



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES

MARCELA GUEDES CABRAL

**A EXISTÊNCIA DAS OBRAS PERFORMÁTICAS DE BERNA REALE E LÚCIA
GOMES NAS COLEÇÕES DE JORGE ALEX ATHIAS E NO FUNDO Z
- CASA DAS ONZE JANELAS EM BELÉM DO PARÁ**

BELÉM - PARÁ
2024

MARCELA GUEDES CABRAL

**A EXISTÊNCIA DAS OBRAS PERFORMÁTICAS DE BERNA REALE E LÚCIA
GOMES NAS COLEÇÕES DE JORGE ALEX ATHIAS E NO FUNDO Z
- CASA DAS ONZE JANELAS EM BELÉM DO PARÁ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão.

BELÉM - PARÁ
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

C117e Cabral, Marcela Guedes.
A Existência das obras performáticas de Berna Reale e Lúcia
Gomes nas coleções de Jorge Alex Athias e no Fundo Z - Casa
das Onze Janelas Em Belém do Pará / Marcela Guedes Cabral. —
2024.
241 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2024.

1. Arte da performance. 2. Casa das Onze Janelas.
3. Coleção de Arte Jorge Alex Athias. 4. Berna Reale. 5.
Lúcia Gomes. I. Título.

CDD 701.180981

Dedico esta tese às vítimas da pandemia de COVID – 19 e também a todas, todos e todes sobreviventes do Brasil entre 2018 e 2022.



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos oito (08) dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Cláudia do Amaral Leão, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Marcela Guedes Cabral, intitulada: **A Existência das Obras Performáticas de Berna Reale e Lúcia Gomes nas Coleções de Jorge Alex Athias e no Fundo Z - Casa das Onze Janelas em Belém do Pará.** Perante a Banca Examinadora, composta por: Ana Cláudia do Amaral Leão (Presidente); Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno); Larissa Latif Plácido Saré (Examinador Interno); Maria dos Remédios de Brito (Examinador Interno); Luzia Gomes Ferreira (Examinador ao Programa); Anna Paula da Silva (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora Ana Cláudia do Amaral Leão, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação ()** **aprovação (X)** A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ana Cláudia do Amaral Leão agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-Pa, 08 de março de 2024.

Ana Cláudia do Amaral Leão (Presidente)
(Examinador Interno)

Larissa Latif Plácido Saré

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno)

Maria dos Remédios de Brito

Maria dos Remédios de Brito (Examinador Interno)

Luzia

Luzia Gomes Ferreira (Examinador Externo)

Anna Paula da Silva

Anna Paula da Silva (Examinador Externo)

Marcela Guedes Cabral

Marcela Guedes Cabral (discente)

AGRADECIMENTOS

A Deus, que, como sempre, mais acreditou em mim do que eu Nele.

À minha orientadora, que me adotou aos 45 do segundo tempo, à minha ex- orientadora e ex-coorientadora, muito obrigada pelo apoio, paciência e dedicação.

Aos membros da banca de qualificação e da banca de defesa pelas análises criteriosas e colaborações.

Aos meus pais, às minhas mães e ao meu irmão, também àqueles familiares que tiveram certeza de que eu defenderia, mesmo quando eu, com esforço apenas desconfiava.

Às pessoas que foram fundamentais na pesquisa que compartilham comigo memórias e observações, arquivos pessoais e dicas preciosas: Lúcia Gomes, Berna Reale, Sanchris, Jorge Alex Athias, Nildo Ferreira e Thiago Lima, da CJAA e Thayná Pontes, pela companhia às idas à Coleção de Jorge Alex Athias.

Pelas entrevistas e conversas, agradeço imensamente a Jorge Eiró, prof. Dr. Neder Charone, Tadeu Lobato, Nando Lima, Eloi Iglesias, Emanuel Júnior, JoãoVitor Diniz, Deyseane Ferraz e Armando Sobral.

Às professoras do PPGArtes, Profa. Dra. Vlad Lima e profa. Dra. Ivone Xavier; ao prof. Dr. Afonso Medeiros, Prof. Dr. Cesário, Prof. Dr. Denis Bezerra e prof. Dr. Orlando Maneschky.

Às meninas da secretaria Jaqueline, Leila e ao Tarcísio e à Larissa, minha amiga da Biblioteca do PPGArtes. Aos meus e minhas colegas, amigos e amigas do curso de Museologia, Sue Costa, Carmen Silva, Jorge Ohashi Jr., Tadeu Costa e Ida Hamoy, Mparcia Bezerra e Diogo Melo, e aos e às colegas da Faculdade de Artes Visuais.

A todas, todos e todes colegas da minha turma de doutorado de 2018. Turma que passa uma pandemia unida, permanece unida!

Muito obrigada!

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo compreender como se dá o colecionamento, em específico, a preservação das informações e da poética dos processos artísticos de caráter performático, por meio da aquisição e produção de documentação dessas obras, o que possibilita sua existência em diversos modos e sua entrada em acervos de coleções públicas e particulares. Como objetivos específicos tivemos: verificar a representação da informação intrínseca e extrínseca desses processos artísticos adotados pelas artistas e nas duas coleções estudadas; entender como se deu a aquisição das obras estudadas e qual o impacto desse procedimento na preservação das informações destas obras assim, investigar como a documentação, ou sua falta, permitiu, ou não, a preservação dos trabalhos artísticos de caráter efêmero, e verificar as perspectivas do colecionador e dos representantes da instituição sobre a presença de performances no acervo. Para observação empírica, a pesquisa se debruça sobre a obra de duas artistas paraenses que produzem expressivamente obras performáticas e sobre duas coleções, na cidade de Belém-PA, uma pública e outra particular - onde as das duas artistas obras foram expostas, a saber, Berna Reale e Lúcia Gomes na Coleção Fundo Z da Casa das Onze Janelas, pública, e na Coleção de Arte de Jorge Alex Athias, particular. Considerando que a obra de arte contemporânea de caráter performático, a exemplo da performance e o do *happening*, desafiam os/as profissionais de museus em suas ações de preservação por meio da documentação das informações e das poéticas desenvolvidas pelos/as artistas, compreendemos que se faz necessária a investigação sobre as perspectivas desse tipo de preservação, com o apoio das enunciadoras do discurso da arte e das instituições, que produzem os discursos sobre arte. Deste modo, trata-se de uma pesquisa configurada como análise associativa de abordagem qualitativa. Parte-se de uma perspectiva teórico-empírica e associativa entre o processo de musealização da obra performática de duas artistas em duas coleções, sendo uma pública e outra privada. Envolve também observação *in loco* do processo documentado das artistas nas Coleções, bem como análise da documentação, informações intrínsecas e extrínsecas e os discursos sobre e das artistas. Também se recorre a entrevistas semiestruturadas com as artistas, com o colecionador e com os profissionais da Casa das Onze Janelas.

Palavras-chave: Colecionamento; Arte da performance; Fundo Z - Casa das Onze Janelas; Coleção Jorge Alex Athias; Berna Reale; Lúcia Gomes.

ABSTRACT

This research aims to understand how collecting occurs, specifically, the preservation of information and the poetics of performance art, through the acquisition and production of documentation of these works, which allows the existence of the work in several modes, allowing it to be included in public and private collections. Specific objectives: verify the representation of the intrinsic and extrinsic information of these artistic processes adopted by the artists and in the two collections developed; understand how the acquisition of scientific works occurred and the impact of this procedure on the preservation of information from these works, investigate how documentation, or its lack, allowed or not the preservation of artistic works of an ephemeral nature, and verify the perspectives from the collector and representatives of the institution about the presence of performances in the collection. For empirical observation, the research focuses on the work of two artists from Pará who expressively produce works of performance art and on two collections, in the city of Belém-PA, one public and the other private - where the works of the two artists were exhibited, namely, Berna Reale and Lúcia Gomes in the Fundo Z Collection of Casa das Onze Janelas, public, and in the Jorge Alex Athias Art Collection, private. Considering that contemporary works of art of a performative nature, such as performance and happenings, challenge museum professionals in their preservation actions through the documentation of information and poetics developed by artists, we understand that it is necessary to investigate the prospects for this type of preservation, with the support of art discourse enunciators and institutions that produce discourses about art. Therefore, this research is configured as an associative analysis with a qualitative approach. It adopts a theoretical-empirical and associative perspective between the process of musealization of work performance art of two artists in two collections, one public and the other private. It also involves on-site observation of the documented process of the artists in the Collections, as well as analysis of the documentation, intrinsic and extrinsic information, and the discourses about and by the artists. Semi-structured interviews are also used with the artists, the collector and the professionals at Casa das Onze Janelas.

Keywords: Collection; Performance Art; Jorge Alex Athias Collection; Fundo Z - Casa das Onze Janelas; Berna Reale; Lúcia Gomes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Preparação das pipas para o <i>happening PIPAZ</i> , de Lúcia Gomes	50
Figura 2 - Imagem da execução do <i>happening PIPAZ</i> , de Lúcia Gomes. Executado em 2004 na cidade de Colares-PA.....	50
Figura 3 - Os países que fazem parte da Amazônia Internacional na perspectiva do Brasil: Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Suriname, Guiana e Guiana Francesa (este último, território ultramarino da França).....	62
Figura 4 - CAPTURA DE TELA DA PÁGINA DO ARTE PARÁ 2021, REALIZADO EM FORMATO WEB EM DECORRÊNCIA DA PANDEMIA DO CORONAVÍRUS	69
Figura 5 - <i>Hagakure</i> , de 2003. Autoria de Miguel Chikaoka	79
Figura 6 – Imagem de divulgação da exposição <i>Raioqueoparta!: Revival</i> (2006)	81
Figura 7- Obra <i>Man Ray</i> , de 1990. Autoria de Cláudia Leão, performada por sua irmã Elisa Leão.....	83
Figura 8 - Acervo da Coleção de Jorge Alex Athias no Escritório Silveira, Athias	83
Figura 9 - O colecionador e advogado Jorge Alex Athias.....	87
Figura 10 - Fachada da Casa das Onze Janelas – COJAN, no segundo plano. No primeiro, peça da obra <i>U Ura Muta Uê</i> de Denise Milan (2002)	91
Figura 11 - Imagem da performance <i>Palomo</i> , de Berna Reale	103
Figura 12 – Imagem da obra <i>Nem que L Faça 100 anos – Objeto</i> , de Lúcia Gomes.....	104
Figura 13 - Capa do Jornal Amazônia de 10/04/2015, ano XIV nº 5.413, com imagem de um cadáver ainda no local do assassinato e manchete sensacionalista, com destaque para a palavra “mata”	113
Figura 14 - Fotografia do processo da performance <i>Rosa Púrpura</i> (Reale, 2014).....	116
Figura 15 - Montagem comparativa da capa da revista Vogue (2022) e da performance <i>Palomo</i> (2012) no Instagram de Berna Reale	118
Figura 16– Imagem da performance <i>Ligadas</i> (Reale, 2022)	120
Figura 17– Berna Reale usa faixa de cartuchos de projéteis como um colar (trabalho que “não deu certo”).....	122
Figura 18 – Berna Reale com faixa de cartuchos de projéteis como faixa (trabalhos que “não deu certo”).....	123
Figura 19 – Berna Reale usa faixa de cartuchos de projéteis como faixa mudança do cenário e da vestimenta (trabalho que “não deu certo”)	123
Figura 20 – Berna Reale na fotoperformance <i>A Mulher da Série Retratos</i> (Reale, 2011c)	124
Figura 21- Processo para a fotoperformance <i>A Morte</i> ainda sem os adereços que deram à obra a ironia que faltava para a aprovação da artista.....	125
Figura 22 – Corredor do Escritório Silveira e Athias onde estão expostas as quatro obras da <i>Série Retratos</i>	126

Figura 23- Captura de tela de uma postagem do Instagram de Lúcia Gomes com sua obra <i>Abraço-CHE</i> (Gomes, 2023a)	127
Figura 24 – Registro da interferência artística <i>aBRe</i> , de 2009 (Gomes, 2023b) da artista Lúcia Gomes.....	128
Figura 25 - Captura de tela de uma postagem do Instagram de Lúcia Gomes mostrando foto da ação colaborativa de intitulada <i>Por Direitos Humanos! Pela Paz!</i> , de 2014 (Gomes, 2022).....	129
Figura 26 - Lúcia Gomes em <i>Pelo Julgamento dos Golpistas e Torturadores de 64</i>	130
Figura 27 - Lúcia Gomes vestida com um traje tradicional na festividade da Marujada de Quatipuru – PA.....	130
Figura 28 – Registro da ação interativa <i>Selvas Amazônia</i> (Gomes, 2021a). ...	132
Figura 29 – Montagem feita pela autora a partir da captura de tela do Portfólio de Berna Reale disponível na página da Galeria Nara Roesler (s.d.)	174
Figura 30 - Imagem que consta no Anexo ao Termo de Doação do Fundo Z à COJAN.....	174
Figura 31 - Obra de Lúcia Gomes instalada na varanda do 1º andar da COJAN em 2017	178
Figura 32 - Obra de Lúcia Gomes instalada na Sala Valdir Sarubbi na COJAN na exposição <i>Dilemas</i> (2021)	178
Figura 33 - Obra de Lúcia Gomes <i>Selfie com Lúcia Gomes - Abaixo Homofobia!</i> acionada na varanda do 1º andar da COJAN em 2017	179
Figura 34 - Planta baixa Sala Valdir Sarubbi, na exposição <i>Dilemas Contemporâneos</i> (2021) com a localização das obras expostas, onde se observa a obra de Lúcia Gomes <i>Experiências Polidimensionais nº 02 (Curamos LGTBfobia Self)</i> (Gomes, 2017)	179
Figura 35 - Orientação para montagem da obra <i>Esquece-te de lembrar</i> , de Milton Marques	181
Figura 36- Imagem da ficha catalográfica da obra <i>Sem Título, Pintura sobre Madeira</i> , de Augusto Morbach, adquirida com Gileno Chaves, procedente da Elf Galeria e posteriormente presenteada (doada) a Mirtes Morbach, neta do artista.....	183
Figura 37 – Certificado de Autenticidade da fotografia “SÉRIE RETRATOS – A MULHER” (Reale, 2011a).....	189
Figura 38 – Certificado de Autenticidade da fotografia “SÉRIE RETRATOS – A MORTE” (Reale, 2012d).....	190
Figura 39- Anexo ao Termo de Doação Fundo Z em 2017- Print da tela registrando a página 1 do anexo ao termo de doação do Fundo Z à COJAN em 2012. Ênfase às informações sobre a obra aparentemente intitulada <i>Soledade</i> (Reale, 2013)	192
Figura 40 - ANEXO AO TERMO DE DOAÇÃO DO FUNDO Z EM 2017	193

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Exemplo dos termos usados para especificar as informações das obras em vídeo e fotografias da performance <i>Rosa Púrpura</i> (Reale, 2014)	116
--	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

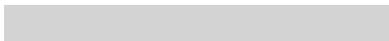
CAA-UFPA	Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal doPará
CAJAA	Coleção de Arte Jorge Alex Athias CCBEU - Centro Cultural Brasil Estados Unidos
CENTUR	Centro Cultural e Turístico Tancredo NevesCIDOC- Comitê Internacional para a Documentação
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CPD	Coordenadoria de Pesquisa e Documentação
COJAN	Casa das Onze Janelas
DCF	Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia
ETD	Escola de Teatro e Dança da UFPA
FAV	Faculdade de Artes Visuais
FCP	Fundação Cultural do Estado do Pará
FNDCT	Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte ICA Instituto de Ciências da Arte
ICOFOM	Comitê Internacional para Museologia
ICOM	Conselho Internacional de Museus
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAR	Museu de Arte do Rio
MEP	Museu Histórico do Estado do Pará
MCTI	Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação
PPGArtes	Programa de Pós-Graduação em Artes
SECDET	Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo
SECULT-PA	Secretaria de Cultura do Estado do Pará
SIM	Sistema Integrado de Museus
UFPA	Universidade Federal do Pará

UFPA	Universidade Federal do Pará
UNAMA	Universidade da Amazônia
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
2 PANORAMA DO SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA E DAS COLEÇÕES EM BELÉM	39
2.1 O SISTEMA DA ARTE E ARTE CONTEMPORÂNEA.....	51
2.2 AS ARTES PERFORMÁTICAS EM BELÉM	76
2.2.1 A Coleção de Arte Jorge Alex Athias	89
2.2.2 A Casa das Onze Janelas e seu Acervo.....	94
2.2.3 As Artistas selecionadas das Coleções: Berna Reale e Lúcia Gomes	104
2.2.4 Berna Reale: Planejamento.....	110
2.2.5 Lúcia Gomes: Conforme o coração dita	128
3 AS OBRAS DE ARTE PERFORMÁTICAS E A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NA SUA PRESERVAÇÃO	136
3.1 A PERFORMATIVIDADE E AS OBRAS PERFORMÁTICAS.....	136
3.2 A DOCUMENTAÇÃO NA PERSPECTIVA DA MUSEOLOGIA E DAS ARTES VISUAIS.....	145
3.2.1 A Documentação Museológica	147
3.2.2 Informação em Arte	151
3.3 A PLURIMODALIDADE DAS OBRAS DE ARTE PERFORMÁTICAS.....	156
4 A DOCUMENTAÇÃO DAS OBRAS DAS ARTISTAS NAS COLEÇÕES ESTUDADAS	161
4.1 A PERSPECTIVA DO COLECIONADOR E DA INSTITUIÇÃO SOBRE ARTES PERFORMÁTICAS E SEU COLECIONAMENTO	162
4.1.1 Coordenadoria de Pesquisa e Documentação do Sistema Integrado de Museus e Memoriais - SIM	167
4.2 O COLECIONAMENTO DE OBRAS PERFORMÁTICAS NA PERSPECTIVA DAS ARTISTAS E SEUS PROCESSOS/OBRAS NAS COLEÇÕES ESTUDADAS	170
4.2.1 “Série Retratos” (2011) e “Soledade” (2013) – Berna Reale: Fotografias e Vídeos de Performances.....	170
4.2.2 “Curamos LGBTfobia” (2017) - Lúcia Gomes: Happening, Vestígios e Interação do Público.....	176
4.2.3 As Ações de Salvaguarda na Coleção de Arte de Jorge Alex Athias	181
4.3 A COORDENAÇÃO DE PESQUISA DO SISTEMA INTEGRADO DE MUSEUS E MEMORIAIS E SUA DOCUMENTAÇÃO.....	186
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE PODEMOS ENTENDER SOBRE A PRESENÇA DE OBRAS PERFORMÁTICAS NAS COLEÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA FUNDO Z, DA COJAN E NA COLEÇÃO DE JORGE ALEX ATHIAS EM BELÉM	199
REFERÊNCIAS.....	212
APÊNDICE A - ROTEIRO ELABORADO NO ÂMBITO DO PLANO DE TRABALHO PANORAMA DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NOS MUSEUS DO CENTRO HISTÓRICOS DE BELÉM – CHB, DENTRO DO PROJETO MUSEUS E PATRIMÔNIO NO CHB, NO ANO DE 2015. O ROTEIRO FOI RESPONDIDO POR MICHELLE BARROS, ENTÃO COORDENADORA DA CPD DO SIM/SECULT-PA.	

.....	229
ANEXO A – TERMO DE DOAÇÃO DO ACERVO QUE COMPÕE O FUNDO Z DA COJAN DAS OBRAS DOADAS EM 2017.....	235



1 INTRODUÇÃO

A tese é resultante de uma pesquisa a qual, buscando investigar como se dão as ações de colecionamento e musealização da Arte Contemporânea na cidade de Belém – PA, tomou por objetos as obras das artistas Berna Reale (1965 -) e Lúcia Gomes (1964 -). Ambas são artistas paraenses que produzem obras de arte performáticas, presentes em diversas coleções, tanto no seu estado natal quanto em outras coleções públicas e particulares no Brasil e no exterior.

Antes de seguir, cabe apresentar alguns fatos que conduziram à escolha do tema e ao delineamento do problema, visto que isso é realizado levando-se em conta o contexto social, acadêmico e profissional dos autores/as e pesquisador/as. Deste modo, as escolhas foram baseadas nas minhas vivências tanto diante das alternativas que me eram apresentadas no momento da escrita e submissão do projeto de pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA) quanto no decorrer de minha graduação em Bacharelado em Museologia, da UFBA, e de meu Mestrado em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (PÓS-CRÍTICA/UNEB), áreas com as quais venho me identificando desde 2012. Nessa perspectiva, o prof. Cássio Viana Hissa, em seu livro intitulado *Entrenotas: Compreensões de Pesquisa* (Hissa, 2017), que trata de aspectos e processos da produção de trabalhos científicos, observa que

A capacidade de escolha dos sujeitos é limitada ou ampliada pela sua capacidade histórica de experimentar o mundo e pela sua inserção nos vários contextos de carácter social. O que se compreende por escolher é decorrente da sua própria trajetória de vida (Hissa, 2017, p. 97).

Então, é a partir da formação acadêmica, do conjunto de vivências, experiências, bem como da própria trajetória de vida, do posicionamento político, das filiações acadêmicas, entre outros fatores, que são eleitos os objetos, os temas e problematizações, as escolhas dos referenciais teóricos, a metodologia,

objetivos e demais procedimentos do projeto de pesquisa e da produção da pesquisa. Desse modo, pode-se dizer que as escolhas acadêmicas/científicas são racionais, mas são igualmente orientadas pelas vivências tanto no âmbito privado quanto no acadêmico do/da pesquisador/a.

Como adiantei, fui conduzida a esse tema tanto pela minha formação quanto pelo meu trabalho. O Curso de Museologia da Universidade Federal do Bahia (UFBA), onde fiz a graduação, tem ênfase em museus de Arte e museus de História, por isso, mesmo sendo um curso da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH), parte da grade curricular foi cumprida na Escola de Belas Artes (EBA-UFBA). Um pouco diferente de algumas universidades, os/as discentes da UFBA ainda hoje precisam deslocar-se pelo campus e entre os campi para assistir às aulas, uma vez que lá não temos uma sala fixa para as turmas. O interessante, nesse caso, é que alguns componentes curriculares são ofertados para discentes de mais de uma turma do mesmo curso – e para mais de um curso. Com isso, temos contato com colegas de turmas anteriores e posteriores à nossa e com colegas de vários outros cursos. Foi nesses trânsitos entre o conhecido campus da FFCH em São Lázaro, a EBA, faculdades e os outros Pavilhões de Aula da UFBA, que fiz muitos amigos e amigas e pude ter contatos e interesses mais diversificados ao cumprir os créditos das disciplinas eletivas nas Escolas de Teatro e de Belas Artes - EBA, como os componentes Restauração e Conservação da Obra de Arte e Cerâmica, que eram optativas e Estética II, Teoria da Percepção Visual e as de História da Arte. Assim conheci alguns colegas que faziam parte do G.I.A (Grupo de Interferência Ambiental) com os quais conversávamos sobre suas produções.

Também foi determinante para a escolha do tema da tese o fato de ministrar aulas de disciplinas relacionadas à documentação e conservação de acervos nos Curso de Museologia, Artes e Cinema da UFPA. Estes cursos, criado no âmbito do Instituto de Ciências das Artes (ICA) e sediado na Faculdade de Artes Visuais (FAV), que atualmente conta com cinco cursos ¹, entre estes os bacharelados em Artes Visuais, Museologia e Cinema, nos quais tenho

¹ Hoje, os cursos da FAV são: Licenciatura em Artes Licenciatura, Artes Visuais Bacarelado, Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Bacharelado em Museologia, Tecnólogo em Produção Multimídia, somando a estes o PARFOR de Artes Visuais (Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica/MEC).

ministrado aulas. Mais uma vez, tenho a sorte de ter contato com professores, colegas e discentes de cursos variados.

Outro ponto que gostaria de destacar, desta vez, já na trajetória deste doutorado, se refere à pandemia de COVID – 19. No ano de 2019 foi identificada, na província chinesa de Wuhan, uma nova cepa de coronavírus responsável por causar síndrome respiratória aguda grave e que levou à morte um número elevado de pessoas em pouco tempo². O que provocou o fechamento temporário das instituições de ensino, comércios, repartições entre outros estabelecimentos não indispensáveis naquele momento, e os *lockdowns*. O que parecia ruim, ficou ainda pior com a série de ações e medidas tomadas pelo governo Bolsonaro (2019-2022) tais como declarações insensatas, trocas de ministros da Saúde, boicote ao uso de máscaras e ao distanciamento social, promoção de atrasos e desconfiança em relação aos números de contaminados e mortes pela COVID, entre outras ações que retardaram a chegada das vacinas para a população, além da própria campanha antivacina encampada pelo próprio presidente à época. A mudança na rotina, as incertezas e o terror de contaminação e morte de familiares e amigos, as notícias da perda de pessoas desconhecidas e conhecidas, impactaram em aspectos práticos e psicológicos a produção desta tese.

De acordo com Zanini (2018), o termo “performance” é uma “denominação originária do idioma inglês, adotada pelo jargão crítico como significado de ação pessoal e pública de um artista, ou um grupo deles, que nela se torna ao mesmo tempo sujeito e objeto da realização” (Zanini, 2018, p.119). Dicionarizado no seu idioma original, o termo se refere à realização de uma ação ou um trabalho. Neste sentido, enfatizamos a ideia expressa no termo “realização” como produção de efeito na realidade; trazer para ou fazer ganhar uma realidade, isto é, estabelecer em um plano de existência da realidade. Segundo Peter Berger e Thomas Luckmann (2004), a realidade é construída socialmente e compartilhada intersubjetivamente, o que imediatamente remete à perspectiva do filósofo da linguagem britânico, J. L. Austin (1911 - 1960), que estabelece a

² No Brasil o primeiro caso de COVID-19 foi registrado em 26 de janeiro de 2020, identificado no Hospital Israelita Albert Einstein em São Paulo, em um brasileiro vindo da Itália, e em 12 de março tivemos a primeira vítima fatal de Covid-19, a diarista Rosana Urbano (Brasil, 2020).

performatividade como um ato ou uma realização produzida pela fala. Nesse, é produção de realidade e, especificamente, no caso do nosso estudo, ação artística. Entretanto, deve-se observar que o termo “performativo” não é sinônimo de algo que é “típico da performance”, pois consideramos o que afirma Dorothea von Hantelmann (2017), ao sentenciar que “não existe obra de arte performativa, porque não existe obra de arte que não seja performativa” (Hantelmann, 2017, p. 19).

Nas artes o termo “performance” ganhou uma abrangência que se estende para outras linguagens, como *happening*, *land art*, *body art*, entre outras. Logo, aqui adotaremos o termo “arte performática” para nos referirmos a qualquer linguagem orientada a uma ação ou proposição artística que inclua ou não a presença do corpo do/a artista criador/a da obra ou a participação do público. Notamos que as artes performáticas se apresentam de formas variadas, em situações diversas, ou seja, algumas podem ser montadas, desmontadas, remontadas, apresentadas, reapresentadas, reperformadas, reacionadas, entre outras variações. Assim, trataremos por “arte performática” as obras, processos e produções artísticas abrangendo a performance, o *happening*, a arte colaborativa, experiências polidimensionais, entre outras expressões que trazem uma ação como marco do processo de realização e ganho de existência de uma obra. Não obstante, o termo não se refere necessariamente à presença do/a artista, do público, ou mesmo ao momento ao vivo, pois entendemos que a obra performática pode atravessar uma ou todas essas formas, existindo não somente como evento, mas também como documento, registro ou vestígio, referente à história ou representação, documental ou teatral do processo artístico, tendo em vista que essas são as formas de existência que a obra assume após a ação.

Com vistas a verticalizar a pesquisa, buscamos no recorte características diferentes tanto o quanto possível, a fim de termos uma certa variedade de dados para análises. Desse modo, podemos proceder a uma abordagem comparativa que possibilite a identificação de similitudes e distinções entre as categorias e unidades de estudo, quais sejam: coleção, artista e obras. Portanto, elegemos duas coleções distintas em suas naturezas institucionais, a coleção Fundo Z (CFZ) da Casa das Onze Janelas (COJAN), por ser uma instituição pública, e a

Coleção de Arte de Jorge Alex Athias (CAJAA), pertencente à esfera privada no que diz respeito à adoção de procedimentos e técnicas da musealização. Acerca das artistas, cabe salientar que, embora sejam contemporâneas, conterrâneas e produzam obras performáticas, seus processos e compreensões sobre a criação e a presença das suas obras em coleções apresentam diferenças, o que nos permite também perceber as distinções e aproximações entre suas concepções e métodos das produções, que, de certo modo, recaem sobre os processos de aquisição e musealização das suas obras.

Dessa maneira, buscamos compreender as questões: como documentações, registros e vestígios que envolvem as obras performáticas de Berna Reale e de Lúcia Gomes estão sendo musealizadas nas duas coleções estudadas? Como a poética das artistas é preservada, ou não, nessas coleções? Em relação às esferas onde estão as coleções, há aproximações ou disparidades na perspectiva do colecionamento de obras performáticas?

Por ser um campo do conhecimento humano, a arte envolve uma ampla gama de manifestações e expressões. Ela está presente de diversas formas na sociedade, tais como produção, circulação, consumo, dentre outras, que podem ser abordadas em variados campos do conhecimento, como a História da Arte, a Teoria da Arte e a Filosofia da Arte, além de outros âmbitos de estudo.

As obras performáticas têm despertado em pesquisadores e profissionais de museus a necessidade de investigar como promover sua musealização e salvaguarda, pois possuem vínculo estrito com a intenção do/da artista sob a ação sua ou de outrém, seu status enquanto obra ao vivo ou enquanto documentação, suas relações com a espacialidade, elementos usados na ação, a troca destes, suas atualizações, entre outros fatores. Também cabe observar a feição de informação que uma obra performática atinge, principalmente quando da ótica do público, suas memórias e demais produções artísticas, acadêmicas e intelectuais sobre a obra performática. A presente tese é concentrada na etapa da preservação, em específico, na área da Documentação Museológica, a qual é fundamental para a pesquisa interna e externa da instituição e da exposição, que é o modo de difusão mais conhecido quando relacionado à comunicação dos museus e arte.

A musealização é considerada um processo que promove mudança no estatuto - material ou imaterial - de um objeto para documento. Esse “objeto-documento” passa, então, a ocupar uma realidade, ou seja, ele passa a ser representativo de uma outra realidade da qual fazia parte, agregando a si mais uma camada simbólica, uma vez que a museália³ não se engessa com esta mudança de *status*. Assim, o objeto portador de informação é inserido em um processo científico que envolve ações de preservação, pesquisa e comunicação (Desvallées; Mairesse, 2013).

Cabe notar que a ideia de musealização é complexa e dinâmica, portanto, exige o duplo esforço de se pensar sobre sua teoria e sua prática, quando sinalizadas certas insuficiências ou necessidade de adequação à realidade, a exemplo da ideia de seleção e mudança de contexto extensa a quaisquer objetos musealizados. Isso pode ser exemplificado pela obra *Kiss*, de Tino Sehgal (2002), concebida para o espaço do museu, não sendo, pois, retirada de seu espaço e de sua função primária, conforme observa Giguère (2012). Os termos que usamos são empregados conforme o espírito do tempo, o qual determina também, juntamente com diversas outras demandas, o desenvolvimento das práticas.

Embora haja uma série de diferenças entre coleções e museus públicos e particulares, em ambos os casos de colecionismo, há necessidade de preservar e conhecer por meio da conservação, documentação e da pesquisa sobre aquilo que se coleciona. Se, por um lado, a instituição museológica faz, por definição, o atendimento à sociedade, oportunizando a produção de conhecimentos, lazer, fruição, por outro, o colecionador particular o faz por diversos motivos pessoais, como: por ser um apaixonado pelo tema, objeto, período histórico; para ostentar o seu bom gosto, distinção social, poder, influência; para o seu deleite; como forma de investimento; ou por ter outras relações pessoais com os objetos da coleção e com a coleção como um todo, por exemplo. Em todo caso, para ser institucionalmente reconhecido como parte do acervo, faz-se necessária uma feição material a título de comprovação produzida ou não pelo/pela artista ou pela própria instituição, ou seja, um

³ Museália é um neologismo usado para designar o que se conhece por “objeto de museu” (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 68).

documento escrito onde consta os dados da obra, autorizações ou outras quaisquer informações, uma publicação em diário oficial, ou mesmo em página de internet. Enquanto para muitos colecionadores particulares a materialidade ainda é importante e questão determinante em suas aquisições, como pode ser visto na fala de Jorge Alex Athias a diante.

O colecionismo é uma prática que vem dos primórdios do ser humano, datada do período paleolítico (Marshall, 2005). Ao longo do tempo, muitas coisas tornaram-se colecionáveis e deram origem às coleções particulares expostas nos gabinetes de curiosidades e nas coleções de universidades, constituindo referência para pesquisas nas áreas sociais, técnico-científicas, artísticas, dentre outras. Para fins deste trabalho, nossas reflexões se inclinarão sobre as coleções de arte, mais especificamente da arte contemporânea.

A obra de arte, enquanto bem cultural, é um elemento que propicia inúmeras reflexões, não somente para a área à qual pertence, mas também para outros campos de estudo. Nessa esteira, a professora e pesquisadora Diana Farjalla Correia Lima (2003) define e diferencia duas modalidades discursivas a respeito das narrativas produzidas nesta área: o “Discurso **da** Arte” e o “Discurso **sobre** Arte” (Lima, 2003 grifo nosso), de modo que o primeiro é aquele enunciado pelo artista e pela própria obra, e o segundo é o discurso produzido pelos agentes do sistema das Artes e pesquisadores de outros campos do conhecimento. Nas palavras de Lima (2000),

[...] o Discurso da Arte (criação/produção artística/interpretação do artista), elaborado pelo artista e presente na obra; e o Discurso sobre Arte (apreciação/as interpretações de terceiros) produzidos pelos historiadores da arte, curadores de exposições, críticos de arte e outros especialistas dos demais Campos do conhecimento e também pelo próprio artista (Lima, 2000, p. 23).

Portanto, o objeto artístico - material ou imaterial - apresenta-se também como objeto de pesquisa para diversos campos do conhecimento, como Museologia, Sociologia, Ciência da Informação, entre outros. Desse modo, evidenciamos a pertinência do diálogo multidisciplinar nos campos das Artes e da Museologia nesta tese.

Para os fins deste trabalho, voltamos nosso enfoque às obras de Gomes e Reale das artes performáticas que têm como elemento central o corpo, o qual pode ser de artista, de intérprete ou do público, enquanto objeto e meio de expressão, através de ações, gestos e interatividade com ou sem câmera e/ou público. Observamos que essas artes performáticas são linguagens artísticas que têm se destacado desde os anos 1960 e vêm se transformando, hibridizando e desdobrando, burlando os princípios dos próprios criadores, além de estarem presentes em coleções particulares e públicas. Atualmente são dadas como superadas posições de artistas e críticos que atribuíam absoluto peso ao momento da ação, na exclusiva valorização da obra ao vivo unicamente por sua efemeridade fundamental e aparente impossibilidade de colecionamento. O fato é que as artes performáticas vêm se tornando cada vez mais presentes nas coleções.

Motivados por questões como essas, colecionadores, artistas, profissionais de museus, galerias, leiloeiros, professores e pesquisadores das Artes e da Museologia, bem como da Ciência da Informação, lidam com acervo, exposição, compra e venda de obras de arte performática, a qual, de fato, não apenas é a performance nem o *happening* que aconteceu, mas algo da ação, produzido antes, durante ou depois, que mantém a obra ainda em um certo grau de existência.

Assim, a pesquisa aqui apresentada justifica-se por lidar com uma questão imanente e propor uma reflexão ainda necessária, visto que, apesar de haver estudos e experiências de sucesso no exterior e no Brasil, os acervos de modo geral e, em específico, o de obras performáticas, continuam sendo negligenciados em algumas instituições. Essas obras em especial exigem um tratamento documental ainda mais criterioso, e é fundamental ter conhecimento, responsabilidade e competência.

Por este motivo, nos últimos anos as discussões sobre o tema têm se intensificado. Grupos de estudos e de pesquisa com vistas a colaborar com a compreensão e o debate sobre a pauta da preservação das obras performáticas têm sido formados, como o Grupo de Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (Unb/UFBA), coordenado pela Profa. Dra. Anna Paula da Silva e pelo

Prof. Dr. Emerson Dionísio Oliveira, e o Grupo de Pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia, coordenado pela prof. Dra. Rosângela Britto e pela Profa. Dra. Marisa Oliveira Mokarzel (UFPA) (Mokarzel, s.d.).

Em sua feição aplicada, essas pesquisas orientam o desenvolvimento de métodos que deem conta de preservar a existência dessas obras. As iniciativas desses grupos desdobram-se e reverberam de outras formas, como projetos, publicações e eventos onde podem ser apresentadas, discutidas e socializadas reflexões e experiências sobre esse assunto. Essa movimentação vem sendo bem observada na área da pesquisa entre os/as acadêmicos/as, todavia é menos expressiva a participação dos profissionais de museus no Sistema Integrado de Museus e Memoriais, SIM/SECULT-PA.

A Documentação Museológica em Artes destaca-se como tema que vem produzindo várias investigações no terreno da musealização e de outras práticas desenvolvidas para a preservação de acervos com trabalhos de arte performática. Tendo em vista que, de tais obras, são os seus aspectos materiais ou materializados que se apresentam nas coleções, a preservação das informações relacionadas às obras performáticas deve ser proporcionada pelo/a artista tanto quanto pela coleção.

Dentre as obras performáticas, também cabe destacar as performances direcionadas à câmera. Usos de recursos como seleção e edição são também etapas do projeto artístico, de modo que a fotografia e/ou o vídeo são tão fundamentais quanto a ação. Apesar de a obra performática ser em parte composta por uma parte efêmera, nem o vídeo nem a fotografia são meros registros dessa parte, mas são em si a obra artística. Esse é o caso da artista Berna Reale, que tem, em seus projetos, etapas cujo resultado final é a fotografia ou o vídeo, garantindo a permanência da ação performática como imagem.

Alguns dos termos que acionamos no decorrer da tese são “documento”, “documentação”, “registro” e “vestígios”. Deste modo, em relação aos três primeiros, notamos que estão aplicados neste trabalho adjetivados e/ou contextualizados, a exemplo de “documentação de arte”; “documentação museológica”; “registros fotográficos” ou “registro museológico”. Logo, esclarecemos nos parágrafos abaixo como operaremos com estes termos.

Por “documentação museológica”, entenderemos como uma área da museologia aplicada, ou museografia, conforme Helena Dodd Ferrez (1994):

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (Ferrez, 1994, p. 1).

Documentação de arte se refere à arte ausente (Groys, 2015, p. 74), uma categoria que abarca os documentos, registros e vestígios produzidos antes, durante e depois da ação artística.

O “documento museológico” é compreendido à luz de Suzanne Briet (2016) como “indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (Briet, 2016, p. 1), assim esse termo museológico trata dos objetos musealizados. O termo “documento de arte”, por sua vez, refere-se àquilo que foi produzido de material na órbita da obra performática pré, pós e durante a ação, excetuando o que temos como vestígio. Envolvem “documentos de criação”, assim chamados por Cecília Salles (2016; 1998), os indícios do ato criador e os percursos das criações produzidas pelas artistas, sob as formas de anotações, esboços, projetos, dentre outras, que têm em latência seu potencial de musealização, a considerar o seu valor artístico, histórico e sua carga informativa.

Adotamos o termo “vestígio” como uma categoria da documentação de arte a qual compreende os objetos materiais que desempenharam papel simbólico na ação performática, os quais foram selecionados, recolhidos e tiveram seu valor testemunhal da obra evidenciado pelo/a artista, museu ou coleção. Entretanto, cabe salientar a perspectiva sobre a categorização de vestígios de Anna Paula Silva (2021), segundo a qual os vestígios são estabelecidos como “documentação de arte” que podem ter duas formas: transcricionais ou materiais, cobrindo, portanto, as demais categorias, como registros, documentos e documentações. É uma forma de perceber a

documentação de arte como “índice e partitura” da performance enquanto ação que ocorreu em um dado tempo e espaço (Silva, 2021, p. 9).

Registro, no âmbito da Museologia, é a inscrição da identificação atribuída a cada documento da coleção voltada ao controle do acervo. Esse termo, na área das Artes, é usado ao nos referirmos às imagens fotográficas ou em audiovisual, por exemplo, “registro fotográfico”.

Em síntese, todos esses traços materiais em torno da obra consistem naquilo que é passível de preservação da obra antes ou após a ação artística. Os registros em imagens, áudio e vídeo, os documentos de criação e produção produzidos anterior e posteriormente à ação performática, como anotações, projetos, bulas e croquis, todos eles podem ser compreendidos como “documentação de arte”, que são, segundo Groys (2015, p. 75), “[...] a única possível referência a uma atividade artística que não pode ser representada de qualquer outra maneira”.

Entretanto, percebemos que a ação performática atravessa esses documentos e, deste modo, identificamos a existência da obra performática para além do termo “performance” conforme interpretado década de 1960, pois entendemos que ela assume diferentes modos de existência, a exemplo dos “virtuais”, aos quais se referem David Lapoujade (2017) e Étienne Sourriau (*apud* Lapoujade, 2017). Na perspectiva desses dois autores, abordaremos as performances e *happenings* das artistas Berna Reale e Lúcia Gomes como “entidades plurimodais”, observando que “se um ser modifica suas condições de realidade isso não o fará existir mais” (Lapoujade, 2017, p. 28) ou menos. Logo, são equivalentes ações, documentos, registros e vestígios. Assim, percebemos esses processos em suas existências como virtuais, fenômenos e coisas, e, nesse sentido, buscaremos problematizar a musealização desses processos artísticos, que vem se estabelecendo a partir de categorias pautadas na materialidade ou imaterialidade da obra, tais como as já mencionadas ações, documentos, registros e vestígios, discutindo assim a ideia de performance musealizada.

A pesquisa teve como protagonistas os estudos de caso da Coleção de Arte de Jorge Alex Athias, destacado agente do sistema da Arte de Belém, e do

acervo institucional da Casa das Onze Janelas⁴, Museu de Arte Contemporânea de referência da cidade de Belém e da Região Norte do país. Definimos para análise as artistas paraenses Berna Reale e Lúcia Gomes, reconhecidas por suas produções artísticas nas linguagens da performance e do *happening* e suas obras presentes – ou ausentes – nas duas referidas coleções.

A problemática da tese se perfaz com os direcionamentos teóricos e analíticos para as seguintes questões: em que se baseiam as aquisições adotadas pelos colecionadores pesquisados ao adquirirem documentações, registros ou vestígios de performances? Qual a compreensão dos artistas sobre esses trabalhos nas coleções? Qual a compreensão que se pode ter sobre tais trabalhos no sistema da arte em Belém?

Deste modo, a pesquisa tem por objetivo geral compreender como se dá a preservação das informações sobre obras performáticas nas duas coleções. São objetivos específicos: verificar a representação das informações intrínsecas e extrínsecas⁵ desses processos artísticos adotados pelas artistas e nas duas coleções estudadas; entender como se deu a aquisição das obras estudadas e qual o impacto desse procedimento na preservação das informações das obras estudadas; investigar como a documentação permite a preservação dos trabalhos artísticos de caráter efêmero e sua presença nas coleções pesquisadas; e verificar as perspectivas do colecionador e dos representantes da instituição sobre a presença de performances no acervo.

Por conseguinte, a tese tem feição multidisciplinar, na medida em que buscamos dialogar com autoras e autores das áreas das Artes, Filosofia, Ciência da Informação e Museologia, além de apresentar uma abordagem qualitativa, com análises à luz destes campos de estudo. O estudo teórico-empírico e

⁴ O equipamento cultural Espaço Cultural Casa das Onze Janelas é denominado de COJAN na pesquisa, prevalecendo implicitamente o termo “casa”, portanto, o equipamento será designado no feminino - a COJAN -, conforme adotado pelos técnicos do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM/SECULT-PA).

⁵ Entendemos por informações intrínsecas e extrínsecas, conforme Cândido, quando diz “As informações intrínsecas são deduzidas do próprio objeto, a partir da descrição e análise das suas propriedades físicas (discurso do objeto); as extrínsecas, denominadas de informações de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto (discurso sobre o objeto). Essas últimas nos permitem conhecer a conjuntura na qual o objeto existiu, funcionou e adquiriu significado e, geralmente, são fornecidas durante a sua entrada no museu e/ou por meio de fontes arquivísticas e bibliográficas.” (CÂNDIDO, 2006, p. 33)

associativo se dá entre os processos de musealização de obras de duas artistas em duas coleções localizadas em Belém-PA, sendo uma pública e outra privada, e procedemos observação *in loco* dos processos de documentação empreendidos pela CAJAA e COJAN sob as obras das artistas.

Duas artistas belenenses, contemporâneas e referências na prática de ações performáticas em Belém serão acionadas para as análises sobre a musealização de obras performáticas no Pará. Berna Reale, já considerada um ícone internacional de performances, tanto de rua, voltadas às câmeras, a exemplo de *Limite Zero* (Reale, 2012b)⁶, quanto em ambientes, sítio ou estúdio, direcionadas para fotografia como em *Sim Senhor* (Reale, 2010). Reale tem diversos trabalhos presentes nos acervos da CAJAA e também na COJAN. Lúcia Gomes⁷ é uma artista que produz obras desafiadoras, em ações que incluem *happening*, performances e intervenções. Algumas dessas ações demandam local específico, como *O Pesadelo do Trabalhador Infantil de Todos os Tempos* (Gomes, 2019a)⁸, que exige a participação do público para que aconteça, e *Pacífico* (Gomes, 2020a). Também é observado, nas obras de Lúcia Gomes, algo que podemos chamar de uma certa prática da dádiva. São trabalhos que consistem na doação de algo pela artista, seja de alguma coisa totalmente produzida por ela, como em *Amai-vos* (Gomes, 2005), seja encomendado para posterior distribuição, como em *Ditadura Nunca Mais* (Gomes, 2019-2022) seja, por fim, de um objeto que tenha passado pela intervenção da artista, como em *Selvas Amazônia* (Gomes, 2021a).

Entre Reale e Gomes, é possível observar proximidades e afastamentos diversos, no entanto o que buscamos evidenciar na tese são os processos de concepção, produção e execução das ações das duas artistas. As performances de Reale são executadas apenas uma vez, pois, a artista considera os fatores de planejamento, logística e recursos e por serem direcionadas à câmera, os

⁶ As imagens dos trabalhos de Berna Reale citados na introdução, bem como a apresentação de suas propostas artísticas constarão sobretudo nas seções 2.2.4 e 2.3.1.

⁷ As imagens dos trabalhos de Lúcia Gomes citados na introdução, bem como a apresentação de suas propostas artísticas constarão sobretudo nas seções 2.2.4 e 2.3.2.

Nas listas das obras de Lúcia Gomes, tanto na que venho produzindo quanto a que a artista cedeu, não consta a data de *O Pesadelo do Trabalhador Infantil de Todos os Tempos*. Em conversa, a artista informou com imprecisão “2018 ou 2019”. Caso a informação venha a ser retificada, será atualizada na versão final da tese.

vídeos e fotografias são, desde o projeto, concebidos para serem obras de arte. Os *happenings* de Gomes, por sua vez, podem ser acionados diversas vezes, nem sempre são registrados pela artista e algumas vezes não estão incluídos em uma programação, mas são executados quando a artista tem à mão os meios, o momento e o desejo de reativá-los.

Em sua dissertação de mestrado, Juliana Caetano (2019) observa que, se bem que muitas instituições museológicas possuam vestígios e registros de performances em suas coleções, grande parte dos museus não informam, nas suas fichas e nos demais instrumentos da documentação museológica, que se trata de um vestígio ou registro de uma performance, reservando tratamentos documentais e curatoriais exclusivamente para o material ali depositado, restringindo a preservação às informações intrínsecas do item ali guardado. Assim, a pesquisadora afirma que poucos museus desenvolvem ou utilizam metodologia adequada às necessidades informacionais para o registro e preservação de performances (Caetano, 2019, p.22):

[...] percebemos que parte substancial das obras se encontrava classificada ou identificada sob outra modalidade artística ou pelo seu suporte, mesmo sendo essas sinalizadas pelos museus como parte da categoria geral de "performance". (Caetano, 2019, p.25, grifo da autora).

Isto posto, buscamos colaborar com os estudos e debates nas áreas das Artes Visuais e da Museologia, mediante o estudo de duas coleções de Arte que possuem obras na forma de registros e vestígios de ação performática, investigando os critérios adotados na aquisição, compreendendo os atores envolvidos nos seus processos de aquisição - doação, permuta, compra - e quais os parâmetros de obtenção - gosto, investimento ou política de aquisição -. Também buscamos uma forma de promover a preservação dessas obras a fim de salvaguardar o máximo da poética proposta pelo artista em sua criação. Não buscamos com a tese desenvolver instrumento ou meio de realizar essa preservação, senão procuramos contribuir com a discussão sobre o assunto e, talvez, oferecer um ponto de vista que inspire pesquisadores, profissionais e principalmente gestores de coleções a promoverem a preservação das

informações intrínsecas e extrínsecas das obras performáticas confiadas à sua coleção.

O critério para a escolha das coleções foi ancorado nas esferas a que pertencem: uma pública e outra particular; no caso das artistas, quisemos trazer duas diferentes formas de concepção, produção, execução e de lidar com seus trabalhos; quanto às obras, foram selecionadas para análise aquelas que apresentassem em alguma diferença que marque a presença – ou ausência – das artistas nas coleções. Portanto, foram objetos de investigação: *Curamos LGBTQFobia* (Gomes, 2017) de Lúcia Gomes, presente na Casa das Onze Janelas – COJAN; e, de Berna Reale, *Soledade*, de 2013, (Reale, 2022) na COJAN e as obras da série *Retratos*, de 2011, formada pelas obras *A Mulher*, *O Mito*, *A Morte* (Reale, 2011c, 2011e, 2011b) e *O Homem* (Reale, s.d.) , na Coleção de Jorge Alex Athias. A análise desses trabalhos artísticos será respaldada por intelectuais como Marisa Mokarzel, Rosangela Britto, Gil Vieira, Orlando Maneschy, Peggy Phelan, Amélia Jones, Philip Auslander, Souriau, dentre outras/os. Para analisar a representação dessas obras por meio de sua documentação institucional, buscamos respaldo de clássicos como Paul Otlet e Suzanne Briet, bem como de autoras brasileiras da atualidade dedicadas à documentação museológica, como Diana Lima, Helena Dodd Ferrez e Juliana Monteiro.

O segundo capítulo, “Panorama do Sistema da Arte Contemporânea e das Coleções em Belém”, é contextual. De modo geral, busca apresentar brevemente um pouco da conformação do cenário da arte contemporânea em Belém. Esse capítulo procura dar ao/à leitor/a a dimensão da coleção e da instituição estudadas, bem como das artistas. Logo, aborda-se o sistema da arte contemporânea em Belém, a fim de situar o/a leitor/a e possibilitar uma visão sobre esse sistema, que traz em si “conflitos e ambiguidades” os quais permitem entendê-lo como um “sistema fora do eixo” (Mokarzel, 2011), que se firma, mesmo com lacunas em sua estrutura, e está presente nas instâncias que têm artistas, críticos, curadores e instituições de reconhecimento nacional e internacional. Também apresentaremos as artistas e as coleções estudadas. Nesse capítulo, trabalharemos com o conceito de Sistema da Arte, oferecido por Maria Amélia Bulhões (1999; 2014) e Marisa Mokarzel (2011). Sobre o cenário

belenense, recorreremos aos autores/atores Gil Vieira (2019; 2022), Neder Charone (2021), Marisa Mokarzel (2011) e Afonso Medeiros (2012), que são fundamentais para compreender o desenvolvimento do sistema da arte de Belém e, com isto, perceber o contexto no qual se desenvolveram e estão inseridas tanto as artistas quanto as coleções. Considerando que trabalharemos com uma coleção particular, a CAJAA, e outra pública, a da COJAN, faremos uma breve reflexão sobre essas duas tipologias de coleção, acionando Krszystof Pomian⁹ (1984), Yves Bergeron (2011), dentre outros. Para a apresentação da Coleção da COJAN, temos como referência Marisa Mokarzel e Rosangela Britto (2006) e, para a CAJAA, Jorge Eiró (2019) e Nei Vargas da Rosa (2021). Nos dois tópicos seguintes, que tratam sobre as obras e processos artísticos das artistas Berna Reale e Lúcia Gomes, apresentaremos uma breve biografia das artistas, pontuando aspectos das suas produções e processos criativos. Mais uma vez, serão acionados textos de Mokarzel (2013; 2020), Orlando Maneschky (2013), dentre outros/as autores/as. No último tópico desse capítulo, serão apresentadas e discutidas as noções de “documentação, registros e vestígios” nas perspectivas das artistas, a partir das suas obras e processos artísticos. Ou seja, além das referências já citadas, serão apresentados dados produzidos para esta pesquisa a partir de conversas e entrevistas com as artistas.

No terceiro capítulo, “As Obras de Arte Performáticas e a Documentação Museológica na Sua Preservação”, abordaremos a presença humana cumprindo a dupla função de sujeito e objeto da realização artística. Nesse capítulo, objetivamos compreender, mais especificamente, como tal processo vem se desenvolvendo. Enfatizamos o ponto de vista da teoria e das reflexões acerca das práticas sobre trabalhos de arte performática, que são caracterizadas por sua presença fugidia, precária ou efêmera e, ante essa impermanência, investigamos como tais trabalhos circulam pelo sistema da arte, e sob quais perspectivas seus vestígios e documentos são adquiridos e incorporados às coleções particulares e instituições públicas.

⁹ Do texto *Coleção*, de Pomian (1984), adotaremos somente as acepções sobre coleções públicas e particulares, sem adoção dos conceitos e demais noções de coleção ou semióforo, dentre outros.

Portanto, refletiremos sobre duas perspectivas de documentação que são relevantes para o desenvolvimento da tese. Inicialmente, a documentação sob o ponto de vista da Museologia, pensando tanto nos conceitos que envolvem documento e documentação quanto nas práticas de documentação museológica e documentação em arte desenvolvidas nos museus e em coleções, segundo Diana Lima (2000), Maria Inês Cândido (2006) e Juliana Monteiro (2014). Em seguida, a ideia de “documento de arte” apresentada por Boris Groys (2015) será o principal contraponto para pensar sobre a compreensão de documento e documentação para as Artes Contemporâneas, como também traremos a noção de “documentos de processos”, conforme Cecília Salles (2006). Norteiam-nos, no entendimento sobre a musealização da arte contemporânea nas linguagens caracterizadas pela efemeridade, as autoras Cristina Freire (1999) e Philip Auslander (2019; 2021).

Para tratar da musealização de obras performáticas, Janaína Xavier (2019), Luís Cláudio da Costa (2009) e Magali Melleu Sehn (2014) serão os guias das reflexões apresentadas. Afunilando para a musealização da performance e do *happening*, Anna Paula Silva (2021), Amélie Giguère (2012, 2013), Juliana Caetano (2019) e Emerson Dionísio Oliveira (2014, 2017, 2018). Encerrando o terceiro capítulo, teremos feito uma incursão pelas áreas da Museologia e da arte contemporânea no que diz respeito à musealização de obras e processos efêmeros, compreendendo, em primeiro lugar, as perspectivas de documento e documentação para estas duas áreas e, em segundo lugar, a documentação como ação crucial da musealização dessas produções artísticas. Assim, buscamos ter maior percepção sobre o que é musealizado nos processos artísticos estudados.

No quarto capítulo, intitulado “A documentação das obras de arte performáticas nas Coleções de Jorge Alex Athias e na Casa das Onze Janelas”, buscamos apresentar e refletir sobre as compreensões acerca dos processos artísticos e do seu colecionamento e musealização, a partir das perspectivas das artistas Berna Reale e Lúcia Gomes, do colecionador Jorge Alex Athias e da instituição Casa das Onze Janelas. A abordagem está centrada na análise das falas das artistas, do colecionador e da instituição, essa última representada pelas falas dos técnicos que trabalham na Coordenadoria de Pesquisa e

Documentação do SIM. Ademais, serão relatados e analisados os dados produzidos nas visitas de campo na Coleção, na COJAN e na Coordenação de Pesquisa e Documentação CPD/SIM. As análises serão apresentadas à luz das autoras trabalhadas e das entrevistas produzidas.

2 PANORAMA DO SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA E DAS COLEÇÕES EM BELÉM

Este capítulo busca apresentar um contexto geral no qual se situam as coleções e as artistas estudadas. Inicialmente, apresentaremos brevemente o Sistema da Arte Contemporânea em Belém, em específico, das Artes Visuais. Em seguida, trataremos das coleções estudadas - a coleção particular de Jorge Alex Athias e a coleção institucional da Casa das Onze Janelas - e de seus respectivos acervos e gestão.

Decerto, temos em mente que o sistema da arte de Belém corresponde a uma fração, ainda que expressiva, do sistema da arte da Região Norte do Brasil, uma região de sistemas da arte “fora do eixo”. Para esse tópico, traremos como principais referências as autoras Maria Amélia Bulhões (2014, 2019), Marisa Mokarzel (2011, 2013) e Gil Vieira (2015, 2019). Afunilando para chegar ao âmago das discussões, apresentaremos tanto o colecionador Jorge Alex Athias e sua coleção quanto a instituição Casa das Onze Janelas (COJAN), passando por alguns outros atores sociais, instituições e meios de produção dos discursos legitimadores que constituem o sistema da arte local, pois, embora não sejam a questão central da tese, têm relevância para a compreensão do cenário, para se perceber a conformação das instituições de ensino, de exposição e do mercado da arte em Belém.

a. O COLECIONISMO E APROXIMAÇÕES ENTRE COLEÇÃO PÚBLICA E COLEÇÃO PARTICULAR

O colecionismo, como veremos, é uma prática que data da pré-História da humanidade e que possibilitou muitas transformações sociais, fazendo o ser humano alcançar avanços socioculturais em diferentes momentos do desenvolvimento histórico, técnico e científico. Como uma das bases do sistema

da arte, o colecionismo, principalmente de objetos de arte, é algo bem mais recente, diretamente relacionado à ascensão do sistema capitalista.

As instituições do sistema da arte contemporânea que adquirem obras de arte atuam com conceitos e práticas oriundas do colecionismo, tais como a preservação física e conceitual do bem e a obtenção de informações a partir deles. De forma mais apurada, a seleção, aquisição, conservação, classificação, documentação, pesquisa e difusão desses bens são um conjunto de práticas do que hoje conhecidas, do ponto de vista técnico, como ações de musealização, as quais podem ser aplicadas em qualquer tipo de coleção quando se tem em vista a transmissão dos seus bens às futuras gerações. Logo, a execução das ações de preservação dá-se também fora do museu, como em galerias e coleções privadas.

Percebemos, então, que as práticas do colecionamento vêm de longa data impactando a vida humana, desde anteriormente à industrialização e demais avanços tecnológicos, à formação das cidades e dos estados e mesmo antes da estruturação do modo de vida em comunidade sedentária. Portanto, o colecionamento mostra a sua relevância por estar relacionado ao acúmulo de informações e conhecimentos sobre o ambiente que nos cerca. Esse ato de acumular, transmitido e aprimorado por gerações, produz o desenvolvimento das diversas áreas da ciência e da sociedade e conseqüentemente conduz à produção do vasto conhecimento hoje experimentado pela humanidade.

Marshall (2005) estabelece a relação entre os atos de coletar e comunicar, colecionar e falar como condição essencial para o desenvolvimento da vida em sociedade. Igualmente, o autor faz correspondência entre os termos “fala” e “coleção” tomando por base a filologia clássica e as práticas sociais estabelecidas em torno do sentido do núcleo da raiz semântica “*leg-*”, do latim, que no grego clássico corresponde a “*log-*”, e relaciona “*logeín*”, “pôr em ordem”, e “*legeín*”, no sentido de “falar”, derivado de “coletar”. A partir disso, inquire o autor:

Nesta complementariedade semântica, podemos ver um traço claríssimo da semiologia originária: fala é coleção. Coleção de quê, cumpre inquirir? De sinais sonoros? De gestos e expressões? De palavras e de sentenças? De fórmulas e símbolos? De memórias e de poderes mágicos? De números e espécimes? (Marshall, 2005, p. 15).

Com essas perguntas, Marshall (2005) abre as possibilidades do colecionar. Disto podemos intuir, a partir das sugestões deixadas pelo autor na citação, a coleção de atos performativos como os sons, palavras e gestos.

O colecionismo de arte é um fenômeno imbricado em poderes simbólicos e econômicos - dentre outros de intensa força na sociedade - que, ao longo do tempo, foi se especializando, demandando a formação de novos profissionais, novos espaços ou novas formas de apropriação do espaço. Tal fenômeno também está diretamente ligado aos capitais financeiros:

O colecionismo é uma prática cultural que se renova pela adesão ininterrupta ao exercício de formar acervos artísticos por segmentos sociais diversos ao longo dos tempos. Ainda que seja uma atividade que parta de condições e decisões individuais, analisando as inserções de novos hábitos estabelecidos pelo e no colecionismo se percebe o quanto as ações de colecionadoras e colecionadores impulsionam a inovação intelectual e tecnológica, colaborando para revigorar as dinâmicas do sistema da arte. (Rosa, 2021, p. 66).

Marcus Dohmann (2013) destaca o objeto colecionável como objeto na classe dos “resistentes à mercantilização”, valorizando seu caráter dinâmico, bem como as camadas imateriais do objeto, como a sua biografia cultural e seu poder de narrativa e representação. O autor também menciona as informações performativas que o objeto pode vir a apresentar, ao afirmar que a

significação dos artefatos reside em ambos, tanto no objeto, como fato auto-materializado, e em seus padrões comportamentais “gestualmente” performativos, em relação ao design, espaço, tempo e sociedade (Dohmann, 2013, p.81).

Logo, Dohmann ressalta a performatividade existente também nas obras de arte clássicas, o que nos remete à perspectiva de Dorothea Von Hantelmann (2017) sobre a performatividade em todas as obras de arte, uma vez que essa característica se refere à produção de realidade, que veremos no próximo capítulo.

Desvallées e Mairesse (2013), por outro lado, afirmam que

Uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes documentos arquivísticos, testemunhos etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 32).

Podemos inferir que aquilo que Desvallées e Mairesse buscam, ao nos oferecerem esta definição, é uma entre diversas formas de compreender essa ideia. Além disso, uma vez que temos uma imensa variedade de coisas a serem colecionadas, e que cada vez mais a inventividade humana cria novos objetos e formas de expressão, os autores reconhecem que, mesmo que a definição apresentada tenha ampla abrangência, ela pode ainda não dar conta de todos os bens materiais e imateriais que podem ser colecionados e suas especificidades.

Lembramos, porém, que, quando temos uma definição, além de ser apresentada uma gama de características sobre o que está sendo definido, também é delimitada uma fronteira do que se busca excluir do conceito com o qual opera a definição elaborada. Sendo assim, cabe apontar que o colecionamento se distingue de acumulação e tesauroização. Conforme salienta o autor canadense e membro do ICOM, assíduo participante do ICOFOM, Yves Bergeron (2011, p. 55, tradução nossa)¹⁰, “Ainda que exista uma reunião de objetos, não teremos necessariamente uma coleção”. Afinal, salientam Desvallées e Mairesse (2013), para se constituir uma coleção, é necessário que os objetos estejam organizados de modo a formar um conjunto coerente e significativo. Sintetiza Dohmann (2013): “A coleção é um tesouro, mas nem todos os tesouros são coleções” (Dohmann, 2013, p. 81). Deste modo, para além de um mero agrupamento de objetos, uma coleção deve: em primeiro lugar, ser compreendida como fonte de informação; em segundo lugar, consistir da reunião de documentos primários que apresentam coerência ao se estabelecerem relações e discursos a partir desta reunião; e em terceiro lugar, ser de relevância para um ou vários grupos (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 33). Com isso, são destacadas as características de organização, informação e o papel social de uma coleção.

Ao longo do tempo, o ato de colecionar teve diversos significados e objetivos, atrelando-se a diferentes *status* sociais e culturais.

¹⁰ Livre tradução do original em francês “Même s’il y a a ressemblent d’objets, il n’y a pas necessariamente collection” (Bergeron, 2011, p. 55).

Brulon (2018) observa que o ato de colecionar esteve relacionado à religião, aos soberanos e à nobreza. Nas palavras do autor, “coleccionar, durante a Antiguidade e a Idade Média, como atividade estritamente ligada ao poder ou a fé, tinha o sentido de formar *regalia* os tesouros dos templos ou das igrejas” (Brulon, 2018, p. 44).

Em sua análise, Kornis (2012) destaca a formação do colecionismo ocidental na era moderna como expressão dos grandes e intensos processos de mudanças das sociedades, seja no âmbito material, isto é, nas áreas econômicas e financeiras da acumulação do capital, seja não material, isto é, ideológico. Ressalta o autor que o colecionismo de arte teve início na Europa da era moderna, na transição do final do feudalismo para a primeira fase do capitalismo, quando foram desenvolvidas coleções papais, reais, nobres e burguesas. Os valores culturais que circulavam nesse cenário relacionavam-se ao aumento da riqueza, aos entesouramentos e à busca de legitimação da burguesia.

Muitas coleções particulares originaram e têm originado grandes e pequenos museus pelo mundo. Na história dos museus, podemos citar o exemplo do *British Museum*, em Londres, que foi criado a partir da coleção do médico Hans Solane, aberto ao público em 1759 (Brulon, 2018). Igualmente exemplar é a coleção do gabinete de curiosidades de Alphonso Donini, que foi doada por ele aos membros do Colégio Romano no ano de 1651 e, sob os cuidados do professor jesuíta Athanasius Kircher, foi transformada no museu que atualmente é o Museu Kircherian (Museo Nazionale Romano, s.d.), em Roma-Itália. No âmbito nacional e da história mais recente, destacamos a Coleção conhecida como Corte Celestial, pertencente ao advogado e pintor pernambucano Abelardo Rodrigues, falecido em 1971. Dez anos após o falecimento do advogado, sua coleção foi transformada no Museu Abelardo Rodrigues, localizado no Centro Histórico de Salvador-BA (Dimus, s.d.).

Ao apresentar os fatos conjecturais do desenvolvimento das coleções artísticas, Kornis (2012) observa que “As coleções de arte, de um ponto de vista histórico desenvolveram-se nas interseções dos espaços e públicos e privados” (Kornis, 2012, p. 278), e isto pode ser dito julgando a formação de muitos museus europeus no século XIX, principalmente os de arte, que ocorreu a partir da expansão colonial europeia. Nesse contexto, conforme Kornis, os produtos das pilhagens nas colônias eram automaticamente designados como patrimônio público dos impérios coloniais, contudo, no mesmo bojo colonial, houve também as coletas que abasteceram o comércio internacional de obras de arte cujas aquisições formaram várias coleções privadas, de diferentes temas e tamanhos (Kornis, 2012, p. 279).

O campo da arte, conforme Bourdieu, pode então ser percebido como um campo relativamente autônomo, que pode definir suas regras e valores, mas é altamente permeável, a ponto de reagir aos eventos produzidos nos campos políticos e econômicos, dentre outros campos sociais. A relação entre arte e capitalismo, ou entre o sistema da arte e o poder financeiro, pode ser observada na movimentação ocorrida nos anos 1980, quando parte dos novos colecionadores que participaram ativamente da expansão do mercado de arte globalizado, dinamizando-o, era formada por pessoas que deixaram o mercado financeiro para investir em obras de arte, assim como pessoas do meio publicitário e do *star system*¹¹, principalmente empresários e novos-ricos. Nesse contexto, as feiras de arte ganham destaque, artistas contemporâneos e suas obras são evidenciados e se firmam no mercado de arte (Kornis, 2021, p. 283).

Em 1984, o filósofo e historiador polonês Krzysztof Pomian (1984), em artigo publicado no volume 1 da *Enciclopédia Einaudi*, enumerou algumas diferenças entre museus e coleções particulares, que para nossa discussão servirá de reflexão prévia acerca das coleções pesquisadas, a fim de atentarmos para algumas distinções características, que incluem abrangências e limitações entre as coleções públicas e particulares. Contudo, observamos que, na

¹¹ No meio artístico da década de 1980, o *star system* pode ser compreendido como um subsistema do sistema da arte, um tipo de colecionismo que promovia artistas famosos cujas obras eram compradas por altos preços por colecionadores, muitos deles novos ricos em busca de status social. Ele também pode ser entendido como o marketing pessoal do próprio artista com a finalidade de se autopromover, ganhar visibilidade e valorizar suas obras de arte. O autor usa a primeira aceção apresentada do termo.

perspectiva do autor, os museus estão subentendidos como instituições eminentemente públicas, excluindo da sua análise os museus que são instituições privadas, como o MOMA – NY, o MASP, Inhotim – Brumadinho e o Museu do Centro Cultural Brasil Estados Unidos (MUBEU) – Belém. No entanto, essas instituições têm regimentos em muitos aspectos semelhantes aos dos museus públicos, porquanto compartilham o mesmo conceito de museu, apresentando inúmeras características organizacionais e técnicas comuns, como a formação de conselhos, equipe básica, as áreas destinadas à reserva técnica, conservação, exposição, pesquisa e documentação, bem têm em comum setor educativo.

Portanto, os museus públicos são definidos por estarem relacionados às instâncias públicas e por poderem ser criados por leis, decretos, portarias dentre outros documentos legais. Sua gestão está a cargo da administração pública, ligada a ministérios, secretarias e outros órgãos públicos. Por sua vez, as instituições museais criadas pela sociedade civil, as da iniciativa privada, podem ser formadas por pessoa física, associações, fundações, entre outros que possuem natureza jurídica, assim como devem ser os museus públicos.

Por estarmos tratando nesta tese de uma coleção pública institucionalizada que se insere nas características de um museu público estadual e de uma coleção privada, não institucionalizada, é possível refletir sobre alguns pontos comparativos que podem ser ampliados, aprofundados ou relativizados, propostos por Pomian (1984) e outros autores, bem como por outras vias de observação da realidade apresentada em Belém.

O *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie* (Desvallées; Mairesse, 2011) aponta também distinções entre coleções públicas e particulares por meio de um verbete específico, destinado a estes dois aspectos: *collection publique, particulière ou privée*. Vamos agora pensar à luz dessas duas colaborações sobre as coleções públicas e privadas ou particulares.

Os autores franceses ressaltam que a coleção pública se distingue da particular por pertencer a uma instituição e jurisprudência pública e, como tal, por seu caráter de inalienabilidade e imprescritibilidade. Dessa forma, as coleções particulares são compreendidas como aquelas que pertencem à

pessoa física ou jurídica que tem a possibilidade de alienação e prescrição, por não pertencer à esfera da administração pública (Desvallées; Mairesse, 2011).

Pomian (1984) enfatiza as diferenças entre as coleções públicas e particulares ressaltando os compromissos com a sociedade que devem ter os museus em contraposição à autonomia de que goza o colecionador particular sobre seus bens. Destacamos da observação do autor que, por um lado, aos colecionadores particulares, é dada a possibilidade de alienar os bens da coleção, o uso do critério do gosto, a autonomia para definir se exhibe, empresta, aliena, entre outras ações. Por outro lado, as coleções públicas em museus têm compromisso social com a preservação e a difusão não apenas das coleções que formam seus acervos, como também com relação às pesquisas que devem desenvolver (Pomian, 1984).

Muitos colecionadores tornam-se conhecedores e estudiosos daquilo que colecionam, e isso se reflete no acervo de muitas coleções. Ao contrário dos museus, que têm conselhos formados por diversos membros para decidir sobre suas aquisições, as coleções particulares estão sob a deliberação de uma só pessoa, o colecionador. Muitas coleções privadas são formadas por critérios subjetivos, mas respaldados em um arcabouço de conhecimentos acumulados pelo colecionador sobre os temas e obras que coleciona. Em outras palavras, muitas coleções particulares refletem os interesses, gostos, nexos e vontades do colecionador, o que não o impede de estabelecer critérios lógicos, estéticos e científicos que orientem suas aquisições, nem de empregar ações de conservação, documentação, exposição, de receber pesquisadores e curadores, muito menos de estabelecer parcerias com instituições museológicas para exposição e guarda do peças do seu acervo.

A CAJAA tem a arte contemporânea paraense como principal critério para suas aquisições, porém conta, em menor número, com obras de artistas nacionais e internacionais. Também é possível verificar que, na realidade de muitos museus, os regimentos que estabelecem a Política de Aquisição, Alienação e Descarte, por vezes encontram-se defasados, incompatíveis, ou mesmo são inexistentes nas instituições e, quando existem, são ignorados. Isso faz com que muitas incorporações ocorram sem critério, principalmente quando

o corpo técnico do museu, sem o respaldo da política de aquisição, sente-se obrigado a receber de autoridades peças que não contemplam na proposta do museu.

Ainda sobre as diferenças entre as coleções particulares e os museus – isto é, públicos -, Pomian (1984) sentencia que “Um museu sobrevive aos seus fundadores” (Pomian, 1984, p. 70). De fato, há que se considerar uma fragilidade das coleções particulares não institucionalizadas em museu, no que diz respeito à sua permanência e longevidade, devido às características de inalienabilidade e imprescritibilidade que a princípio não possuem, uma vez que essas coleções podem ser dissipadas após o falecimento do colecionador, ou mesmo, dependem da vontade ou da necessidade de o colecionador, em vida, desfazer-se de alguns itens ou de toda a coleção. Isto pode ser observado no caso relativamente recente da venda da principal coleção de arte construtivista brasileira, que era de propriedade do colecionador Adolpho Leirner e foi vendida ao museu americano *Museum of Arts*, de Houston-EUA ¹², depois de o colecionador ter oferecido a compra para instituições públicas das esferas municipal, estadual e federal.

Pomian (1984) também salienta que as coleções de museus são abertas ao público, ao contrário de grande parte das coleções particulares. Esse ponto, todavia, é passível de ponderação, porque poderia se pressupor que os museus têm todas as suas coleções abertas ao público, sendo que, em muitos casos aquilo que é exposto, ou pode ser contemplado nas reservas técnicas visitáveis, não chega a dez por cento do que o museu tem sob sua guarda. Isto ocorre, por exemplo, com o Museu Goeldi (MPEG), que possui dois campos de pesquisa, e as exposições e ações educativas ocorrem prioritariamente no Parque Zoobotânico, que é aberto ao público para visitas. Em relação ao público formado por pesquisadores, o acesso às coleções dos museus, por vezes, é tão ou mais protocolar do que em uma coleção privada.

¹² A venda ocorreu em 2007, entretanto o colecionador alega que desde 1993 vem buscando vender a coleção para museus nacionais, que, por sua vez, alegam não ter condições para adquirir via compra, apesar dos seus esforços. Na época da venda, houve uma comoção, principalmente por parte dos agentes do sistema da arte do Brasil. Mesmo assim, foram duras pertinentes as críticas tanto à ausência de política pública para aquisição de coleções, quanto ao colecionador e à instituição que adquiriu. Citada em reportagem de Fábio Cypriano para a Folha de São Paulo, a historiadora Aracy Amaral bem observou, sobre essa questão, que “Falta espírito público por parte das instituições brasileiras, em nível federal, estadual e municipal, da elite financeira e do próprio colecionador” (Cypriano, 2007).

Por fim, destacamos o ponto de diferenciação entre o museu e a coleção particular apontado por Pomian (1984):

As relações entre os visitantes e os museus se inserem [...] numa economia da dádiva e não apenas na do mercado, [...] ao contrário dos colecionadores privados que muitas vezes adquirem objetos de arte como forma de especulação mercadológica (Pomian, 1984, p.83).

Neste sentido, observamos que os museus devem proceder às suas aquisições não objetivando uma valorização de mercado daquilo que incorporou ao seu acervo - via compra ou outro modo que aquisição -, muito menos buscando um ganho individual, pois o intento da instituição museal deve ser cumprir sua missão perante a sociedade, e não os ganhos financeiros. Isto posto, a aquisição deve potencializar o discurso do museu por meio das suas pesquisas e extroversão, buscando qualificar as informações transmitidas ao público em suas exposições e demais formas de comunicação com o público.

Uma vez no mundo capitalista, o mercado de arte também se liga ao colecionismo de arte contemporânea, principalmente por intermédio da produção e do consumo das obras de arte. Por isso, quando Pomian (1984) identifica no colecionador particular um interesse financeiro, está se referindo aos valores estabelecidos pelo mercado da arte, o qual, no ambiente da arte contemporânea, marcado pelas redes de comunicação, está relacionado às estruturas econômicas, nas quais aparecem as especulações acerca dos valores financeiros e da liquidez que pode alcançar um determinado passivo em determinado tempo, um investimento sob a forma de trabalhos artísticos. Deste modo, além do que envolve as subjetividades de quem adquire a obra, a coleção de arte particular pode ter suas aquisições regidas pela perspectiva de valorização monetária da obra nesse mercado. Fatores como o nome do/a artista, o tempo de produção, premiações, sua presença na mídia, sua participação em leilões e exposições e em outras coleções, dentre outros, balizam o valor destes bens artísticos dentro do mercado de arte.

Nesse sentido, a pesquisadora Bruna Wolf Fetter (2016), que em sua tese aborda o sistema da arte enfocando o papel do mercado a partir das feiras de arte pelo mundo, dá-nos um direcionamento sobre essa relação entre o

colecionador de arte com mercado de arte. A autora mostra que um trabalho artístico pode ser adquirido como passivo financeiro ou forma de investimento. Deste modo, Fetter (2016) vê o colecionador como um agente de grande relevância no sistema da arte, com destaque à sua atuação determinante junto ao mercado, e destaca a projeção que tem ganhado a figura do investidor, conforme conferimos na seguinte citação:

Independente da forma como o colecionador tem atuado e se inserido, o peso de seu papel para as atuais configurações dos sistemas da arte é inegável. Dentre todos os atores que atuam nessa rede de relações, o colecionador talvez seja aquele que impacte com maior força no mercado. No entanto, para além da figura do colecionador, a crescente financeirização do meio artístico, representada na ascensão da figura do investidor, tem provocado mudanças ainda mais profundas nesse cenário (Fetter, 2016, p.169).

Com isso, é possível notar que são duas formas diferentes de agenciamentos, pois, ainda que ambos lidem com o valor financeiro das aquisições de obras de arte, o colecionador teria suas ações regidas pelo coração, como chama o colecionador Jorge Alex Athias, enquanto o investidor é orientado pela especulação. Entretanto, não é descartada a possibilidade de ambos estarem na mesma pessoa que, com poder de aquisição e inserida no sistema e no mercado da arte, torna-se também um enunciador do discurso legitimador do valor artístico.

Segundo a pesquisa de Nei Vargas da Rosa (2021) realizada para a sua tese de doutorado, o levantamento feito por meio de questões de múltipla escolha aplicado aos colecionadores apontou a emoção transmitida pela obra como o fator de maior importância na definição das aquisições, ou seja, as qualidades intrínsecas à obra. Por outro lado, foi pontuado pelos colecionadores como sendo critérios “não é importante e pouco importante”, “a facilidade de venda da obra; a obra como um valor seguro”, indicando que o interesse destes colecionadores não é o investimento, mas a composição da coleção (Rosa, 2021, p. 93-94).

Rosa (2021) também constata a existência de um perfil heterogêneo entre colecionadores particulares de arte contemporânea no Brasil. O autor salienta as

variações entre os colecionadores particulares que pesquisou, observando que eles variam desde a formação escolar e profissional, ao estado civil e status social, para citar alguns fatores destacados relativos às diferentes realidades sociais dos colecionadores (Rosa, 2021). O autor observa também que é intenso o surgimento de novos colecionadores, todavia verifica-se que esse fenômeno é circunstanciado pela situação política e, por consequência, econômica do país. O autor conclui que

É inquestionável que foi no momento de melhor capacidade de geração de renda, ou seja, no período de aumento de acumulação de capital e crescimento do PIB que o colecionismo experimentou o maior número de entrantes, aproximadamente entre 2009 e 2014. (Rosa, 2021, p. 299).

Do mesmo modo, podemos pensar a criação de museus e a qualificação das coleções públicas e particulares ligadas à situação política e econômica do país, estendendo-se à situação da política nacional. Isto se percebe pelo trato dispensado à cultura e às artes que, por sua vez, faz-se notar pela boa ou má gestão do patrimônio artístico e cultural, bem como pela manutenção, criação, fusão ou extinção de órgão ou departamento dos poderes executivos específicos para questões culturais.

Dentre o sem número de coisas que podem ser colecionadas e musealizadas, dedicamo-nos aqui à presença de obras de arte performáticas nas coleções públicas e particulares. Esse tipo de produção artística vem sendo adquirida e incorporada em coleções de diversas partes do mundo, mas nem por isso deixa de suscitar questões entre técnicos e pesquisadores, tendo em vista que os estudos das obras performáticas, em especial de seu colecionamento, é um campo que não permite uma prática encerrada em rigidez. Sua sistematização vem sendo aprimorada a partir de pesquisas e experiências das instituições e seus profissionais.

No Brasil, o colecionamento de performances é uma realidade desde o início do século XXI, sendo atribuída ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) a primeira aquisição de uma obra como performance, “não com registros, mas uma ação performática” (Ferreira; Marques, 2021, p. 739), ressaltam as pesquisadoras Joseane Ferreira e Jane Marques (2021), sobre a incorporação da obra *Quadris de homem = carne/ mulher = carne* (Lima, 1995

apud Ferreira; Marques, 2021, p. 739), da performer Laura Lima, ao acervo. Com essa aquisição, o museu possui documentos em papel com instruções para proceder à reencenação da performance. Entretanto, compreendemos que obras performáticas vêm sendo adquiridas de múltiplas formas, e uma dessas é expressa no caso da obra de Lúcia Gomes, *Curamos LGBTfobia* (2017), sobre a qual nos reteremos mais a diante.

Até aqui, vimos algumas ideias sobre coleção e colecionismo, algumas convergências e divergências marcantes entre coleções públicas e coleções particulares, bem como compreendemos o colecionador como um amante das artes e como um importante agente desse sistema. Do mesmo modo, introduzimos o cenário artístico de Belém, observando o desenvolvimento das instâncias públicas da arte e da cultura na cidade. Agora, buscaremos entender a conformação da estrutura que permitiu e orientou a criação das duas coleções que estudaremos, a COJAN e a CAJAA. Para isso, iniciaremos pela compreensão conceitual do sistema da arte contemporânea, conheceremos algumas das instâncias mais presentes no nosso sistema local, para, em seguida, focarmos na construção do sistema da arte contemporânea belenense.

2.1 O SISTEMA DA ARTE E ARTE CONTEMPORÂNEA

É possível perguntar o que fariam hoje, dentro desse sistema, Leonardo, Mozart ou Baudelaire: A resposta é a que um crítico deu: “Nada, a menos que eles jogassem conforme as regras” (Canclini, 2008, p. 63).

Muitos autores apontam insuficiências nos parâmetros adotados na avaliação da arte moderna, nos moldes de Clement Greenberg, para o julgamento da arte contemporânea, como Freire (1999), Zanini (2018), entre outras/os, visto que as mudanças sociais ocorridas no século XX impactaram fortemente as artes. Uma das diferenças seria a noção de autonomia – conceito proposto por Pierre Bourdieu, na arte moderna e na arte contemporânea: “Provavelmente as mudanças na noção de autonomia sejam a base da desconstrução daquilo que tão bem serviu para descrever o ambiente que abrigava a Arte Moderna” (Fetter, 2016, p. 153). Desse modo, é necessário que

os agentes do campo da arte desenvolvam novos critérios para avaliar a arte contemporânea.

A evolução do capitalismo, a sociedade de consumo, a criação de mídias digitais e novas tecnologias, bem como o acesso a elas, entre outros aspectos originados não apenas pelo consumo, mas também e principalmente pela comunicação, foram fatores cruciais para as mudanças ocorridas no campo das Artes como um todo, no que tange à sua criação, produção, apreciação, crítica e circulação. Essas mudanças, tanto na sociedade quanto nas Artes, sucederam em curto espaço de tempo, conforme sinalizado por autores como Canclini (2012, p.17) e Bulhões (2019).

Com isso foi possível observar o surgimento de novos agentes, a exemplo do curador de exposição, assim como mudanças de papéis e protagonismos foram percebidas. Uma dessas transformações consiste em o/a artista não mais ser considerado/a o/a único/a envolvido/a na produção artística, de modo que ele/a, uma vez dentro do sistema da arte contemporânea, precisa ter estratégias para sua permanência nesse sistema, como circular pelo *mainstream*¹³, pois estamos falando de uma rede de comunicação e informações que se constrói também aparecendo entre outros agentes e instituições da arte, inventando-se e circulando.

Desde a primeira década dos anos 2000, essa circulação vem acontecendo não apenas nos meios físicos já consagrados, como salões, *vernissages* e revistas especializadas, mas também nos meios digitais como blogs, Instagram, Facebook, Youtube e uma série de outras plataformas e redes sociais.

¹³ *Mainstream*, em uma tradução literal do termo em inglês, equivale a “convencional”. Em referência ao sistema da arte, diz sobre as movimentações e atualização das suas instâncias; aquilo que está em voga, que é uma tendência porque é ou está sendo bem recebido no meio. Aqui é usado como lugar que a arte ocupa ou meios de legitimação da arte que está em voga, em evidência.

Vemos, com isso, mudanças também no público, no seu papel de receptor, espectador convidado a atuar na proposta artística como participante ou coautor do trabalho. Ademais, em consequência disso notamos que mudou a forma como se dá a fruição da obra.

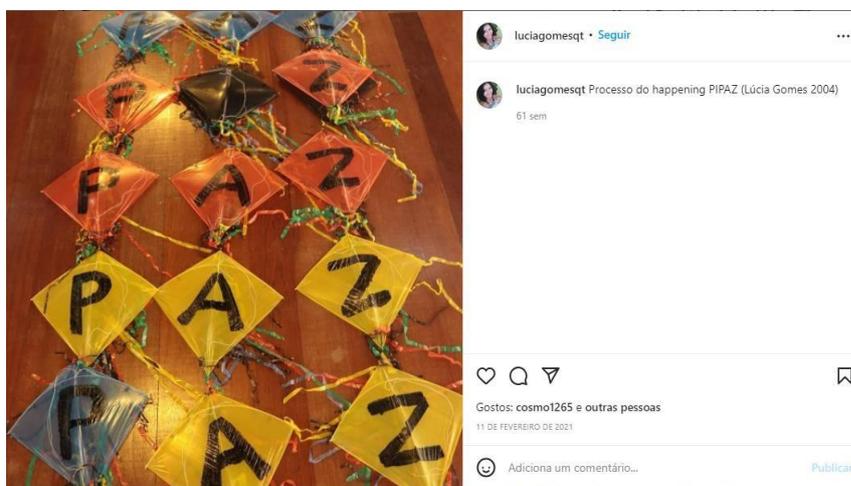
Trazendo para nossa realidade amazônica, o *happening PIPAZ* (Gomes, 2004), de Lúcia Gomes, exemplifica algumas mudanças apontadas. A ação foi reativada em Belém, no Mercado do Ver-o-Peso, dentro do evento Arte Pará de 2006; posteriormente aconteceu em outros lugares, como na área externa da COJAN, participando da ocupação no Movimento Casa das Onze Janelas, em 2014¹⁴. A ação artística acontece em um espaço aberto, não obrigatoriamente na área de uma instituição museológica.

A artista leva pipas com as letras P, A e Z e convida as pessoas no local, que podem ser públicos ¹⁵ de museu, transeuntes, moradores ou *habitués*, a empinarem uma das pipas, pondo, destemido, o outro atuando diretamente na obra. A artista faz o mesmo com mais outras duas pessoas, de forma a escrever no céu a palavra PAZ com as letras gravadas nas pipas. Ao convidar o voluntário a participar da ação, a artista explica brevemente a proposta e o conceito do trabalho. Nessa obra, a artista subverte a prática comum das “rinhas” de pipa/papagaio/arraia, na qual o objetivo é cortar a linha do outro empinador, a fim provar ter maior destreza em controlar sua linha e driblar, por fim, cortar a linha do opositor, que muitas vezes é desconhecido. No *PIPAZ*, a proposta é realizar o contrário das rinhas, nas quais, para um dos participantes ser superior, o outro precisa sair derrotado, acumulando o prejuízo moral e a perda da pipa. No processo artístico *PIPAZ*, todos ganham o prazer de pôr uma pipa no ar e contemplar sua presença no céu ao lado de outras pessoas, em uma proposta de paz (Figuras 1 e 2).

¹⁴ Abordaremos mais adiante do Movimento Casa das Onze Janelas.

¹⁵ Considerando que as pessoas que participam da ação podem ser ou não público visitante do museu, público potencial do museu ou mesmo não público do museu.

Figura 1 - Preparação das pipas para o *happening* PIPAZ, de Lúcia Gomes.



Fonte: Postagem do Instagram da artista (Gomes, 2021c).

Figura 2 - Imagem da execução do *happening* PIPAZ, de Lúcia Gomes. Executado em 2004 na cidade de Colares-PA.



Fonte: Postagem do Instagram da artista (Gomes, 2021a).

Nessa proposição, Gomes convida quem estiver no local a animar as pipas, e o trabalho acontece somente mediante a relação direta do outro e com o outro. O público desse trabalho não é necessariamente um público real de

museu, pode ser mesmo um não público, que talvez venha se tornar um público potencial ou real após essa experiência com a arte.

Deste modo, resume bem Archer (2001) que “Observar a arte não significa ‘consumi-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador” (Archer, 2001, p. 235, grifo do autor). Notamos então que não somente o papel do artista e do espectador passaram por transformações na arte contemporânea, mas também foram ampliadas a própria ideia de público e sua atuação ante a obra.

Caracteriza também a arte contemporânea o uso de materiais do cotidiano pensado em um sentido mais amplo, abrangendo questões e discussões igualmente cotidianas, mas que nem por isso deixam de ser complexas. Esses materiais são substâncias que entram na concepção e construção das obras e processos artísticos. Caracterizam as produções a valorização dos processos artísticos em detrimento do resultado físico, muitas vezes acentuando o hibridismo, a desmaterialização, a expansão e a desterritorialização da arte para fora dos lugares de legitimação. Por razões como essas, o sistema da arte contemporânea demandou que sua construção se fizesse sob novos paradigmas igualmente contemporâneos, o que também se aplica aos critérios próprios usados no que se refere à sua legitimação, julgamento e análise realizados pelos agentes legitimadores desses sistemas.

O funcionamento em rede é uma feição característica da arte contemporânea. Contudo, cabe notar que noção de rede não está restrita às artes, mas se desenvolve nos diversos sistemas sociais contemporâneos, como na política, na economia e em demais aspectos da cultura humana, embora notemos mais frequentemente tal influência nas abordagens nas áreas da comunicação e da tecnologia. Bruna Wulff Fetter (2016) considera a ideia de rede de Anne Cauquelin (2005), que modifica e traz acréscimos à definição de sistema da arte apresentado por Maria Amélia Bulhões Garcia (1990), como veremos na proposição de sistema da arte contemporânea de Fetter. Essa autora evoca a ideia de rede de Cauquelin, por observar que o sistema da arte contemporânea opera em rede de comunicação formada pelos próprios agentes deste sistema. Nesse modelo, a comunicação se difere da comunicação

tradicional, a qual se dá por meio de uma mensagem enviada por um emissor a um destinatário, o que a autora chama de “sistema de rede de comunicação circular”, que é quando “os destinatários são os gestores da rede” (2005, p.78).

O sistema da arte contemporânea envolve agentes, instituições e discursos legitimadores: entre os “agentes” estão os artistas, *marchands*, colecionadores, teóricos - a exemplo dos historiadores, filósofos e sociólogos da arte -, curadores, diretores de museus e de outras instituições culturais e do ensino das artes, professores, galeristas, leiloeiros, investidores do mercado de arte; as “instituições” abarcam os museus, galerias, coleções públicas e particulares, cursos de artes, empresas que premiam, financiam e fomentam as artes por meio de editais, salões e outros eventos de promoção; e, por fim, os “discursos legitimadores”, que são emitidos pelas feiras, salões e bienais, veiculados em livros, textos de exposição e seus catálogos, trabalhos acadêmicos apresentados em eventos e publicados em anais, em revistas, cadernos e colunas, também em *podcasts*, vídeos e programas especializados das áreas de Estética, Crítica, História e Sociologia da Arte. Ademais, atuam instituições como galerias e museus, bem como agentes e colecionadores particulares, que ao adquirirem, comercializarem ou exporem, à rebote influenciam na valorização e na legitimação da obra e do/a artista.

Bulhões (1999) levanta a questão: porque “[...] do imenso universo de práticas simbólicas, somente uma pequena fatia é socialmente considerada arte. O que define essa classificação e diferencia esse segmento [...]” (Bulhões, 2019, p. 13) e cunha uma esclarecedora definição de sistema da arte, considerando o agenciamento articulado entre atores sociais, instituições e os meios que produzem o discurso legitimador da arte. A autora define desta maneira o sistema da arte:

Conjunto de indivíduos, e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos, responsáveis também pela definição dos padrões e limites da Arte, de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico. (Bulhões, 2019, p. 13).

Bulhões (1999) também especifica que o sistema das artes plásticas ao qual se refere exclui outros sistemas, como o das artes cênicas (Bulhões, 1999, p. 30).

Portanto, o sistema das artes plásticas ou, atualizando, das artes visuais, exclui em específico teatro e dança. Entretanto, não somente as cênicas, como também a literatura, são áreas onde se dá a criação de outras obras performáticas, a exemplo da arte do trovador, apresentando as canções de gesta, estudadas por Paul Zumthor (1993), de modo que estão presentes a literatura, a corporeidade, a atuação e a música. Porém, em se tratando de musealização de obras de arte performativas, seja de qual área das artes for, será considerada arte visual e, assim, estará incluída no sistema das artes visuais para fins desta tese.

Mais recentemente, vem se desenvolvendo a compreensão de que as obras nas artes visuais não se restringem à potência do/a artista ou que sozinho/a seja responsável pela repercussão e impacto do seu trabalho na sociedade. O que se revela é um caráter coletivo dessa atividade, na qual em conjunto se estabelecem os critérios de valorização, legitimação e absorção das artes visuais na sociedade de consumo em um sistema aparentemente fechado que, de certo modo, retroalimenta-se.

Embora muitas vezes possa parecer que se trata de um sistema extremamente rígido, hermético e sincrônico, ele é essencialmente relacionado às esferas mais amplas da vida em sociedade, tais como a economia, a política, a sociedade e a cultura, dentro de um fluxo histórico e local, que, em sua interação com o sistema, possibilita sua atualização ou transformação. Nessa perspectiva Bourdieu (2003) dá relevo ao capital cultural no processo de atualização, que se desenvolve nas relações de poder, distinção e legitimidade, uma vez que essas relações são derivadas do capital cultural, determinante neste fluxo de atualização.

Bulhões (1999) traça um breve histórico do processo de formação do sistema das artes plásticas, cujo início remonta à Europa do século XV. Segundo a autora, a arte tradicional, de certo modo, já idealizava e supervalorizava a genialidade do artista, considerado o único responsável pela produção e repercussão do seu trabalho, enquanto ao público cabia a apreciação das obras de arte, e as análises sobre essas eram limitadas à interpretação e discursos sobre os elementos formais, os signos e o estilo. A historiografia, por fim,

dedicava-se à identificação e consagração de artistas e obras clássicas, permitindo a entrada dos trabalhos contemporâneos à época, previamente avaliados pelo que a autora chamou de “público especializado”.

Sobre o papel do colecionador, Lind e Thompson (2012 *apud* Fetter, 2016), citados por Fetter (2016), em sua tese que analisa as formas como e por quem os valores das obras de arte são estabelecidos, afirmam que

A figura que permeia e avalia a maioria dessas instâncias [de compra e venda, as quais são leilão e mercado] hoje é a do colecionador, que não mais se posiciona como mero amante das artes, mas como investidor estratégico em busca de distinção e de rendimentos (Lind; Thompson, 2012 *apud* Fetter, 2016, p. 37).

Desse modo, o colecionador vem se destacando no sistema da arte como agente e legitimador do discurso, não apenas como um consumidor, apreciador ou amador. Ele tem um papel fundamental no mercado e no sistema da arte como um todo principalmente em um cenário pouco assistido por políticas culturais de incentivo à produção e aquisição de obras de arte.

De acordo com Bulhões (1999), foi durante o Renascimento europeu que ocorreu o aprofundamento da separação entre arte e artesanato, pela distinção e hierarquização entre trabalho intelectual e trabalho manual. De modo a efetivar essa diferenciação e valorizar o trabalho artístico, estruturou-se em volta dele um sistema formado por artista, mecenas e filósofos humanistas.

Dessa maneira, percebemos que na atualidade os trabalhos artísticos precisam passar pelo crivo do sistema da arte contemporânea para que venham a ser estabelecidos como obras de arte. De modo geral, o sistema da arte é “aquele” ou “a mão invisível¹⁶” que atribui valores, inclusive estéticos e legitima com critérios próprios o *status* de arte de determinado objeto, construção, ação ou acontecimento artístico.

Não obstante, destacamos que as demandas sociais também provocam o sistema a incorporar práticas artísticas outrora marginalizadas por ele mesmo,

¹⁶ Uso aqui os termos “aquele” e “mão invisível”, para evidenciar que, embora o sistema da arte seja feito por meio dos seus agentes, que são pessoas, muitas vezes parece ser um ser indeterminado que estabelece os valores, como quando se usa a expressão “a mão invisível do mercado”, em se tratando de economia de mercado, para que quem não participa das decisões reguladoras não saiba quem está por trás das decisões e promove as oscilações.

haja vista que ao longo do tempo o colecionismo de arte vem se transformando e acompanhando as mudanças socioculturais e econômicas. Nessa dinâmica, muitas vezes o colecionador tem papel determinante na entrada de novos artistas ou processos artísticos no sistema. Pode-se citar como exemplo os trabalhos de grafiteiros como Os Gêmeos, que já expuseram em locais de consagração da arte no exterior e no Brasil.

O sistema da arte vem cooptando um universo de expressões artísticas cada vez mais diversas. Nele vêm sendo produzidas obras, críticas, historiográficas, pesquisas, exposições, publicações e, mais recentemente, dada a pandemia da COVID-19, verificamos um *boom* dos programas e eventos especializados veiculados em canais da internet, dentre outras formas remotas pelas quais, por meio do sistema, tais práticas têm sido validadas. Desse modo, observamos que o sistema das artes visuais como um todo, não apenas os artistas, atualiza-se e apropria-se das novas mídias. Do mesmo modo, ele afirma seu caráter dinâmico, ao incorporar algumas das novas linguagens, a exemplo da abertura das instituições de caráter museológico a linguagens artísticas que em outro tempo seriam marginalizadas, como as artes de rua: o já mencionado grafite o “lambe” - que consiste em cartazes em série fixados em locais públicos - e a pichação.

Observamos que a imperativa interação com as forças externas socioculturais, políticas, econômicas, históricas e locais tornam esse sistema permeável. Nessa esteira, o que se pode concluir é que a categoria arte é uma construção social que diferencia e hierarquiza as expressões artísticas, exclui e exerce uma dominação simbólica sobre os agentes que, de certo modo, não foram “iniciados” nesse sistema. Ainda assim, é possível observar que existe certa heterogeneidade entre os atores sociais. Nota-se também a influência de uma elite econômica que estabelece a valorização financeira de determinados/as artistas e obras.

Considerando tudo isso, podemos indagar: a arte, para ser arte, e o artista, para se manter artista, precisaria circular entre todos os demais agentes, instituições e eventos? Sobre isso, Rosa (2021) sentencia:

A arte pode emergir em ambientes inóspitos e adversos, mas a sua legitimação e consumo não. É necessário um **conjunto mínimo de instâncias** que sejam compostas por instituições de ensino e reflexão, espaços institucionais e comerciais de arte, crítica e curadoria, eventos de diferentes fins **que, no seu conjunto, ofereçam condições de acesso à produção das artes visuais** (Rosa, 2021, p. 300, grifos nossos).

Conquanto não seja necessário gabaritar a prova de ingresso no sistema da arte, circulando e interagindo entre todos os agentes, instituições e eventos, existe um mínimo necessário para que se estabeleça como sistema, ainda que mantendo suas contradições e particularidades.

Esses sistemas da arte incompletos, longe dos centros hegemônicos, às vezes parecendo embrionários ou ultrapassados, podem ser categorizados como “sistemas fora do eixo”. A esse respeito, Marisa Mokarzel (2011) nos diz que se trata de um sistema que

Traz a ambiguidade, mas de um sistema de arte que acontece sem a estrutura completa que o define. Faltam elementos articulações que usualmente ocorrem em centros econômicos e culturais hegemônicos, servem de parâmetros para o que vigora nacional e internacionalmente (Mokarzel, 2011, p. 85).

Vale observar que grande parte das cidades brasileiras estão fora do eixo. Isso acontece por termos como parâmetro Rio de Janeiro e São Paulo. Cabe observar que, não por acaso, esses são também os centros econômicos e financeiros do país. Por esse parâmetro comparativo, estamos nessa situação de “sistema fora do eixo”. Dito isto,

[...] pode-se estar fora do eixo por não se enquadrar dentro do modelo usual de sistema e por não se integrar a um circuito de arte próprio ao eixo hegemônico que oportuniza o trânsito da obra, do artista e de outros circuitos e mercados da arte (Mokarzel, 2011, p. 85).

Compreendemos então que nós, em Belém-PA, temos um sistema da arte que “acontece”, no que diz respeito à sua inegável existência e ao fato de que funciona, mesmo com suas “contradições e ambiguidades”.

Gil Costa (2009, p. 61) observa esse estar fora do eixo, desde sempre “atrasado” em décadas nas práticas artísticas contemporâneas, como uma

consequência das precedentes condições econômica e culturalmente periféricas, atinge o sistema da arte, bem como esse também é impactado por deficiências do sistema cultural como um todo. No entanto, o próprio autor nos lembra que esse atraso é mensurado a partir de um modelo hegemônico, no caso, as capitais culturais nacionais ocidentais (Costa, 2009, p. 62). Porém, é possível verificar que artistas da Região Norte do país vêm ganhando destaque no cenário nacional e internacional realizando obras de arte contemporânea, como é o caso da já citada artista plástica Berna Reale, sobre a qual abordaremos mais detidamente adiante.

Bulhões (2019) tem um pensamento muito semelhante ao de Mokarzel, entretanto a autora pensa na situação do sistema da arte em âmbito nacional. Isto posto, ela reflete sobre um panorama, não apenas a partir do estado onde reside, incluindo também o eixo Rio-São Paulo. A autora, pois, toma como parâmetro os grandes centros culturais e econômicos internacionais. Vejamos o que diz Bulhões:

No Brasil, a situação da arte contemporânea é problemática e complexa, uma vez que o sistema local é rarefeito, não tem uma forte presença social, nem um sólido mercado, e carece de instituições consolidadas que apoiem os artistas. Sua estrutura não tem muita sustentação na sociedade, pois a arte é considerada por muitos um signo de *status* que não alcança o imaginário da maioria das pessoas. Em decorrência disso, cria-se uma grande ambiguidade nas relações dos artistas contemporâneos com as diferentes instâncias do sistema da arte. [...] (Bulhões, 2019. p. 16).

De fato, usando as cidades Rio de Janeiro e São Paulo como parâmetro, são evidenciadas muitas carências do nosso sistema belenense, sobretudo em relação ao mercado de arte. Afinal, em primeiro lugar, Rio e São Paulo formam o eixo dos maiores polos econômicos, financeiros e culturais do país; em segundo lugar, tal eixo concentra os mais altos quantitativos de instituições culturais públicas e particulares, museus, galerias, escolas de artes, lojas de materiais específicos para artistas; por fim, essas duas cidades com frequência são também palco de grandes eventos nacionais e anfitriãs quase oficiais dos eventos internacionais. Esse sistema da arte, no entanto, apresenta-se também como fora do eixo, neste caso o Europa-Estados Unidos, o qual se impõe como

hegemônico, tornando o Rio-São Paulo uma periferia. Conseqüentemente, nosso sistema é ainda mais fora do eixo. Estamos na periferia da periferia.

Em sintonia com a colocação de Bulhões, Canclini (2012) observa que, no início do século XX, a Sociologia buscou entender os movimentos artísticos buscando a vinculação com os processos sociais, o que trouxe à luz uma compreensão sobre os valores econômicos e midiáticos atingidos por algumas obras, sinalizando a insuficiência de argumentos da Sociologia Crítica, ao entender que as escolhas estéticas são um lugar de distinção simbólica e que a “compreensão da arte culta e das surpresas das vanguardas, vistas como um dom, dizia Pierre Bourdieu, torna um eufemismo as desigualdades econômicas e a dignidade aos privilégios” (Canclini, 2012, p.17). O autor observa que é o que pode pôr em xeque essa distinção, quando se verifica um grande número de visitantes nos grandes museus de arte contemporânea tanto da Europa quanto dos EUA.

Bulhões (2019) enumera algumas das tendências que considera cruciais, que contribuíram para a formação dessas novas abordagens, sendo a primeira delas a mecanização dos objetos e processos artísticos que vem envolvendo várias etapas e produtos da produção artística. A segunda tendência trata da questão da legitimação das práticas artísticas e seus produtores, um processo cada vez mais complexo que envolve instituições e profissionais da área, com vistas à inserção de obras em diversas linguagens ou categorias artísticas no mercado. Por fim, a terceira corresponde à despolitização das artes em geral e, em específico, das artes plásticas, quando a autora contrapõe ao caráter político das demais artes nos anos 60 do século XX, e conclui observando que “A afirmação da despolitização se tornou, assim, uma forma de ocultação do papel político das práticas artísticas nas lutas pelo domínio simbólico dentro da sociedade” (Bulhões, 2019, p. 28). Com a articulação desse tripé, formou-se a nova concepção da história social da arte, diferenciando-se essa da anterior, por valorizar como a sociedade absorve a arte desde o processo de desenvolvimento do trabalho artístico.

Percebemos, então, que na atualidade os trabalhos artísticos precisam passar pelo crivo do sistema da arte contemporânea para que venham a ser

estabelecidos como obras de arte. De modo geral, o sistema da arte é “aquele” ou “a mão invisível” que atribui valores, inclusive estéticos e legítima com critérios próprios, o *status* de arte a uma produção, um objeto, uma construção, uma ação ou um acontecimento artístico.

Esse sistema, assim formado, pode também ser considerado de dominação, uma vez que se deu ensejado pela imposição dos valores e padrões dos estamentos mais altos daquela sociedade. Esse seguramente é um dos motivos que justifica até os dias atuais ser muito comum o equívoco de que a arte é um distintivo simbólico pertencente unicamente a uma elite dominante.

Ao buscar uma hierarquização para definir o que é arte e o que é artesanato, o sistema da arte legitimou seus integrantes e lhes conferiu autoridade para agir também aplicando os mesmos mecanismos de distinção que legitimam uma dominação social e atua como estratégia de poder político. Tal estratégia é ainda mais eficaz quando mascarada através de narrativas sobre próprio sistema, por ele mesmo criadas, que muitas vezes não considera o lugar de fala de determinados agentes ou instituições. Assim, o sistema e o valor artístico dos objetos são sustentados pela trama entre os agentes desse sistema.

Ao associar as formas próprias de revolução que ocorrem em qualquer campo, Bourdieu (2003) afirma:

De facto, penso que uma revolução específica, alguma coisa que faz data num campo determinado, é a sincronização de uma revolução interna e de qualquer coisa que se passa no exterior, num universo englobante (Bourdieu, 2003, p. 209).

Bourdieu (2003) faz, a título de exemplo, um paralelo com a produção da alta costura:

Que faz Courrèges? Não fala da moda: fala do estilo de vida e diz: "Quero vestir a mulher moderna que deve ser ao mesmo tempo ativa e prática [...] Courrèges¹⁷ faz uma revolução específica num campo específico [da moda] porque a lógica das distinções internas o levou a encontrar qualquer coisa que já existia no exterior (Bourdieu, 2003, p. 209).

¹⁷ André Courrèges é um estilista francês que fundou sua casa de alta costura em 1961. Teve contribuições importantes no mundo da moda, principalmente no uso das minissaias.

De acordo com o autor, existem as leis gerais dos campos, como, por exemplo, a luta entre pretendentes e dominantes, a qual pode ser ilustrada pela relação entre os artistas novos e os artistas consolidados, em um dado sistema da arte. O sociólogo observa que cada campo possui suas próprias regras e formas de revolução e periodização, bem como que revoluções específicas têm também relação com transformações externas (Bourdieu, 2003, p. 119 – 120; p. 209, 175), provocando então uma mudança de paradigma no campo ou em algum aspecto dele. Assim é no campo da arte.

Embora a performance e outras artes performáticas tenham em sua origem a indocilidade ao colecionamento e ao mercado, é notória a quebra de paradigmas pela qual tem passado, a ponto de se fazer circular em praticamente todas as instâncias do sistema da arte. A presença de obras performáticas no sistema da arte contemporânea não é totalmente novidade. No que tange ao colecionamento desta linguagem, Ferreira e Marques (2021) sinalizam um possível fluxo de obras em performance dentro do sistema da arte, passando por agentes, instituições e pela instância do mercado de arte:

A performance até integrar um acervo passa por uma triangulação: o artista, que cria e apresenta um descritivo/orientação da obra a ser reencenada; a galeria, que normalmente representa o artista e viabiliza sua comercialização; as feiras de arte, que tem objetivos bem claros de negociações — compra e venda — de obras de arte; e, finalmente, a instituição que recebe a obra e deve catalogar, performar, conservar, expor, no intuito de oportunizar ao público o acesso a obra (Ferreira; Marques, 2021, p. 746).

O que podemos observar com isso é que as obras performáticas, mesmo com complexidades características da sua linguagem, já circulam em todas as instâncias do sistema da arte. Mesmo desafiadora ou com um ar de novidade para alguns colecionadores e instituições, essa linguagem marcada por uma presença efêmera, restrita em uma corporeidade, em um tempo e espaço, vem se percebendo adaptável por meio de estratégias, ferramentas e metodologias que possibilitam sua aquisição, preservação e mesmo como investimento de valor financeiro. Isso vem sendo possível devido ao caráter plurimodal das obras performáticas, o qual lhes contempla com a possibilidade de múltiplas formas de existência.

b. O SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA EM BELÉM

O fio condutor neste subcapítulo, no qual nos propomos a pensar sobre o sistema da arte contemporânea em Belém, abarca as duas primeiras décadas do século XXI, dos anos 2000, avançando um pouco até 2022. Contudo, iniciaremos pontuando alguns antecedentes que tiveram relevância para a conformação do sistema das artes atual de Belém, de aproximadamente duas gerações anteriores de artistas. Atentaremos para alguns nós de fragilidade e de resistência da linha que tece essa rede local, buscando, com isso, destacar não somente o panorama das artes, como igualmente permitir que observemos um pouco da sua dinâmica, muito evidenciada pelo abrir e fechar de museus e galerias. Por fim, pretende-se fornecer uma melhor compreensão sobre o contexto de criação da Casa das Onze Janelas (COJAN) e da Coleção de Jorge Alex Athias (CAJAA), assim como sobre a presença das artistas Berna Reale e Lúcia Gomes nas coleções estudadas.

Bulhões (2019), Mokarzel (2011), Medeiros (2012), entre outros/as autores/as, salientam a redemocratização - 1975 a 1985 - como período relevante para o desenvolvimento artístico e cultural do país e, mais especificamente, em Belém, o que sinaliza, de certo modo, uma revolução no campo das artes. Dessa maneira, evidencia-se o fenômeno referido por Bourdieu (2003) de que cada campo possui suas próprias regras e formas de revolução e periodização, bem como o fato de revoluções específicas terem relação com transformações externas (Bourdieu, 2003, p. 119 – 120; 209, 175), e nesse bojo ocorrerem as mudanças de paradigma tanto no campo social quanto no campo da arte.

Os períodos da ditadura militar e da redemocratização são temas recorrentes nas obras de na obra de Lúcia Gomes, que utiliza palavras de ordem e outras referências da época, seja como títulos das suas obras, seja de modo escrito ou verbalizado nos trabalhos performáticos, a exemplo de *Pelo julgamento dos golpistas e torturadores de 1964*, de 2019 (Gomes, 2021b) e *aBRa* de 2009 (Gomes, 2021).

Com os ventos da democracia soprando, tivemos avanços expressivos no campo das artes em todo o país. Belém passou a experimentar significativas mudanças nesse e em outros campos (Medeiros, 2012). Mesmo que tenham soprado esses bons ventos, Belém continua sendo uma capital da Região Norte do país, de clima quente e úmido. Sua umidade relativa chega a 88%, e as temperaturas variam entre 24.1 e 32.2°C (Climate Org., s.d.) durante todo o ano. A cidade está localizada na Região Amazônica e encontra-se quase na Linha do Equador, distando apenas 4.743.5 km da linha imaginária onde se localiza a parte mais abaulada do planeta, portanto, mais próxima do Sol.

Estar na região amazônica imprime ao Pará mais do que o clima equatorial, também emana uma noção de lugar específica que aparece em diversos trabalhos artísticos produzidos no estado, no Norte do Brasil e na região amazônica como um todo, que envolve a Amazônia Legal, a que está no território brasileiro, e a Amazônia Internacional (Figura 3), parte da Amazônia presente nos países que fazem fronteira com o Brasil e que compartilham a região caracterizada por suas matas e riquezas naturais, para alguns, principalmente as minerais.

Figura 3 - Os países que fazem parte da Amazônia Internacional na perspectiva do Brasil: Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Suriname, Guiana e Guiana Francesa (este último, território ultramarino da França).



Fonte: Lena Magalhães (2010)

Contextualizando a arte contemporânea em Belém, vale citar Medeiros (2012), o qual destaca uma “elite intelectual” de Belém, de meados do século XX aos dias atuais. Nem todos os intelectuais citados por Medeiros são necessariamente artistas ou outros agentes característicos do sistema da arte de local, mas deram e ainda têm dado contribuições por meio de suas atuações profissionais, como em pesquisas, produções literárias, entre outras formas. Eles não somente influenciaram as gerações posteriores, como também ainda contribuem como um cabedal de conhecimentos sobre diferentes áreas: em primeiro lugar, sobre a História, da pré-colonial à vida cotidiana; em segundo lugar, sobre a cultura local e seu imaginário; por fim, e sobre questões políticas e sociais, que muito se fazem notar nas produções artísticas, com destaque para as artes visuais em Belém e, de modo geral, no Pará.¹⁸

Em se tratando das instituições que formam o sistema da arte de Belém, no âmbito do ensino superior de artes, teve destaque a fundação da Universidade Federal do Pará (UFPA), em 1957, e a criação do Curso de Arquitetura, em 1964, do qual parte do corpo docente do Curso de Educação Artística da UFPA¹⁹ foi formada (Charone, 2020; Medeiros, 2012). Dentre as discentes que frequentaram o curso de Artes Visuais da UFPA, estão as artistas Berna Reale, que foi diplomada pela instituição, e Lúcia Gomes, que abandonou o curso.

Nos anos que se seguiram, entre o final dos anos 1970 e a década de 1980, Belém passou por significativas mudanças, consideradas uma verdadeira “virada cultural”. Os artistas e intelectuais, entre outros agentes, foram de crucial importância no processo de imprimir uma nova feição não somente artística, mas também política, do uso dos bens públicos e das garantias constitucionais. É consenso entre diversos autores que essa virada aconteceu de forma

¹⁸ Dentre os mencionados por Medeiros estão: Benedito Nunes (1929 - 2011) e Maria Sylvania Nunes (1930 - 2020), Vicente Salles (1931-2013), João de Jesus Paes Loureiro (1939 -). Nas artes visuais podemos citar Ruy Meira (1921-1995), Roberto de La Rocque Soares (1924-2001), João Pinto (1911-1991), Raimundo José Nogueira (1909-1962), Paolo Ricci (1925-2011), Benedicto Mello (1926), José de Moraes Rego (1926) entre outros.

¹⁹ O Curso de Educação Artística em 2006 passou a se chamar Curso de Artes Visuais com duas saídas: licenciatura e bacharelado.

espontânea, fluida e coletiva. Nas palavras do professor Fábio Fonseca de Castro, “Esse processo foi espontâneo. Não teve lideranças absolutas, dogmas ou prescrições. Foi um fazer-junto, um sentir-junto.” (Castro *apud* Medeiros, 2012, p. 1897). O curso que o campo artístico seguia em Belém nesse período é sinalizado por Gil Vieira (2019) como um movimento nas artes dotado de uma forma “orgânica”, enquanto Medeiros (2012) salienta que, mesmo sem ter se desenvolvido como um movimento explícito, denota-se tal fluidez dos acontecimentos, que veio a se chamar “Geração 80”:

Mas certamente havia um “clima” nas artes visuais, na música, no teatro, na arte/educação; um “espírito do tempo” por onde se produzia uma incontrolável tessitura entre a vontade de reiteração do ser ribeirinho e a aspiração ao status de viajante cruzador de mares e fronteiras (Medeiros, 2012, p. 1898, grifo do autor).

Os novos artistas que surgiram daquele cenário são agrupados em duas gerações da arte contemporânea paraense: a primeira, que tem como eixo os artistas que surgiram de alguma relação com a antiga Faculdade de Arquitetura da UFPA²⁰; e a segunda geração de artistas, também com presença de egressos da FAU, mas não tão evidente quanto a primeira²¹. Fizeram parte também dessa geração os artistas Ronaldo Moraes Rêgo e Osmar Pinheiro Júnior, considerados abstracionistas, vindos da geração anterior, que passaram a desenvolver seus trabalhos sob a égide da “Visualidade Amazônia”²² cujo conceito está para além da feição local, estética ou temática, pois demarca também uma posição política e social do/da artista. Além disso, da segunda geração dos artistas contemporâneos, muitos dos quais, tanto formados pela UFPA em Artes Visuais quanto artistas de formações diversas²³– organizaram-

²⁰ Atual Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-UFPA).

²¹ Vieram de outros estados neste período: Paula Sampaio (Belo Horizonte-MG), Patrick Pardini (Niterói-RJ), Miguel Chikaoka (São Paulo) entre outros, que se destacaram na fotografia juntamente com o fotógrafo paraense Luiz Braga.

²² Segundo João de Jesus Paes Loureiro, a “*Visualidade Amazônica* é uma forma crítica de ver a dependência cultural e a busca de fortalecer novas visões, novos valores, que pudessem competir também com esse contexto nacional, no mesmo plano de igualdade e com a mesma atualidade estética e compreensão artística” (Loureiro, *apud* Fletcher, Sarraf, Chaves, 2017).

²³ Desta geração são citados por Medeiros (2012), e os grupos de artistas P.P. Conduro, Toscano Simões, Marinaldo Santos, Rosangela Britto, Orlando Maneschky, Ana Catarina, Emanuel Franco, Octávio Cardoso, Mariano Klautau, Arthur Leandro, Geraldo Teixeira, Paulo Santos, Tadeu Lobato, Jorane Castro, Alexandre Sequeira, Walda Marques, Geraldo Ramos, Haroldo Baleixe, Eduardo Kalif, Dirceu Maués, Jorge Eiró, Cláudia Leão, Flavya Mutran, Elza

se em torno de grupos, dentre os mais conhecidos podemos destacar “RaioqueoParta!” e “Caixa de Pandora”.

Em relação ao fluxo de artistas, curadores e críticos de outros locais que contribuíram para a configuração do sistema da arte belenense, Medeiros observa que

Muitos desses artistas participaram (inclusive na organização) de mostras e exposições Brasil afora ainda na década de 80, enquanto curadores, artistas e críticos de outras enseadas vinham incrementar as acaloradas discussões locais (Medeiros, 2012, p. 1901).

Desse modo, notamos que não somente os atores, instituições e discursos legitimadores produzidos localmente são responsáveis pela instauração do sistema da arte local, mas, considerando que se trata de um sistema em rede de comunicação, essa se dá em uma dimensão local, regional, nacional e internacional, cada vez mais intensamente, sobretudo depois de maior disponibilização de acesso à internet e a equipamentos necessários ao seu uso. Por isso, podemos dizer que o cenário atual da arte em Belém é configurado por instituições que, em grande parte, foram criadas por volta das últimas três décadas. Algumas dessas instituições locais e meios de comunicação legitimadores do discurso da arte, porém, encerraram suas atividades, não alcançando sequer o novo século. Cabe salientar que, embora não tenham sido longevas, foram significativas para as artes em Belém, ainda hoje sendo mencionados o nome do concurso, da galeria, da exposição, entre outros lugares destinados a produção, exibição e estudos de arte na cidade.

As artistas Berna Reale e Lúcia Gomes²⁴ fazem parte de uma geração de artistas paraenses que passaram pelo Curso de Artes Visuais da UFPA, por volta da década de 1990, iniciando suas produções ainda neste início de década, e vêm amadurecendo suas produções, ganhando projeção e adentrando o sistema da arte local, quando passam intensamente a produzir e circular no *mainstream*.

Lima, Paula Sampaio, Guy Veloso, Alberto Bitar, Haroldo Baleixe, Maria Christina, Nando Lima, Nio Dias, entre outros.

²⁴ De gerações mais recentes, como Berna Reale e Lúcia Gomes, são artistas paraenses Elieni Tenório, Melissa Barbery, Marcone Moreira, Éder Oliveira, Luciana Magno, Keyla Sobral, José Viana e Vitor de La Roque, entre outros

Belém há algum tempo vem recebendo curadores que atuam não somente no eixo Rio-São Paulo, como também fora do país, a exemplo de Paulo Herkenhoff, que vem assinando a curadoria de alguns dos Salões Arte Pará. Ademais, curadores e curadoras locais vêm ganhando espaço em Belém e no cenário nacional. Outros/as artistas, professores/as e pesquisadores/as também atuam na curadoria de exposições e coleções²⁵.

O prof. Dr. Neder Charone (2021), em sua tese, enumera e identifica 22 galerias e espaços culturais alternativos, com área principal ou secundária destinada a artistas visuais surgidos entre os anos de 1970 até os últimos anos. Algumas galerias abriram e fecharam as portas, como a Galeria Ângelus, galeria pública que funcionava no foyer do Theatro da Paz entre 1970 e 1983, e a Galeria Municipal (1998-2004).

O sistema da arte de Belém vem se solidificando por seus salões já tradicionais - como o Arte Pará, o Diário Contemporâneo de Fotografia (DCF) e o Primeiros Passos - e pelos cursos de formação superior nas universidades UFPA, UNAMA e UEPA, não somente de Artes Visuais, mas também os cursos que formam novos agentes como museólogos, tecnólogos em multimídia e bacharéis em cinema, moda, *designers*.

Do mesmo modo, salões e concursos foram encerrados, como o Salão de Artes Plásticas da UFPA (1963 - 1965), o Salão Paraense de Arte Contemporânea (SPAC) (1992-1994) e, mais recentemente, o Salão UNAMA Pequenos Formatos (1995 - 2013) e a Escola Superior Madre Celeste (ESMAC), que retirou da grade de cursos ofertados os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais em 2017.

Também podemos salientar alguns dos museus e galerias públicas e particulares que, guardado aquilo que no geral as diferenciam, à sua maneira e dentro das suas realidades, resistem à escassez de recursos, à falta de pessoal qualificado, às descontinuidades dos projetos - que são do museu, e não das suas administrações -, boicote e sucateamento dos equipamentos públicos, e mesmo à falta de público e envolvimento da comunidade. Para tanto, os agentes

²⁵ Desses curadores, podemos citar Mariano Klautau Filho (1964-), Jorge Eiró (1960-) e uma nova geração de curadores e curadoras paraenses que vem se formando, dentre eles/as estão John Fletcher, Keila Sobral, Gil Vieira, Camila Freire, entre outros.

desse sistema - artistas, galeristas, professores, curadores, pesquisadores, dirigentes de instituições, entre outros - vêm driblando as dificuldades e seguem produzindo.

Nos últimos anos, os meios digitais, principalmente as redes sociais, têm sido um recurso que possibilita a divulgação das produções artísticas, dos eventos - muitos dos quais vêm ocorrendo em plataformas digitais - e do mesmo modo viabiliza compras e vendas de obras. Mesmo assim, nosso sistema ainda é marcado por ser fora do eixo, e, neste sentido, referimo-nos principalmente a uma distância física dos centros hegemônicos, o que é agravado pela ausência de políticas públicas que busquem corrigir as desigualdades e reduzir a distância entre as regiões do país²⁶.

Entre as galerias particulares em Belém que são atuantes nos dias atuais e referências no mercado da arte de Belém, destacamos a Elf Galeria, que é citada nas conversas com Jorge Alex Athias, o qual tem uma relação de amizade com o galerista e adquiriu parte da sua coleção de obras nesse lugar.

A Elf foi aberta em 1981, desde então é referência na apresentação e comercialização de obras de arte na capital paraense. Segundo a pesquisadora Christina Alencar (2010), com a criação da Elf Galeria, seu fundador, Gileno Chaves, buscava atender a uma demanda relacionada à “ausência de um espaço convencional de apoio às ações artísticas em Belém, na época” (Alencar, 2010, p. 70). Neste intuito, a galeria, em seu primeiro endereço, possuía prensa para gravura em metal, escritório e reserva técnica. A Elf também possui um acervo de artes próprio, além de um arquivo privado, com documentos que contam parte significativa da história da arte contemporânea em Belém. Atualmente, esse arquivo é objeto da pesquisa de mestrado de Luena Müller, filha do fundador e atual dirigente da Galeria.

²⁶ Salientamos que a Região Norte é uma das que dispõe de menos subsídios para acesso e uma melhor integração com os eixos, que estão na Região Sudeste, e, principalmente, com outras regiões também “fora do eixo”. Exemplo disso são os altos valores das passagens aéreas e as conexões, que podem levar horas. Existem voos com conexões de quinze horas entre um voo e outro, o que faz com que uma viagem que levaria três horas dure quase vinte horas. Além disso, no caso das entregas de encomendas por correio, é notável o valor cobrado pelas entregas e o tempo que as encomendas levam em trânsito até chegarem ao destino.

A Elf põe em evidência trabalhos de artistas paraenses e de outros lugares, principalmente nas linguagens pintura, gravura, desenho, escultura e fotografia, dentre outras, e é um local frequentado por artistas, colecionadores e amplo público de críticos e interessados que se encontram principalmente em seus eventos e *vernissages*.²⁷ . Essa galeria tem particular relevância no mercado de arte de Belém. A partir de levantamento preliminar na Coleção de Jorge Alex Athias, usando como referência os certificados de autenticidade das obras adquiridas pelo colecionador, verificamos uma expressiva quantidade de obras procedentes desta galeria belenense.

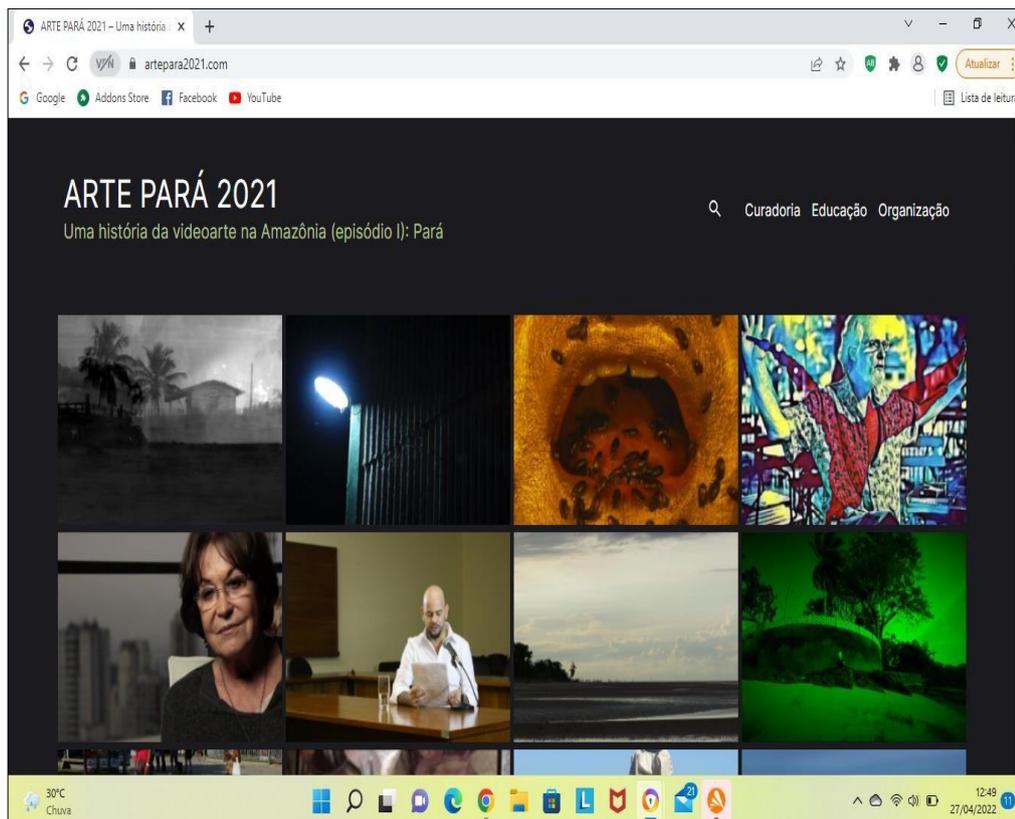
Atualmente, temos em Belém três salões que vêm apresentando continuidade e se destacando como parte da agenda cultural anual da cidade, quais sejam, o Arte Pará, o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (DCF) e o Salão de Arte Primeiros Passos, todos eles produzidos por instituições privadas. O Arte Pará é o maior salão de arte da Região Norte e o de maior continuidade no país (Herkenhoff, 2021). Sua primeira edição ocorreu no ano de 1982 e foi concebida pelo jornalista e empresário Romulo Maiorana, e, posteriormente, o Salão passou a ser organizado pela fundação que leva o seu nome. Seu caráter competitivo, as premiações e a visibilidade que recebem os artistas selecionados e convidados são características que o Salão veio recebendo ao longo do tempo. O Arte Pará é aberto tanto para artistas do Pará e Região Norte quanto de outros estados.

Desde a sua primeira edição, o Arte Pará vinha ocorrendo anualmente de modo físico em equipamentos culturais na cidade de Belém, com alguns outros municípios fazendo parte do circuito, até o ano de 2019, com a 38ª edição do evento. No ano de 2020, dada a situação do país ante a pandemia do novo Coronavírus, a exemplo de outros salões nacionais e internacionais, o evento foi suspenso, retornando no ano seguinte em formato totalmente virtual e trazendo como subtítulo “Uma história da videoarte na Amazônia (episódio I): Pará”. Esse formato trouxe a proposta de apresentar a história da videoarte na Amazônia, com um necessário recorte para essa História no Pará. A 39ª edição do Arte

²⁷ O colecionador Jorge Alex Athias, além de possuir muitas obras provenientes da Elf Galeria, também tem um grande acervo de memórias sobre Gileno Chaves, a partir desta relação de colecionismo e a arte contemporânea em Belém (Athias, 2019a).

Pará trouxe na página eletrônica do evento mais de sessenta trabalhos em videoarte realizados por mais de cinquenta artistas²⁸. Entre os vídeos, muitos são processos artísticos relacionados à performance. No ano de 2023, é decidido que o evento passará ao formato bienal, não ocorrendo o Salão nesse ano.

Figura 4 - Captura de tela da página do arte Pará 2021, realizado em formato web em decorrência da pandemia do coronavírus.



Fonte: Site do Arte Pará (2021)

O Arte Pará tem reconhecimento nacional, e suas curadorias têm sido assinadas por nomes do Pará, como, por exemplo, Orlando Maneschy, Marisa

²⁸ Segundo o texto curatorial da 39ª edição do Arte Pará, em formato de virtual, alguns limites técnicos foram encontrados, mas também apresentados e justificados no texto da curadoria: "Por motivos técnicos, não foi possível incluir em nesta plataforma digital, por exemplo, as videoinstalações Correspondências (do espinho/ da vida/ da arte) (2004), de Acácio Sobral; e Permanência, de Val Sampaio e Mariano Klautau, ambas premiadas no Arte Pará de 2004 e de 2007, respectivamente. Ainda houve dificuldades para inserir vídeos no contexto tecnológico da realidade ampliada, como nas propostas de Roberta Carvalho e de P. V. Dias. Por fim, a parte crítica desta apresentação está em processo de ampliação ao longo da duração do Arte Pará e novos textos individuais sobre cada artista participante serão inseridos como um processo vivo" (Herkenhoff, 2021).

Mokarzel, Alexandre Serqueira, Emanuel Franco e Nina Matos, e de outros estados, como Ricardo Resende, Paulo Herkenhoff, entre outros. Além disso, o Salão possui uma curadora educativa, Vânia Leal, responsável pelo planejamento de mediações e atividades direcionadas a públicos específicos, como os estudantes, de grande reconhecimento entre os artistas, curadores e seu público geral.

O Prêmio DCF, que teve sua 1ª edição em 2010, entrou em sua 13ª edição no ano de 2022. O salão é uma realização do Jornal Diário do Pará – Rede Brasil Amazônia de Comunicação (RBA), que tem como diretor-presidente Jader Barbalho Filho. O evento vem acontecendo na COJAN e no Museu de arte da UFPA – MUFPA, dois espaços culturais de Belém voltados à arte moderna e contemporânea. As mostras apresentam uma compreensão de fotografia alargada, tendo por referência a imagem para além do bidimensional, e outras linguagens como performances, instalações e vídeos constam nas mostras. Mariano Klautau Filho apresenta este entendimento em seu texto no catálogo do DCF de 2010:

A fotografia em diálogo com o objeto, a instalação, o cinema, o vídeo, a pintura, a performance. A fotografia em diálogo com o retrato, a paisagem, o cotidiano. Uma arte atenta e em mutação constante, a fotografia (Klautau Filho, 2010, p. 13).

A curadoria do DCF também vem buscando trazer nomes locais e nacionais, com reconhecida experiência e estudos na área da imagem e fotografia. Nesse sentido, pontuamos alguns eventos relacionados às artes visuais em Belém que tiveram impacto na vida artística e cultural da cidade, bem como para as artistas estudadas. Muitos outros eventos foram lembrados por Charone (2021), que, ao falar sobre os concursos e salões de arte em Belém, destaca:

Dentre os eventos relatados que provocaram sismos e alterando o sistema das artes de modo geral, estão o Salão Nacional de Artes Plásticas e a Exposição e Concurso de Artes Plásticas da Prefeitura de Belém, que ficou conhecido nos meios artísticos locais como Pré-Bienal [Internacional de São Paulo]. (Charone, 2021, p. 21).

O Salão Nacional de Arte Paraense (SPAC), criado em 1992 no âmbito da Associação de Artistas Plásticos, teve apenas três edições, nos anos consecutivos 1992, 1993 e 1994. Ele teve grande impacto na produção artística do estado, e nesse Salão foi apresentada pela primeira vez a icônica performance *Papa Xibé* (1993) de Eloi Iglesias, sobre a qual se discorrerá melhor no próximo tópico.

O Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP), promovido pela FUNARTE, foi criado na década de 1977, por meio da Lei nº 6.426, de 30 de julho de 1977 (Brasil, 1977), e, conquanto ocorresse no Rio de Janeiro, entusiasmava e reunia artistas de todo o país. O evento oferecia aos artistas participantes, além das premiações, maior visibilidade nacional. Cabe notar que a FUNARTE formou um acervo a partir dos SNAPs e o manteve reunido até o final da década de 1990, quando realizou doações, entre as quais, para o Governo do Estado do Pará, que recebeu uma parte desse acervo, o qual veio a se somar ao da COJAN.

O fluxo de abertura e fechamento de instituições, continuidade e descontinuidades de eventos voltados às artes visuais, bem como a criação e encerramento de colunas de crítica em jornais que vem acontecendo em Belém, dentre outras variáveis nas instâncias de legitimação da arte, são sintomas não somente relativos ao sistema da arte, mas que também trazem indícios da situação social e política, pois estão imbricados a essas ordenações local e nacionalmente. Da mesma maneira, é possível verificar o empenho dos agentes e instituições que vêm solidificando o sistema da arte de Belém, perseverando e propondo diálogos e inovações no sistema local.

A Região Norte do Brasil, em muitos aspectos, ainda passa por uma situação de relativo isolamento e é posta à margem em diversos eventos artísticos e culturais, tais como o parco recebimento de grandes exposições e mostras que circulam entre vários estados, principalmente da região Sudeste, espetáculos teatrais, shows musicais e principalmente investimentos na infraestrutura cultural da cidade por parte dos grandes bancos e outras empresas públicas e privadas. Refiro-me aqui, nesse último aspecto, aos investimentos de maior porte, tais como as implementações dos CCBBs, os Centros ou Espaços Culturais da Caixa Econômica Federal, dos Correios, Santander e Itaú Cultural

e o Museu Minas Vale. Cabe aqui observar que a empresa financiadora desse último museu é a mineradora Vale, que tem na SD11, localizada no estado do Pará, seu maior projeto de exploração. Segundo a Vale, é o “maior complexo minerador da história da Vale” (Vale, s.d), bem como é aonde a empresa prevê destinar cerca de 80% dos investimentos no ano de 2021, conforme anunciado no caderno de investimentos do jornal O Estadão (Durão, 2021, s.p.).

Deste modo, esboçamos aqui, a fim de contextualizar o sistema da arte de Belém, onde estão inseridas as coleções pesquisadas, o tempo de institucionalização dos órgãos voltados à cultura e às artes em Belém, bem como o nosso sistema da arte com seus principais espaços de legitimação. Com isto, evidenciamos a importância das coleções que participaram deste estudo de caso: a Coleção de Arte de Jorge Athias, o Espaço Cultural Silveira e Athias, o Fundo Z, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, como também alguns agentes que atuam no sistema da arte de Belém.

2.2 AS ARTES PERFORMÁTICAS EM BELÉM

Buscamos neste tópico apresentar um pouco da produção de obras performáticas em Belém, acentuando alguns eventos, obras, grupos e artistas que fazem parte das bases desta linguagem na cidade de Belém e, neste ensejo, tecer análises associadas às referências utilizadas.

Uma experiência datada de 1976, que foi pensada pelo artista e médico José Moraes Rego, aconteceu no vernissage da sua segunda exposição individual, nomeada “Retrospectiva Folclórica”, que inaugurou a Galeria de Arte da PARATUR – Companhia Paraense de Turismo. Moraes Rego não queria uma exposição comum, e, nesse intuito, o salão de exposição contou com uma ambientação “cenográfica” para expor os 24 quadros do artista. A “decoreção”, como chama o autor, foi feita por Alberto Bastos, ator que também é um “excelente decorador”, convidado por Moraes Rego. Bastos buscou relacionar a

“cenografia” com a temática das obras. Destaca o autor sobre a ambientação de Bastos: “tanto se apreciava os quadros, como o decor ambiental. Aliás, os quadros se harmonizavam perfeitamente com a decoração, que praticamente os emoldurava” (Rego, 1986, p.).

Pelas imagens do salão, no livro, vê-se o uso de muitas folhas e atabaques, mas o autor destaca também bandeiras, espadas e guias, objetos de rituais de uso do terreiro, sendo esses últimos instrumentos tomados de empréstimo do Pai Agripino, do terreiro Toy Jotoy di Bosco Queima di Mata Virgem (Rego, 1986, p. 79). Descreve ainda Moraes Rego como era a ideia inicial e como foi a execução do que anos depois chamou de *happening*:

Foi estabelecido que na hora, as iaôs, as filhas-de-santo de Agripino, vestidas a caráter, fariam a distribuição, aos presentes, de sachês artesanais e cheiro regional [...]. Elas foram acompanhando o seu babalaô, levando os trajes embrulhados. Na hora, ficaram inibidas com as personalidades presentes e acabaram fazendo a distribuição com as roupas comuns (Rego, 1986, p. 79).

Foi mesmo pensado que se faria uma espécie de *happening*, afirma o artista no livro. Entretanto, não foi a proposição do artista em 1976. Aquele momento da *vernissage* pode ter sido pensado de maneira artística por Rego, mas não buscava ser outra coisa, senão que fosse a *vernissage* da sua exposição, que contemplava seu desejo de fazer não fazer uma exposição comum. Portanto, não seria *happening*, instalação ou obra relacional, a decoração e interação entre o público e as iaôs na distribuição dos sachês.

O tema as obras e da exposição foi o folclore, notadamente amazônico, que em muito se relaciona às lendas e aos seres imaginários, o que imprime um caráter transcendental às obras. Isto fica ainda mais patente quando o autor lembra que os atabaques do terreiro abrigam entidades e seres:

Para quem não sabe, no culto, os atabaques funcionam quase que como seres vivos sagrados – intermediários que são entre os crentes e os deuses, favorecendo a comunicação através da energia vibratória dos sons desprendidos dos tambores (Rego, 1986, p.79).

Mesmo não tendo um título nem mesmo a intenção de estar se produzindo uma obra de arte, é possível notar várias camadas artísticas nesse *vernissage*, mas, no momento em que ocorreu, era apenas a arte da vida sendo performada.

A artista e professora Cláudia Leão (2023), em entrevista, declara que as obras performáticas em Belém, inicialmente, nos anos 1970, eram muito realizadas por artistas das artes cênicas, quando foi performada a obra *A Longa Decolagem do Passaromo*, apresentada no jardim do MUFPA, de Francisco Carlos e Antônio Moura, e a performance *Cine Ópera Iracema*, com o grupo Trompas de Falópio, apresentada na Galeria de Arte Theodoro Braga.

O performer paraense Elói Iglesias ainda hoje é reconhecido por sua performance intitulada *Papa-Xibé* de 1993, com a qual venceu a segunda edição do Salão Paraense de Arte Contemporânea - SPAC. Conforme descrição que o artista realiza da obra, a qual envolve uma ação participativa, derivava dela uma instalação a partir dos vestígios deixados na exposição no momento da performance que permaneceu até o final do Salão. Além disso, *Papa-Xibé* era multissensorial, pois envolvia olfato - dado ao cheiro do açaí -, tato - uma vez que as pessoas tocavam em alguns objetos para a ação - e tinha outros elementos gustativos, como veremos no relato do artista:

Então, **eu** vinha coberto com pano de serrapilheira, que, na verdade, era uma alusão a um orixá, que é o orixá Obaloaê, que é o orixá das doenças. [...] ele trazia toda essa carga. **Ele** vinha todo coberto e aí é como se ele fosse deixando as mazelas, que era como se fossem as mazelas. E **você** mostrava o ser amazônico, a história do ser amazônico, que era um círculo de terra branca, porque a terra era bem espalhada, e **você** fazia alguns números cabalistas, que eram os três círios, eram três alguidares. **Você** trabalhava sempre com esse número de três e você formava os três círios, [...] quando **você** formava, formava uma estrela, os dois triângulos, o triângulo do bem e do mal, que era em cima daquela história do triângulo do bem e do mal, que fica aquela estrela de Davi, que, na verdade, são seis pontos, seria uma estrela de seis pontas [...] então, um dos alguidares tinha farinha de tapioca, um de manga e [...] eram três de açaí. Você chegava, tinha uma poesia de um poeta chamado Luís Carlos França, que se chamava... [...] Era uma poesia do Luís Carlos França, que foi meu parceiro por muito tempo. [...] Essa poesia era falada [por Luís Carlos França] e, junto com o Mosaico de Ravena²⁹, ele cantava “Belém, Pará, Brasil”, que é uma música bem emblemática. [...] E aí você vai tirando a roupa, vai aparecendo um outro ser. Como se você fosse descascando mesmo uma manga. Então ele vai e vai se descascando e as roupas vão saindo e as roupas vão ficando em cima da areia e

²⁹ Mosaico de Ravena é uma banda de *heavy metal* paraense criada nos anos 1980, ainda hoje em atividade.

formando já uma outra coisa plástica. Então já vai ficando uma instalação. E aí você distribui para as pessoas velas, vela iluminada com as próprias velas. As pessoas acendiam e seguravam. Então você levantava a corda e dava para as pessoas como se fosse essa coisa simbólica do nosso jogo espiritual, que é a corda, como se criasse um círculo de proteção. As pessoas seguravam a corda e elas acendiam as velas e ficavam iluminadas as velas [...] E aí ele falava a poesia e aí você ia distribuindo para as pessoas a tapioca e elas jogavam como se fosse uma saudação ao Omolu, [...] só que para o Omolu jogam pipoca. E aí acabou que, na verdade, ficou o ritual de uma entidade que eu nem conhecia, que era a entidade chamada Juçara, que é uma entidade da Umbanda do Maranhão, que é a Jussara, que é o nome do açai no Maranhão. E aí você vai cantando, e aí ele cantava, e todas as performances eram construídas em 15 minutos, por conta daquela coisa que o Andy Warhol fazia, 15 minutos de fama. Então era tudo feito em 15 minutos (Iglesias, 2022, grifos nossos).

Aqueles que estavam na apresentação ao vivo dessa icônica performance se referem a ela como, quando não a primeira, uma das primeiras performances que viram em Belém, e algumas outras pessoas as quais apenas ouviram falar da obra a chamam de “a performance do banho de açai”. De acordo com o artista, *Papa-Xibé* é um protesto contra a derrubada dos açazeiros com a finalidade da extração do palmito, aniquilando assim a planta que ainda poderia frutificar por bastante tempo. À época essa extração era um problema ambiental, porque o crescimento da palmeira levava entre seis e oito anos até produzir açai³⁰. Atualmente está sob controle, porque passou a se extrair o palmito das palmeiras da pupunha (Iglesias, 2022).

Com essa performance Iglesias foi contemplado também com o Prêmio Estímulo Funarte em 1996, no qual apresentou mais uma vez a *Papa-Xibé*, com algumas alterações que de certo modo afetaram a poética inicial da obra. É interessante observar a transformação da performance, quando elementos como luz, sombra e dança entram na cena. Desta vez, Iglesias convidou a cenógrafa Lúcia Chedieck, para fazer a iluminação da performance, e uma amiga a qual fez uma dança flamenca que aconteceu no subsolo do CENTUR:

Então, a performance ficou mais rica porque ela conseguiu pintar, ela conseguiu pintar toda a performance [...] a performance **ficou com muita cor**, ficou... a semiótica da performance, **você já via a**

³⁰ Com o melhoramento genético, atualmente alguns açazeiros podem frutificar em três anos. O problema da ameaça de extinção do açazeiro está controlado, principalmente porque a extração do palmito tem sido feita das palmeiras da pupunha.

performance com um outro olhar, já não era com um olhar tão como foi no salão de arte, foi uma coisa bem pura mesmo. **E com a participação da Lúcia, ela já criou**, ela já deu um outro olhar. Então, quer dizer... Ela fez uma **outra leitura**, porque ela colocou a iluminação, uma iluminação toda por baixo. Então, você acabava fazendo a performance, porque a performance aparecia na sombra. Então, na verdade, você fazia duas performances. Você fazia a performance e as pessoas não sabiam se olhavam para a performance ou se olhavam para a sombra. Nessa aí, eu coloquei uma amiga minha, que é dançarina de flamenco, que eu já coloquei um corpo feminino... (Iglesias, 2022, grifos nossos).

Embora tenha sido a mesma proposta que ganhou o Edital de Incentivo da FUNARTE, podemos notar, pela fala do artista, que a execução foi bem diferente, principalmente ao pontuar a coautoria da iluminadora, que deu novas cores e contornos ao que seria essa reapresentação. Vale lembrar que na primeira versão o local de apresentação tinha um pé direito alto, ao passo que, na apresentação do CENTUR, o pé direito é baixo, e a iluminação a projeção das sombras de baixo para cima também proporciona uma leitura diferente. Logo, podemos chamar ainda de duas versões. Vale notar que essa segunda apresentação da performance em muito se afasta da primeira, incluindo a questão das coautorias e considerando a ação performática como uma arte da presença, visto que, ao ser inserida a dançarina de flamenco, a obra ganha contornos que não faziam parte do projeto original. Não caberia, contudo, estabelecer paralelo com outras artes da presença, como a apresentação teatral, tendo em vista que são diversas as montagens de um mesmo texto, que, por sua vez, já foi traduzido, editado, adaptado, entre outras modificações. Afinal, trata-se de linguagens que, apesar das semelhanças, têm suas diferenças, inclusive no que tange aos parâmetros de julgamento dos limites sobre ativação e reativação, versão, reencenação e reperformance ou mesmo apresentação única.

Durante a pesquisa da tese, buscamos registros nos arquivos da SECULT, nas Bibliotecas Arthur Vianna e do SIM, no Arquivo do Centro de Memória da Amazônia – CMA/UFPA, além de contato com o curador do evento, Jorge Eiró, e com o antigo Instituto de Artes do Pará – IAP, atual Casa das Artes, e não foi localizado nenhum tipo de documento da performance nem de 1996. Hoje, de *Papa-Xibé*, o artista não tem mais o projeto, fotografia, clipping ou outra

referência, senão sua própria memória, que é de certo modo, coletivizada, pois muitas outras pessoas aludem a essa performance.

Mesmo não havendo, por parte do artista, qualquer interdição para se gerarem registros ou documentação da obra - projeto, notações, fotografias, entre outros -, a quase total inexistência material ou inacessibilidade, determinam um modo de existência da obra aberto a acumular versões a cada acionamento da performance. Nesse sentido, talvez caiba um paralelo com o que diz Amélie Giguère (2012) sobre a obra *Kiss*, de Tino Sehgal, quando foi feita uma “versão renovada” em 2010:

Esta versão renovada não pretende, isto é, o artista, os performers e os profissionais do museu procuram reproduzir a coreografia original com a maior precisão possível. No entanto, o modo de a transmissão que o artista propõe incentiva necessariamente variações. A pobreza de roteiro da performance e a ausência de notação e gravação novamente geram uma situação paradoxal. Embora a peça seja descrita como uma dança precisamente coreografada, com o objetivo de evocar alguns beijos famosos da história da arte, seu modo de existência desprovida de qualquer apoio persistente, anuncia inevitavelmente uma evolução a forma. Se a reiteração de uma performance está, pela sua natureza viva, sempre em discrepância com a proposição original, o artigo de Tino Sehgal pede uma variação adicional mais pronunciado e inevitável (Giguère, 2012, p. 328).

Como dito, *Papa-Xibé* é uma performance icônica e mantém sua existência basicamente por meio das narrativas que persistem na memória coletiva e nos poucos textos com informações oferecidas pelo público que a assistiu, como também por um público que conhece a performance por meio de narrativas de conversas, entrevistas e pequenos parágrafos publicados sobre a obra, em meio à vasta biografia de Eloi Iglesias. Nesse sentido, o presente texto apresenta relevância, pois permite a citação de *Papa-Xibé* com maior riqueza de detalhes, dadas as informações obtidas junto a Iglesias, em entrevista feita exclusivamente para tratar dessa obra, mesmo não tendo a intenção de sua reperformance.

Podemos dizer que a performance *Papa-Xibé*, enquanto informação veiculada majoritariamente pelas narrativas pessoais, pela memória coletiva e no presente texto, tem seu impacto e repercussão ressaltados, inegavelmente, inscrevendo a obra no plano da História da Arte Performática de Belém.

Conforme o artista, ela ainda será reperformada, e então serão produzidos os registros, reconhecendo a importância desses para marcar sua autoria e composição do seu arquivo pessoal.

Miguel Chikaoka, artista que tem a fotografia como principal linguagem artística, veio de São Paulo para Belém em 1980, após ter passado um período na França (Klautau Filho, 2014, p. 7). No ano de 1984, Chikaoka cria a Associação FotoAtiva, onde o artista emprega o que pode ser chamada de “a filosofia de ensino/aprendizagem de Miguel Chikaoka” desenvolvida em/para suas oficinas de fotografia, buscando trazer, no processo de construção da imagem, uma composição poética, técnica e humanística própria de seu processo. Diversos artistas paraenses passaram pelas oficinas de Chikaoka, tais como Cláudia Leão, Arthur Leandro, Alexandre Serqueira e Lúcia Gomes.

A partir dessa relação com Belém, foi criada a obra *Hagakure* (Chikaoka, 2015 [2003]), na qual Chikaoka performa seu olho, fotografado pelo fotógrafo e amigo Alberto Bitar, que foi também aluno das suas oficinas. A relação com a origem oriental do artista torna-se ainda mais pronunciada nessa obra, pois, além dos olhos, parte do corpo que mais evidencia as características orientais, tem no título da obra outra referência à origem oriental da família do artista, a qual veio para o Brasil no início do século XX. *Hagakure* significa “oculto entre folhas” e faz referência ao título do livro do filósofo e samurai japonês Yamamoto Tsunetomo, que viveu entre a segunda metade do século XVII e primeira metade do XVIII. A obra performática em sua materialidade consiste em um objeto formado por três negativos de acetato, constando em cada um deles a imagem do olho do artista performando para a câmera. Em cada imagem do negativo, há na retina uma perfuração atravessada por um espinho de tucumanzeiro.

Figura 5 - *Hagakure*, de 2003. Autoria de Miguel Chikaoka.



Fonte: Miguel Chikaoka (2015).

O tucumã é um fruto da região amazônica que cresce em uma palmeira cujo tronco é coberto por faixas de grandes espinhos chamado tucumanzeiro. Vemos essa ênfase nas palavras de Chikaoka quando ele afirma, na entrevista para a crítica de arte Maria Hirszman, que

Quando por exemplo eu firo a imagem do olho no *Hagakure*, lá está plantada toda essa referência a um código de conduta, aos escritos dos samurais e de certa maneira remete ao culto à morte ... (Chikaoka, 2015, s.p.).

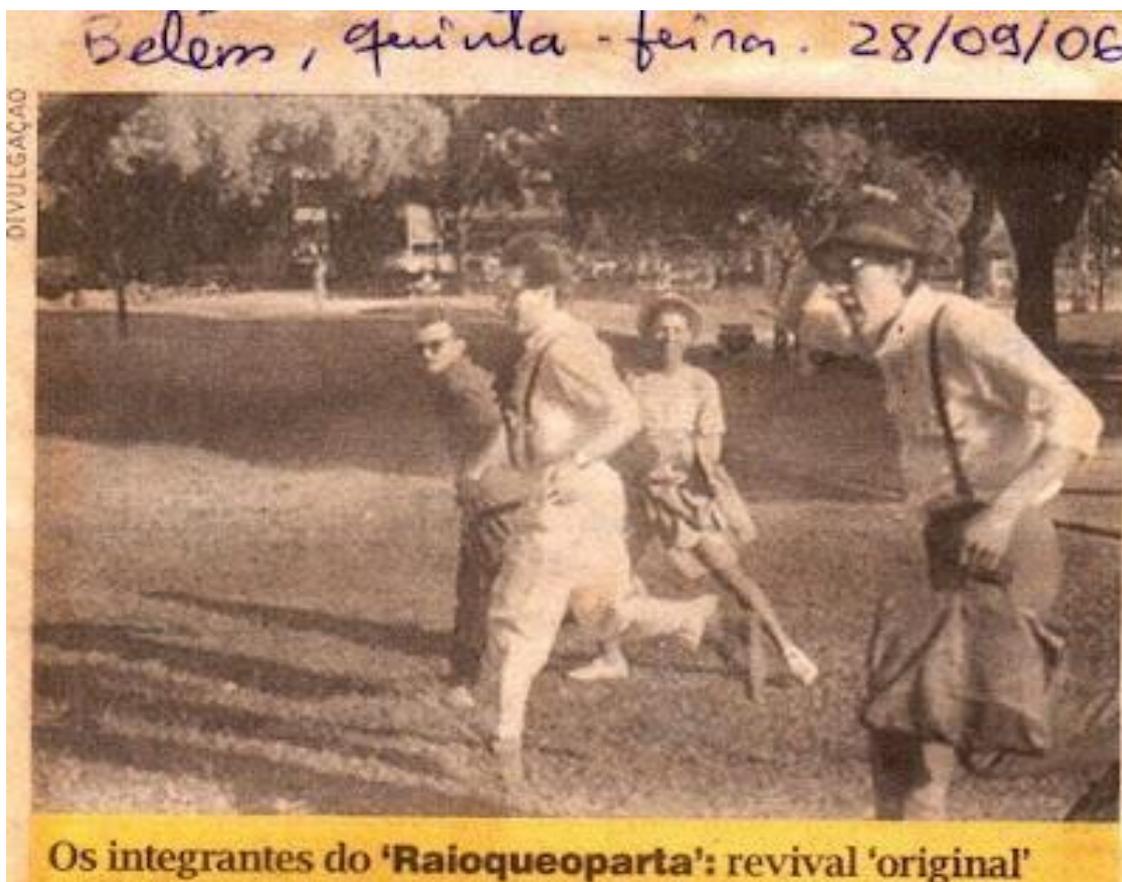
Ao mesmo tempo, o espinho evoca a região onde a obra foi produzida – a Amazônia.

Nessa obra a performance do olho dirigida para a câmera evidencia uma relação entre dois artistas, aquele que performatiza, Chikaoka, e aquele que captura a imagem, Bitar. Entretanto, o registro é um meio, não um fim, no qual a obra como tal vai se instaurando ao passar por todos os processos, que contemplam a performance e seu registro, a escolha das imagens, a montagem dos negativos, a perfuração e o atravessamento pelo espinho do tucumanzeiro. Logo, o objeto artístico resultante é o que permite ao público a experiência com a performance que foi previamente realizada em um ambiente privado, e somente nesse formato se estabelece a relação com o público, proporcionando-lhe então a experiência estética.

O “Raioqueoparta!” foi um grupo formado por Nando Lima, Tadeu Lobato, Branco Medeiros e Nio Dias, quatro artistas visuais de Belém que se reuniam para produzir suas obras em uma casa que tinha na fachada um mosaico de azulejos, comum na cidade, denominado “raio que o parta”. Conta Tadeu Lobato (2022), em conversa, que a formação do “Raioqueoparta!” durou apenas entre 1988 e 1989, sendo que no segundo ano houve exposição do grupo na Galeria Theodoro Braga (Lobato, 2022), de 04 a 15 de abril, onde foram apresentados desenhos, objetos e intervenções artísticas produzidos pelos quatro amigos.

De acordo com Nando Lima (2022), as performances nessa exposição ocorreram apenas quando fizeram as fotografias nas quais os quatro amigos apareciam em lugares da cidade. No entanto, as fotografias produzidas apareceram somente nos jornais da época, aproximadamente três dias antes da *vernissage*, como imagens de divulgação, mas não estiveram na exposição. Tais fotografias foram republicadas nos cadernos culturais de um jornal em Belém na ocasião da exposição *Raioqueoparta!: Revival*, em 2006 (ver figura 6), dentro do projeto da Secretaria de Cultura do Estado do Pará – SECULT, intitulado “Projeto Coletivos”, o qual, segundo Gil Vieira (2014), ocorreu entre 2005 a 2007 e objetivava “reeditar coletivos de artistas significantes na arte contemporânea paraense [...]” (Vieira, 2014, p.127). Desse projeto também participou o Grupo “Caixa de Pandora”, com exposição curada por Marisa Mokarzel.

Figura 6 – Imagem de divulgação da exposição *Raioqueoparta!: Revival* (2006).



Fonte: Ilton Ribeiro dos Santos (2019)

Nando Lima, integrante do “Raioqueoparta!”, é ator e performer. Dentre várias outras atuações no cenário das artes e cultura no estado do Pará, é também o guardião da documentação sobre a produção do grupo e de significativo acervo sobre as performances em Belém. O acervo, que inclui pôsteres, publicações, fotografias e vídeos, aos poucos vem sendo digitalizado e disponibilizado na internet. No caso dos vídeos, videoperformances e seus registros bidimensionais, no canal do Reator no Youtube (Estúdio Reator, 2022), enquanto publicações e impressos estão sendo disponibilizados na plataforma Issuu e na página web do Estúdio Reator (2023).

Na exposição *Raioqueoparta!* Nando Lima informa que na época já gostava de fazer vídeo e que, perto da data da exposição, chamou Anibal Pacha, o qual tinha acesso à câmera de VHS da produtora do seu pai, para gravar um pouco do processo de produção das obras para a exposição. Como todos já tinham concluído seus processos, foi registrado somente o final da produção de

Branco Medeiros, que era de HQs. Também foi gravado um pouco da conversa do grupo, a qual, no momento da *vernissage*, era exibida em um televisor enquanto era gravado o movimento das pessoas nesse evento em outra fita; depois as duas fitas eram alternadas de aproximadamente quarenta em quarenta minutos, e o público se via na televisão. Nos anos 1990 isso era uma novidade:

[...] Aí terminava, as pessoas viam aquilo, aí ele tirava de novo a fita, enfiava na câmera aí ficava passando a edição que nós tínhamos feito na televisão enquanto ele gravava na mesma fita continuando... entendeste? Essa fita original existe até hoje, eu ainda tenho ela, que tem uma hora, uma hora e meia eu acho, que é esse vídeo do vernissage que tem todas as pessoas que você conhece: Mariano [Klautau Filho], Alexandre Siqueira, tu vais ver que todos jovenszinhos lá. Jorane Castro... enfim, tá todo mundo lá que era essa geração, o próprio Neder [Charone], a Rosângela [Britto], eu acho que está. Enfim, está toda essa geração lá no vernissage (Lima, 2022. Grifos nossos).

O “Reator” é um espaço de criação e apresentação, concebido por Nando Lima, que entrou em atividade no ano de 2010, onde desde então vêm sendo produzidas ações performáticas com múltiplas linguagens. Suas performances têm inclinação mais para práticas teatrais e são produzidas tanto voltadas para o ao vivo quanto para fotografia, vídeo e projeções multimídia.

O Grupo “Caixa de Pandora” tinha como integrantes os/as artistas Cláudia Leão, Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschy. O grupo foi formado a partir da exposição coletiva homônima, realizada pelos integrantes, em 1993. Atualmente todos/as desse coletivo têm carreira acadêmica paralela à produção artística.

Cláudia Leão já performava junto com pessoas da dança e do teatro e cursava a oficina de fotografia de Miguel Chikaoka, quando propôs a performance intitulada *Man Ray*, de 1990 (ver figura 7), a qual Maneschy (2018) chama de um “audiovisual performativo”. Essa performance mistura projeções fotográficas por meio de projetor de slides como uma forma de prolongamento do corpo da artista, recurso presente em outras performances de Leão do mesmo período (Maneschy, 2018, p. 77).

Figura 7- Obra *Man Ray*, de 1990. Autoria de Cláudia Leão, performada por sua irmã Elisa Leão.



Fonte: Maneschy (2018).

Segundo Maneschy (2008), o grupo “Caixa de Pandora” foi o “[...] primeiro grupo a trabalhar com instalações a partir do fotográfico” em Belém (Maneschy, 2008, p.10), dada a forma de o grupo buscar produzir um tipo de fotografia expandida, na qual, como vimos em *Man Ray*, a imagem fotográfica toma a forma do objeto, o qual se comporta como um suporte tridimensional. A performance foi apresentada na década de 1990, a primeira vez, na programação do “Fotoatividades”³¹, na FotoAtiva, seguida de mais duas vezes na Agência Kamara Kó e, em um terceiro espaço, no Curro Velho (Leão, 2023).

O grupo “Rede [aparelho]-:” esteve em atividade entre 2006 e 2018. Ele foi encabeçado pelo artista e professor Arthur Leandro (1967 - 2018), quando retornou a Belém trazendo na bagagem experiência de dois outros coletivos de fora nos quais ainda mantinha participação: Urucum (Macapá - AP), que produziu obras em vídeo dos trabalhos efêmeros como performance e instalação, e o Rés

³¹ Segundo Cláudia Leão (2023), o Projeto Fotoatividades “foi um trabalho realizado pela FotoAtiva que contemplou três estudos sobre fotógrafos, um desses, foi o *Man Ray*” (Leão, 2023).

do Chão (Rio de Janeiro - RJ). A “Rede [aparelho]-:”, que tinha a produção voltada às questões políticas e sociais e no sistema da arte, estava localizada entre o marginal e o institucional, muito mais inclinado para o primeiro. As produções do grupo são intervenções urbanas que envolvem múltiplas linguagens artísticas, como a *Reunião do [aparelho]-:* (2006), com a qual Arthur Leandro participou da 25ª edição do Arte Pará. No catálogo do desse evento, o artista e curador Rubem Grillo fala sobre os aspectos da obra apresentada, os quais podem ser estendidos para outras propostas de Arthur Leandro e a “Rede [aparelho]-:”:

[...] grupo apresentou uma radical reunião de criadores periféricos individuais e grupais no espaço público: música, performance, teatro, filosofia, zoadá, prática política, crítica institucional, contaminação de zonas, poesia, vídeo e guerrilha cultural. O ato político maior foi criar um espaço livre no Ver-o-Peso, durante as festas do Círio. Arthur Leandro aposta nos processos coletivos de reflexão e inscrição crítica da arte na sociedade como obra rizomática da subjetividade. (Grillo, 2006, p. 36).

A “Rede [aparelho]-:” é marcada como um coletivo de caráter político de arte, regida pelos princípios da colaboração e da solidariedade. Bruna Suelen Barros, à época integrante da Rede, realizou a pesquisa de mestrado tendo esse grupo como objeto e, em sua dissertação intitulada *[Nu]-: Aparelho: Relatos sobre Coletivo, Arte e Colaboração* (Barros, 2013), apresenta a ideia de coletivo compartilhada entre os participantes da Rede:

O conceito de Coletivo propaga significações para que além do comum de um grupo, por exemplo, a amizade como ponto de partida, a relação afeto/conflito, que compõe os entrelaces, e a amizade como atuação política, pois o que está por trás é a noção de compartilhamento/colaboração juntamente com a ideia da apropriação das tecnologias de comunicação para livre distribuição de informação, questionando dessa maneira a noção de propriedade intelectual propagada pela indústria cultural (Barros, 2013, p. 18).

O grupo produzia uma gama de ações interativas e lançava mão dos recursos multimídia em amplo diálogo com o local e com as pessoas, que acontecia nas *Reuniões do [aparelho]-:*, conforme já explicitado na fala de Grillo. Das produções da “Rede [aparelho]-:”, muitas estão registradas em documentação na “categoria documental” (Auslander, 2019), pois não era

intenção a priori produzir tais registros como documentos de arte, mas para usos como provas as ações e documentos históricos, mesmo as que apresentam. Segundo Barros, em entrevista, a Rede não produzia obras ou registros para comercialização, e algumas ações eram realizadas como versões: “Fazíamos versões, mas não re-ações. Tipo aos vivos 2.0” (Barros, 2023).

Neste tópico apresentamos um panorama da produção performática na cidade de Belém, pontuando artistas e grupos, bem como obras que participaram do desenvolvimento desse quadro e obras que são referência nas artes visuais e na história das obras performáticas em Belém. Tendo em vista que são experimentais, diversos e, por vezes, infindáveis os processos, materiais e técnicas dos quais os/as artistas lançam mão em seus projetos, procuramos dar atenção a alguns aspectos das obras performáticas do elenco de artistas citados para evidenciar algumas facetas das obras performáticas, ainda que nem todos os processos se aproximem do fazer das obras das analisadas das artistas Berna Reale e Lúcia Gomes, mas oferecem uma perspectiva da produção de onde as artistas estão inseridas e de onde pensam suas obras.

2.2.1 A Coleção de Arte Jorge Alex Athias

Na Avenida Alcindo Cacela, na quadra ao lado do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), encontra-se o Escritório Silveira, Athias, Soriano de Mello, Guimarães, Pinheiro e Scaff Advogados, criado em 1981, tendo como sócios fundadores os advogados Reynaldo Andrade da Silveira e Jorge Alex Athias. Quem adentra ou entra, ainda no estacionamento, pode observar um dos painéis de cerâmica da artista Berna Reale, datado do final da década de 1990, antes de a artista ter dado início às suas performances. Na recepção do Escritório, somos recebidos por esculturas, pinturas e fotografias; ao subirmos as escadas onde estão localizados os escritórios, começamos a nos perder diante de tantos

trabalhos de artes visuais, que continuam a surgir pelos *halls*, corredores e salas (Figura 8).

Figura 8 - Acervo da Coleção de Jorge Alex Athias no Escritório Silveira, Athias



Fonte: Acervo da autora.

Nesse endereço foi inaugurada, em 2021, uma das mais novas, senão a mais recente galeria de arte de Belém. A galeria é nomeada Espaço Cultural Silveira e Athias, que também recebe exposições de curta duração de obras de artistas paraenses. A mostra inaugural do Espaço Cultural apresentou ao público obras de 37 artistas contemporâneos paraenses. Entre as artistas apresentadas, destacam-se Walda Marques, Rosangela Britto e Keyla Sobral. O Espaço tem seu acervo formado a partir das coleções de arte dos sócios do Escritório, Jorge Alex Athias e Pedro Soriano, que são, nas palavras do artista e amigo pessoal, Jorge Eiró, “[...] parte significativa da história recente da produção artística contemporânea paraense” (Eiró, 2019).

Não está no escritório toda a Coleção de Jorge Alex Athias, pois há obras que estão na residência do colecionador, como também nas de seus filhos e no escritório de São Paulo. Jorge Alex Athias é professor do curso de Direito da UFPA, renomado advogado e um dos sócios nominais do já mencionado Escritório de Advocacia, assim como um dos mais conhecidos e reconhecidos colecionadores de arte da cidade de Belém, além de bibliófilo e um grande proseador. O colecionador informa que sua coleção teve início há mais de trinta anos e começou pelo incentivo do galerista e também amigo Gileno Müller Chaves, criador da Elf Galeria. Conta Athias que foi com este amigo que adquiriu a primeira obra da sua coleção. É também assíduo frequentador de museus, espaços culturais, leilões e galerias de arte.

Figura 9 - O colecionador e advogado Jorge Alex Athias



Fonte: Silveira Athias (s.d.)

Embora reúna trabalhos de outros e outras artistas nacionais e internacionais, a coleção CAJAA evidencia-se como uma coleção de arte moderna e contemporânea, com ênfase na arte paraense, a partir dos artistas da chamada “Geração 80” do século XX. A coleção agrupa obras de grandes expoentes das artes no Pará.

Athias revelou que começou a adquirir as obras ainda na faculdade, por volta dos anos 1980, e percebe que tem uma coleção, conquanto diga que não

se vê como um colecionador, por entender que, enquanto o colecionador racionaliza suas aquisições para conferir-lhes uma unidade, submetendo os objetos a uma série de estudos e classificações, definindo um período histórico, entre outros critérios, ele afirma adquirir suas obras conforme o impacto que elas despertam nos seus sentidos. Nas palavras de Athias:

A aquisição das obras de arte foi se dando com absoluta naturalidade, sem nenhuma formação acadêmica para isso, como uma mera apreciação e pelo prazer ou pela provocação que a obra de arte inspirava. [...] a única unidade que havia ou que há nesses objetos que eu acabei comprando ao longo desses anos, acho que reside no meu espírito mesmo, da minha satisfação estética e na minha própria emoção (Athias, 2019a).

Todavia, observando-se as exposições do seu acervo, costuradas pelas narrativas construídas dos curadores, dá-se conta de que há um sentido em suas aquisições. Athias percebe que existe uma construção de unidade e sentido que norteiam sua Coleção. Talvez a definição dos critérios venha do seu subconsciente:

Então quando eu vejo organizarem uma exposição com base nos trabalhos que eu tenho, é que eu começo a entender determinadas lógicas que talvez estivesse dentro do processo de escolha, mas que só se tornam aparentes no momento que o curador intervém (Athias, 2019a.).

Enquanto colecionador, Athias é um agente com bastante presença no Sistemada Arte de Belém. Além de comprador de arte e assíduo frequentador de museus e galerias, e amigo de artistas, curadores e galeristas locais, Athias também exerceu importante papel na criação da Galeria de Arte do CCBEU, em 1987, quando substituiu Nathanael Farias Leitão como presidente, permanecendo no cargo primeiramente de 1988 a 1989 e, depois, entre 2004 e 2007. Atualmente, Athias faz parte do Conselho Curador do MUBEU, juntamente com os artistas visuais Jorge Eiró e Geraldo Teixeira e a arte-educadora e curadora do CCBEU, Yeda Potiguar (CCBEU, 2022).

Athias também participa de leilões, tanto como comprador quanto como doador de obras artísticas, como no Leilão Beneficente de Arte da Creche Santa

Rita de Cássia, realizado em 6 de maio de 2015, que contou com trabalhos de 45 artistas contemporâneos, doados por artistas, colecionadores, antiquários e galeristas. Dentre os artistas-doadores presentes no leilão, estavam Alexandre Sequeira, Armando Sobral, Jocats, Jorge Eiró, Dina Oliveira, Guy Veloso e P.P. Conduru (CSRC, 2015).

Nem somente por aquisições e exposições Athias se destaca como colecionador. Muito solícito, participa de eventos e pesquisas que tratam sobre coleções e colecionismo de arte contemporânea em Belém e no Brasil. Cito, além desta pesquisa, o já mencionado projeto coordenado pela profa. Dra. Rosangela Britto. Dentre eventos que participa, é possível destacar a programação *Conversas & Contrapontos*, da COJAN, realizada em 4 março de 2012, com o título: “Um diálogo entre as obras do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas e do colecionador Jorge Alex Athias”, e a participação na Semana Nacional de Museus do MUFPA (Athias, 2019b), dividindo a mesa mediada por Rosangela Britto, com Jussara Derenji (MUFPA), Makiko Akao (Galeria Kamara Kó) e Marisa Mokarzel (UNAMA), ocorrida em 18 de maio de 2019.

Athias também cedeu ao pesquisador Nei Vargas da Rosa, em visita à coleção, conversa, entrevista e participação no questionário eletrônico proposto pelo pesquisador, que se somou aos resultados qualitativos e quantitativos da pesquisa intitulada *Colecionismo no Sistema Contemporâneo de Arte: entre a centralidade das bordas e o mainstream* (Rosa, 2021), tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, defendida em 2021. A convite de Nei Vargas da Rosa, Athias também participou, junto com outros colecionadores brasileiros, da programação *on-line* Happy Aura, da Galeria Aura (São Paulo), no dia 24 de julho de 2020, com o tema “Colecionador-historiador: um papel involuntário?”.

Com isso, percebemos algumas características da CAJAA e, por extensão, do colecionador. Neste tópico buscamos apresentar a coleção e o colecionador estudados, evidenciando o recorte voltado às artes contemporâneas, com ênfase na arte paraense, a fluidez e a organização da Coleção, bem como um pouco da atuação e relevância de Jorge Alex Athias no

Sistema da Arte de Belém.

2.2.2 A Casa das Onze Janelas e seu Acervo

A Casa das Onze Janelas (COJAN) é um dos dez museus que fazem parte do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM), órgão da Secretaria de Cultura do Estado do Pará (SECULT/PA), e tem grande relevância e representatividade não apenas pelas obras dos artistas de renome nacional e internacional ali reunidas, como também pelo lugar social que a COJAN ocupa na cena artística e cultural na cidade de Belém, no estado do Pará e na Região Norte do país. A COJAN situa-se na Praça Frei Caetano Brandão, no bairro da Cidade Velha em Belém, e é abrigada em prédio homônimo deste Centro Cultural. Ela conta com uma área externa, formada pelo Jardim das Esculturas, onde são apresentados aos visitantes e frequentadores alguns trabalhos de artes visuais *site specific*, como a obra *Aninga*, de 2002, do artista nascido em Belém Osmar Pinheiro (1950-2006), e a obra de Denise Milan (2002), *U Ura Muta Uê*. No exterior da Casa, também se encontra o conjunto de quatro painéis de azulejos produzidos por Júlio Pomar, denominados *O Poeta Fernando Pessoa*, *O Poeta Camões*, *O Poeta Almada Negreiros* e *O Poeta Bocage*, de 1988, dentre outras obras em exposição permanente, dialogando com a paisagem natural que as cerca.

Figura 10 - Fachada da Casa das Onze Janelas – COJAN, no segundo plano. No primeiro, peça da obra *U Ura Muta Uê* de Denise Milan (2002).



Fonte: Denise Milan (c2020)

Saliento que a COJAN se constitui, para os diversos tipos de público, referência e possibilidade de acesso às artes visuais brasileiras da década de 1970 em diante, sendo também local de pesquisa para artistas, estudantes e pesquisadores de diversas áreas. Deste modo, a COJAN corresponderia ao MAC no estado do Pará³². Na verdade, pode-se dizer que de fato a COJAN é o museu de arte moderna e contemporânea do estado do Pará, considerando sua estrutura estadual e seu acervo, dentre outras atividades voltadas às produções da arte moderna e da arte contemporânea local e nacional. Cabe notar que que o MUFPA e o MAB são também outras duas instituições que possuem acervos de arte moderna e contemporânea na cidade de Belém.

A edificação Casa das Onze Janelas é assim chamada devido à contagem das suas janelas no primeiro andar do prédio. Sua construção data do século XVIII e tinha originalmente a finalidade de ser uma residência, porém, antes mesmo de a edificação ter sido concluída, foi confiscada pelo governo da província no ano de 1768, sendo então adaptada pelo arquiteto italiano Antônio José Landi para que fosse instalado o Hospital Real Militar, função que assumiu até 1870. Após esse ano até o final do séc. XX, o prédio abrigou instituições militares, como a 5ª Companhia de Guarda. Com a conclusão e entrega da quarta etapa do Projeto Feliz Lusitânia, o prédio restaurado passou a funcionar como espaço cultural, inaugurado em 25 de dezembro de 2002.

³² Em sua tese que trata da criação dos museus de arte contemporânea (MACs) no Brasil, a pesquisadora Janaína Xavier mapeia um total de apenas treze museus com esta alcunha, quede certo modo também se torna uma chancela dentro dos sistemas das artes visuais. Quatro destes estão concentrados no estado de São Paulo, um na capital, o MAC/USP e os outros nas cidades de Campina, Americana e Botucatu. Ainda na Região Sudeste, também está o MAC Niterói-RJ. No Centro-Oeste estão os MACs Goiânia e Jataí, ambos no estado de Goiás, incluindo também o Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande (MARCO), na referida capital. No Nordeste estão o MAC de Pernambuco, na cidade de Olinda, o MAC Ceará, em Fortaleza, e o MAC Feira, em Feira de Santana, na Bahia. O Sul do país conta com apenas dois museus de denominação MAC: o MAC Paraná, na capital Curitiba, e o MAC do Rio Grandedo Sul, também na capital do estado, Porto Alegre. Deste modo, não se trata aqui de reclamar de que não temos um museu com alcunha de MAC, até porque são poucos os estados com MACs no país, mas sim de localizar a COJAN e sua equivalência como um museu de arte contemporânea.

Esse projeto foi responsável pela restauração dos prédios históricos tombados pelo IPHAN, localizados no entorno da Praça Frei Caetano Brandão (Fernandes, 2006; Alencar, 2010).

Com a restauração, as adaptações e as implementações, o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas passou a exercer o papel de importante instituição museológica destinada especificamente à arte moderna e contemporânea. Com a finalidade de desenvolver as atividades de comunicação junto ao público, foram criadas salas de exposição e o Laboratório das Artes, voltado às experimentações artísticas ou resultantes de pesquisa em arte contemporânea. Ainda acerca das implementações, foram desenvolvidos na COJAN projetos de acolhimento ao público, valendo destacar os projetos de ação educativa voltados ao atendimento de pessoas com deficiência (PCDs) física, auditiva e visual. Segundo declaração feita por Rosangela Britto (2006) quando era diretora do SIM, “[...] o espaço Cultural Casa das Onze Janelas procura contribuir com o público paraense, tornando-o próximo das questões da arte proposta pela contemporaneidade” (Britto, 2006. p. 17). Deste modo, temos no cerne da COJAN mais do que um espaço reconhecidamente dedicado às artes visuais modernas e contemporâneas, pois é igualmente um espaço de inclusão, educação, pesquisa e produção artística.

O acervo do COJAN é formado por trabalhos artísticos modernistas e contemporâneos de artistas locais e nacionais. Inicialmente foi composto a partir da incorporação de alguns trabalhos já pertencentes à SECULT, os quais se juntaram às novas aquisições que objetivavam o preenchimento de algumas lacunas e se somaram a outra coleção de trabalhos artísticos, os quais se encontravam ornando as paredes do Banco Central. Dentre esse acervo inicial, destaca-se a Coleção FUNARTE, que foi doada por essa Fundação à SECULT-PA (Chagas, 2006).

Observamos que a doação realizada pela FUNARTE à SECULT foi orientada no sentido de zelar pela sua preservação, sobretudo a salvaguarda física de uma parte do acervo de artes visuais da Fundação que fora constituído a partir de eventos promovidos pela própria instituição. De acordo com o Relatório de Atividades da Funarte do ano 2000, a Coordenação de Artes Visuais

da Funarte (CAV) relata que a doação foi uma ação na área de preservação de acervos e informa sobre a realização de análise e reconhecimento de obras com vistas à doação, objetivando a “formação do Museu de Arte Contemporânea do Pará” (FUNARTE, 2000, p. 23).

Britto e Mokarzel (2006) corroboram e pormenorizam essa perspectiva, ao relatarem que as negociações que deram origem à doação foram iniciadas ainda em 1999, entre o então presidente da FUNARTE, Márcio Souza, e o secretário estadual de cultura do Pará à época, Paulo Chaves. Costa (2015) salienta que o acordo foi firmado entre esses representantes institucionais foi facilitado pela identidade regional e afinidade partidária que partilhavam. Sobre o acordo resultante das negociações entre os referidos presidente e secretário, o próprio Paulo Chaves relata, em texto publicado no catálogo comemorativo de três anos da COJAN/Exposição Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira: “[...] em conluio com outro amazônida, Márcio Souza, ‘expropriamos’ os espólios do Salão Nacional, que se deterioravam nos desvãos da FUNARTE. [...]” (Chaves, 2006, p. 6).

O acordo inicialmente previa a restauração das obras pela SECULT-PA, para a sua posterior exposição em Belém. O fato de a FUNARTE não possuir reserva técnica ou local de guarda adequado para as obras (Britto; Mokarzel, 2006, p. 18) tanto justifica a necessidade de restauração das obras, conforme firmado no primeiro acordo, quanto sua posterior doação à SECULT-PA. O Relatório de Atividades Ano 2000 corrobora também nossa perspectiva de a doação ter sido um ato de preservação das obras, e, conforme observa Andriani (2016 p. 97), na ocasião a FUNARTE passava por um momento de restrições orçamentárias que implicaram a contratação insuficiente de número de pessoal. Isso também é indicado no Relatório, que aponta a não execução de atividades. Dentre as atividades que deixaram de ser realizadas, estavam a “revisão e manutenção dos equipamentos de iluminação e das paredes das galerias [...]” (FUNARTE, 2000). Assim, no ano de 2000, deixaram de ser realizados serviços básicos de manutenção e vistoria de espaços e equipamentos das galerias, que são locais de visibilidade e comunicação com o público. Por fim, a doação foi realizada em três lotes, publicados no Diário Oficial da União.

Embora o DOU tenha somente registrado a alienação dos dois primeiros lotes e conste menção da doação no Relatório Funarte de 2000, está registrado nos documentos do SIM que o primeiro lote chegou ao Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP) em 1997, com a finalidade de passar por restauração.

De acordo com Britto e Mokarzel (2020), a maior parte dessas obras são oriundas dos Salões Nacionais de Artes Plásticas (SNAPs) e do Projeto Macunaíma. Ademais, segundo o catálogo da coleção produzido pela Coordenação de Pesquisa e documentação do SIM em 2019, todas as obras estão na categoria Artes Visuais, conforme o Thesaurus para Acervos Museológicos. Desse modo, as obras são pertencentes a sete subcategorias: Fotografia, Construção Artística, Desenho, Pintura, Escultura e Gravura.

A relevância social e cultural da exposição *Traços e Transição da Arte Contemporânea Brasileira* e de outras é destacada nas palavras de Ana Mae Barbosa (2006), aqui citadas:

Estabelecer uma teia de relações entre a Coleção Nacional da Funarte – composta de trabalhos premiados ao longo de vários anos e vários salões, com a produção local, foi uma tarefa afortunada e uma resposta equilibrada à dominação do eixo Rio-São Paulo, que colonizou a Funarte muito tempo. Podemos dizer que o projeto da exposição que se vê neste museu é estruturalmente pós-colonial (Barbosa, 2006, p. 15).

Notamos assim a importância da COJAN no lugar que ocupa – Brasil, Região Norte, Pará, Belém – ao pôr em diálogo as produções dos nossos artistas locais e regionais com trabalhos de artistas-chave para a compreensão, estudo e fruição da arte brasileira. O contato com tal experiência e conhecimento, para muitos interessados moradores da região, seria possível apenas por imagens impressas e por limitados meios de comunicação, como jornais, livros e revistas de arte. As exposições *Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira*, e *Fotografia Contemporânea Paraense: Panorama 80/90*, foram as mostras inaugurais da COJAN (Britto, 2006, p. 16).

A exposição *Traços e Transições* fazia a ponte entre o local, o regional e o nacional, buscando “[...] fornecer traços formativos da arte contemporânea brasileira [...]” (Britto; Mokarzel, 2006, p. 18), com a consciência de que “[...] As obras expostas representam apenas alguns traços dessa história (arte contemporânea brasileira)” (Britto; Mokarzel, 2006, p. 19).

Segundo as autoras, diante da doação da Coleção FUNARTE à Secretaria de Cultura do Estado do Pará, por meio do Sistema Integrado de Museus (SIM/SECULT-PA), viu-se a necessidade de exibição das obras de forma “contínua e permanente” (Britto; Mokarzel, 2006, p. 18), e a transformação do antigo Hospital Real Militar em um espaço destinado à arte contemporânea possibilitou sua concretização.

Cabe observar que a exposição não apresenta apenas as obras provenientes da doação da FUNARTE, uma vez que, para cumprir a proposta da exposição, a curadoria julgou necessário inserir “[...] artistas representativos do modernismo, por considerar que a passagem de um movimento artístico para outro acontece de forma lenta e gradativa; [...]” (Britto; Mokarzel, 2006, p. 18). Deste modo, também foi ampliada na exposição a presença de artistas paraenses representantes do modernismo e da arte contemporânea (Britto; Mokarzel, 2006, p. 18).

Atualmente, não se sabe exatamente o quantitativo do acervo desse museu, visto que todo o inventário foi perdido quando ocorreu uma mudança de computadores, desaparecendo com sistema Donato, onde estavam os registros atualizados do acervo. Por que não havia *back up* em *pendrive* ou cópia impressa do inventário ou algum relatório, índice produzido pelo programa e impresso? Não se sabe explicar. Portanto, o trabalho de reinventariação vem sendo realizado concomitantemente com registros de informações atualizadas das novas incorporações ao acervo.

Desde a sua abertura ao público, a COJAN foi visitada por milhares de pessoas, abrigou exposições significativas e integrou o circuito do Arte Pará, dentre outras participações na vida cultural da cidade. Relações foram criadas e recriadas a partir dos diversos convívios estabelecidos, tendo a Casa das Onze Janelas como referência. Usos variados foram estabelecidos e firmados, não apenas por fazer parte de um circuito cultural e turístico, mas por ser um lugar de memória para os moradores da cidade, sobretudo para os que residem e trabalham no entorno, como apresentado na pesquisa coordenada pela professora Rosangela Britto e Marisa Mokarzel (2021). Em adição a isso, a COJAN foi alvo de disputas territoriais e ideológicas, como nas diversas questões relacionadas ao funcionamento do Restaurante Boteco das Onze e no

episódio da tentativa de se criar um polo gastronômico na edificação, saga muito bem descrita em texto publicado no livro *Camadas de Memórias do Patrimônio Musealizado*, de Britto e Mokarzel (2020).

Em 20 de junho de 2016, Belém tomou conhecimento da criação do Polo de Gastronomia da Amazônia, via Diário Oficial do Estado do Pará (DOE-PA), datado de 20 de junho do mesmo ano. Segundo o Decreto nº 1568 de 17 de junho de 2016, seria chamado apenas de “Polo de Gastronomia” (DOE, 2016). No Artigo 2º, decreta que a “compreensão [física] do Polo, será em dois locais:

Art. 2º Compreende o Polo de Gastronomia:

2.1.1.1 - a Casa das Onze Janelas, localizada na Rua Siqueira Mendes s/nº, Cidade Velha;

2.1.1.2 - o imóvel localizado na Rua Padre Champagnat, s/nº – Praça Frei Caetano Brandão, entre as Ruas Dr. Assis e Siqueira Mendes, Cidade Velha (DOE, 2016 p. 7).

No Item II, fica definido que se trata apenas de um imóvel; isso não deixa dúvida de que o Polo envolveria a área externa onde estão as já citadas esculturas que são *Aninga*, de Pinheiro e *U Ura Muta Uê* (Milan, 2002) que pertencem ao acervo da COJAN e são *site specific*. A isso, somava-se o Artigo 6º, que determina que

A gestão do Polo de Gastronomia poderá ser em parte ou integralmente delegada à iniciativa privada, por meio de Contrato de Gestão a ser celebrado com entidade privada sem fins lucrativos, qualificada como Organização Social (DOE, 2016 p. 7).

Outro ponto do Decreto ao qual busco chamar a atenção é o que traz o artigo 6º, que determina a permanência do acervo da COJAN na edificação até o início das obras, sem, contudo, determinar seu destino após a desocupação do prédio para início das obras. Mais uma questão delicada pode ser posta em relação às obras de arte localizadas na parte externa da COJAN, principalmente as que são *site specific*: seriam desmontadas e realocadas ou permaneceriam? Ficariam adornando a área privada de uma O.S.? Qual seria o tratamento digno, ou menos aviltante para essas obras, que estaria sendo cogitado no momento da redação e publicação do Decreto?

A resposta é: não se sabe. O motivo do desconhecimento é porque não

houve consulta pública. Não se sabe, porque a sociedade tomou conhecimento apenas quando ocorreu a publicação da referida legislação no DOE. Portanto, não houve contrapontos, argumentações ou conclusões obtidas de forma discursiva e coletiva. Não se sabe, porque nem os agentes das artes e da cultura - artistas, curadores, produtores, acadêmicos - nem sequer o pessoal que trabalhava na COJAN, à época, foram consultados.

Portanto, trata-se de uma questão política, como é posto por Britto e Mokarzel (2020). A substituição da COJAN por um Polo Gastronômico seria um arremedo de estratégia de desenvolvimento para não perder o “bonde” da moda da gastronomia. Parece ter sido mais interessante ao governo estadual aceitar a subtração de um equipamento cultural único de uma região que já apresenta enorme carência de tais locais.

Diante dessa situação, a classe artística e acadêmica relacionada às artes, moradores do bairro e da cidade, dentre outros membros da sociedade civil, mobilizaram-se, objetivando a permanência da COJAN, e em oposição à criação do Polo Gastronômico que ameaçava tirar do lugar o Museu de Arte Contemporânea. Assim, foi originado o “Movimento Casa das Onze Janelas”. Foram realizados protestos diversos no local, que incluíam programação de atividades culturais e ocupação, dentre outras formas, como manifestações nas redes sociais e dois abaixo-assinados virtuais, um para o Ministério Público Federal (MPF) e outro para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (Britto; Mokarzel, 2020, p. 140).

As tentativas de diálogo entre representantes da sociedade e do governo foram frustradas. Uma delas ocorreu em 29 de junho daquele ano, no Teatro Gasômetro, e, mesmo com as presenças do governador, Simão Jatene, e do secretário de cultura, Paulo Chaves, a reunião serviu para acirrar ainda mais os ânimos e dar maior fôlego ao Movimento (Britto; Mokarzel, 2020). A audiência pública solicitada em meados de julho aconteceu quase dois meses depois, no auditório da Ordem dos Advogados do Brasil, Seção Pará (OAB-PA), em 17 de agosto. A audiência teve participação da sociedade civil organizada, “Movimento Casa das Onze Janelas”, e do IPHAN/Regional Pará, na qual foram debatidas propostas buscando a permanência do museu de arte contemporânea na Casa das Onze Janelas.

A partir desse episódio houve a intensificação da “política do descaso” adotada pelo governo em relação à COJAN. Sem liberação de verba sequer para manutenção, Britto e Mokarzel (2020) relatam que as exposições eram realizadas graças ao apoio de artistas e da direção da COJAN. Somente em 21 de fevereiro de 2018 foi assinado pelo então governador o Decreto nº 1.987, que revoga aquele que criara o Polo de Gastronomia da Amazônia anteriormente (Britto; Mokarzel, 2020, p. 143).

Podemos considerar que a saída da COJAN dessa crise, ou melhor, sua entrada em um período intercrise, é marcada pela criação da Coleção Fundo Z. Esse é um fundo particular representado pelo jornalista José Roberto Marinho, que adquire obras de arte e realiza doações a instituições de caráter museológico, tais como o Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro, a COJAN, o MUFPA e a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Isso deu origem a coleções homônimas, tanto no MAR quanto na COJAN.

A Coleção do Fundo Z da Casa das Onze Janelas foi formada a partir da doação de oitenta e quatro obras de arte que integraram a 36ª edição do Arte Pará, no ano de 2017. A doação foi iniciada em 2019, conforme observado no Termo de Doação nº 5 de 2019 do SIM, e, segundo Orlando Maneschy, quem mediu a doação foi Paulo Herkenhoff, curador do Arte Pará, o qual definiu uma seleção ampla de obras que foram adquiridas pelo Fundo Z, dentre as quais Herkenhoff tinha “[...] desenhado para o Museu Casa das 11 Janelas e a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, pensando ainda alguma coisa para o Museu de Arte de Belém e para o Museu da Universidade” (Maneschy, 2023). Falando sobre aquele momento, Maneschy informa ter se reunido com Herkenhoff, escolhendo as obras que foram para a Coleção Amazoniana e as que iriam para o Museu da UFPA, de modo que foram priorizadas algumas obras para a COJAN, previamente definidas por Herkenhoff (Maneschy, 2023). Nesse sentido, Maneschy evidencia a intenção do curador em empreender “[...] uma ação em prol do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, [...]” (Maneschy, 2019). Ele continua, ainda:

Esta Casa estava em vias de ser fechada para a criação de um polo gastronômico e após um longo processo de debates, manifestações coletivas de artistas, abaixo-assinado de apoio circulando nas redes sociais e reuniões com autoridades, a situação foi revertida. Herkenhoff reitera a importância da Casa articulando uma significativa doação de

obras de arte de autoria de artistas da região e de outros que por aqui transitaram ou lançaram seu olhar, transformando sua curadoria numa articulação política de fortalecimento do espaço através da doação ao seu acervo. Nesse momento, por sua aproximação com a Amazoniana, estabelecemos um diálogo acerca de obras que viriam também somar ao acervo desta coleção, em um processo dialogal e compartilhado via Fundo Z (Maneschy, 2019, p. 2015).

Em 2019 iniciou a gestão do Governo Estadual de Helder Barbalho (PMDB), com Úrsula Vidal como secretária de cultura e Armando Sobral como diretor do SIM/SECULT, bem como uma direção na COJAN. Houve uma proposta, considerada radical por alguns, de mudança na expografia e dinâmica da Casa. Algo da nova proposta que gerou incômodo foi a parte do sistema da arte de Belém, e mais uma vez atuou o Movimento Casa das Onze Janelas, agora em defesa da permanência do Gabinete de Papéis, um eixo da exposição *Traços e Transições* que envolvia uma peça desenvolvida para exposição e que, ao mesmo tempo, une guarda e acondicionamento de acervo de papéis, que tinha a extensão do eixo ao eixo educacional. Foi convocada uma audiência pública, desta vez pela Secretaria de Cultura, que, apesar de algumas tensões, resolveu pela permanência de parte do Gabinete de Papéis, apenas do móvel de guarda. Nessa audiência também estavam representantes da cultura alimentar, pois foi posta a criação de um Museu da Cultura Alimentar na COJAN (Britto; Mokarzel, 2020, p. 149). Porém, o projeto não avançou.

No final de março de 2023, acontece mais uma polêmica em torno do SIM e da COJAN. A SECULT exonera, sem prévia comunicação, profissionais qualificados que atuavam nesses espaços de salvaguarda do patrimônio artístico e cultural de Belém, o que motivou diversos protestos, campanhas que pediam audiência pública e uma carta aberta remetida pelo curador Paulo Herkenhoff ao governador do Estado do Pará Helder Barbalho e à secretária de cultura Úrsula Vidal nas redes sociais. Na carta, Herkenhoff expressa a indignação da comunidade artística e de outros agentes do sistema da arte, enfatizando o prejuízo da exoneração de funcionários qualificados para atuação nos cargos que até então ocupavam e sua substituição por pessoas sem a qualificação necessária à ocupação dos cargos, como podemos observar no destaque da Carta Aberta:

Desde o último dia 31 de março, conforme publicação do Diário Oficial,

o Governo do Pará exonerou a artista, profa. Doutora Sandra Cristina Santos do cargo de direção do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas; o museólogo e mestre em Ciência da Informação, João Vitor Corrêa Diniz do cargo de Coordenação de Documentação do SIM e a historiadora Cassia Santos da Rosa do cargo de direção do Museu do Estado do Pará. Como substitutas, foram nomeadas a nutricionista Albasselhe Nascimento Braga para a Casa das Onze Janelas; Jeanne Patrícia Matni Oliveira, cuja formação é desconhecida, para a Coordenação de Documentação e a empresária e publicitária, Márcia Tamiko Vianna Yamada para a direção do Museu Histórico do Estado (Herkenhoff, 2023).

Após a repercussão negativa sobre a substituição do pessoal, os ocupantes dos cargos foram exonerados, e outros, mais bem credenciados, assumiram as posições. Apesar das tentativas de sucateamento, altos e baixos, a COJAN permanece representativa para a Região Norte e prova a sua resistência, ainda precisando se equilibrar a cada mudança de gestão. Os fatos aqui apresentados sobre a COJAN evidenciam a necessidade de uma atenção constante voltada à forma de gestão do SIM e, em específico, à COJAN, devido não somente à sua localização privilegiada e ao potencial do seu acervo, mas porque o preço do sossego é a eterna vigilância. Trabalhos em cooperação com os cursos de artes, com outras instituições e pesquisadores, ações que aproximem os públicos às práticas do museu seriam boas formas de estreitar laços entre a COJAN e a sociedade que se busca servir, pois essa sairá em sua defesa quando for necessário.

2.2.3 As Artistas selecionadas das Coleções: Berna Reale e Lúcia Gomes

Berna Reale e Lúcia Gomes são artistas paraenses, nascidas em Belém, que se dedicam à produção de artes performáticas desde o início dos anos 2000, e suas obras se aproximam do eixo temático da violência, entretanto suas abordagens e formas de trabalho são notadamente diferentes. Enquanto Reale tem como marca sua racionalidade e planejamento no desenvolvimento dos projetos artísticos, assim como não costuma repetir suas performances, Gomes é passional e compulsiva em seu modo de fazer arte, muitas vezes reativa seus *happenings* conforme dita seu coração, ainda que fora do planejamento, como veremos adiante.

Do mesmo modo, as relações com o público se diferem: Lúcia produz em grande número obras participativas, as quais somente podem acontecer com a

participação dos voluntários que convida e aceitam participar ativamente das obras, que podem ocorrer presencial ou virtualmente. Berna Reale, mesmo em suas performances de rua, não interage diretamente com o público no momento da ação e produção dos registros das suas performances, ainda que aconteça no meio de pessoas, a exemplo de *Promessa* (Reale, 2015), na qual a artista, vestida com roupas da guarda do Vaticano, carrega uma bandeira com as cores do arco-íris, que representa o movimento LGBTQIAP+, no meio do Círio de Nazaré. Cada uma, a seu modo, produzem obras performáticas de impacto e são referência da arte performática de Belém.

Evidenciamos aqui duas obras, uma de cada artista, a partir das quais passamos a acompanhar suas carreiras. De Reale, o vídeo da performance³³ *Palomo* (2012), exposta no Arte Pará, de 2012 (Figura 11). *Palomo*, explicou a artista diversas vezes, é o nome do cavalo da polícia que caminha pela Avenida Presidente Vargas. Este título é carregado de ironia, uma vez que “palomo” é uma palavra de língua espanhola cujo significado é “pombo”, o animal que simboliza a paz. Na performance, porém, *Palomo* traz a artista, tal qual um dos quatro cavaleiros do apocalipse, em específico aquele que representa a Guerra. Pintado de vermelho, *Palomo* leva a artista, que está montada usando roupas militares e focinheira. Na cena, embora esteja somente o animal representativo da polícia montada, considerada a mais truculenta das tropas da Polícia Militar, também está implícito o cão, outro animal usado pela polícia em casos de resgate, perseguição, apreensão de drogas e para intimidar de forma violenta, o que pode sugerir uma certa bestialidade e irracionalidade, ao mesmo tempo em que a focinheira, usada pela performer fardada, também demonstra um controle artificial ou imposto, o que não deixa dúvidas de que se trata da coerção usada pela força da instituição de segurança pública. Isto posto, o tema e o problema levantados pela artista são evidenciados.

A temática central das performances de Reale é a violência em diversos âmbitos da vida social, de modo que em *Palomo* ela aparece como uma crítica à violência institucionalizada. Da mesma forma que na performance citada, em suas outras obras, Reale lança mão de símbolos conhecidos para explicitar e assim comunicar sua obra para qualquer público. Essa objetividade cuidadosamente pensada e planejada pela artista busca não somente um

impacto e pronto alcance da compreensão do público, mas também é um convite a reflexões posteriores. Como diz e faz a própria artista, ela utiliza símbolos acessíveis e reconhecíveis.

Figura 11 - Imagem da performance *Palomo*, de Berna Reale.



Fonte: Instagram da artista (Reale, 2012).

A obra de Gomes intitulada *Nem que L Faça 100 anos* (Fig. 12) consiste em um objeto: uma colher que contém um tufo de cabelo³⁴. Esta obra estava apresentada em uma sala escura com a iluminação focada sobre o objeto instalado dentro de uma vitrine, que dava a impressão de ser uma caixa de luz que pairava no meio da sala, uma vez que a base da vitrine estava atenuada pela penumbra. Esse trabalho é uma denúncia sobre um caso que chocou o país, e mais diretamente o Pará, pois o lamentável e odioso episódio se passou em uma delegacia da cidade de Abaetetuba.

³³ O termo “vídeo da performance” se refere à linguagem artística usada pela artista e está em consonância com a terminologia por ela adotada nos certificados de autenticidade de suas obras (Cabral, 2022, p. 89).

O fato ocorreu em 2007, quando uma adolescente de quinze anos, de nome divulgado pelas possíveis iniciais “L. A. B.”, foi presa por furto e mantida em uma cela com quase trinta homens por vinte e seis dias. Neste período, a adolescente sofreu violência sexual e agressões físicas gratuitas, mediante chantagem dos presos para poder se alimentar (Nunes, 2016). Infelizmente proteger pelas iniciais do nome vítimas destes abusos institucionais não é suficiente preservar as mulheres que são encarceradas, e cabe notar que esse não foi o primeiro nem o último caso de meninas e mulheres presas em celas juntamente com homens que passam por esta situação.

Figura 12 – Imagem da obra *Nem que L Faça 100 anos* – Objeto, de Lúcia Gomes.



Fonte: Lúcia Gomes (2013, p. 71).

³⁴ Fazem parte do acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA o objeto e a fotografia do objeto.

2.2 OBRAS/PROCESSOS DAS ARTISTAS: DOCUMENTOS DE CRIAÇÃO, OS REGISTROS E OS VESTÍGIOS

Embora Reale e Gomes compartilhem realidades muito próximas, como o fato de serem conterrâneas, residirem no mesmo estado, terem quase a mesma idade, abordarem a temática da violência, a predileção por realizarem suas performances na rua, entre outras, as duas concebem e desenvolvem suas obras performáticas a partir de processos muito distintos. Isso se faz notar por alguns aspectos, tais como os intervalos e frequências entre as apresentações das suas obras, a possibilidade ou impossibilidade de reativação ou reperformances, sua relação com o público, a presença de suas ações performáticas em coleções de arte de Belém, dentre outros aspectos que discutiremos neste tópico. Enquanto Reale tem sua produção focada em performances direcionadas à câmera, Lúcia cria e desenvolve suas obras como performance, *happening*, intervenções urbanas, “expressão polidimensionais”, muitas das quais exigem a participação direta do público.

As duas artistas são bastante conhecidas por realizarem ações performáticas em áreas externas aos espaços tidos como tradicionais da arte, todavia as obras de cada uma apresentam relações, entendimentos e características distintas sobre seu envolvimento com o espaço, com o público e com o processo de criação. Por exemplo, enquanto Gomes aciona suas ações em diversos espaços, convidando o público a participar da ação, Reale pensa suas ações para ocorrerem apenas uma vez, em um determinado local.

Em ambos os casos, temos a produção da chamada Arte Pública, que tem como premissas caras tanto o acesso à arte de um público não necessariamente frequentador de museus e outros equipamentos culturais de consagração da arte quanto a produção de interferência na paisagem urbana. A atual compreensão de Arte Pública está restrita ao monumento, pois

[...] a Arte Pública é também intervenção urbana e, por conseguinte, manifestação da atual arte contemporânea. Vale notar que esse tipo de arte é especialmente de lugar específico e de caráter efêmero (Malheiros, 2012, p. 2076).

Deste modo, muitas obras de arte performáticas, como as ações de Gomes e Reale, também se inserem no conceito de Arte Pública.

Reale tem um perfil caracterizado pela meticulosidade no planejamento das suas performances, fazendo-se presente em todas as etapas do projeto: captação, logística, pós-produção, além da produção e arquivamento dos registros em todas as etapas. Ademais, acompanha e gerencia a equipe de profissionais que a cerca. Gomes, por sua vez, tem uma abordagem mais espontânea e colaborativa, criando e apresentando quase compulsivamente diversas obras em sequência. Esses dois perfis são os principais diferenciais entre as duas artistas, os que mais reverberam em seus fazeres e nos seus resultados, de modo que essa diferença é o que nos intriga e nos permite proceder às aproximações e análises.

Abordamos neste tópico a produção dos registros das obras performáticas sob dois aspectos: como documento de criação artística e como registros das ações. Em seguida, procederemos à análise de tais documentos nas perspectivas das artistas estudadas. A linguista Cecília Almeida Salles (1998) apresenta o conceito de “documentos de processo” como

[...] registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material ele uma criação em processo (Salles, 1998, p. 17).

Portanto, documentos de criação são uma forma de materialização inicial sobre a obra, ou seja, de virtualizar no plano do real a obra ainda em seu processo de criação. Seriam então documentos do/a artista, muito mais voltado/a a si próprio/a do que na elaboração do projeto escrito, quando a finalidade é virtualizar para outrem a sua proposta de obra de arte a ser executada/apresentada.

Observamos aqui duas formas como os registros se apresentam: a primeira como registro da obra performática, produzida durante a execução, Auslander (2019), documental, servindo como a documentação da produção para uso e análise da artista, e a segunda, a teatral, pensada para ser registrada pela câmera e se apresentar em fotografia e/ou vídeo. Em ambos os casos, porém atendendo a funções diferentes, estão relacionadas a um mesmo projeto.

2.2.4 Berna Reale: Planejamento

Artista paraense, Berna Reale vem atuando desde a década de 1990, produzindo trabalhos em diversas linguagens, com destaque inicialmente às suas peças e painéis em cerâmica, que a artista considera como arte decorativa, não atribuindo o mesmo valor artístico de outras obras suas, e, posteriormente, as instalações e performances.

Conquanto a artista seja formada em Educação Artística pela UFPA, foi em seu trabalho na Fundação Curro Velho (Fundação Cultural do Pará, 2024)³⁵ onde se deu seu “encontro com a arte”, diz Reale em conversa com Luiz Camillo Osório (Osório; Reale, 2013). A artista também conta nessa conversa que a disciplina Semiótica, cursada na faculdade, apresentou-lhe caminhos diversos, e Reale, por sua vez, põe-se em pesquisa contínua buscando aplicar a semiótica em suas produções artísticas (Osório; Reale, 2013; Reale, 2023). Podemos assim perceber as atividades regulares, como estudo e trabalho, exercendo grande influência na carreira artística de Berna Reale. A artista nos contou que busca fazer uso de símbolos cuja compreensão seja acessível para que o público, desde o menos escolarizado ao com maior nível de educação formal, possa se envolver de imediato com sua obra. Dessa maneira, ainda que existam ambiguidades e múltiplas interpretações, a relação é estabelecida.

A fase de produção artística em cerâmica de Reale merece ser mencionada. Desse período, possui trabalhos expostos permanentemente e integrando acervos de arte: o primeiro a se destacar é um painel de cerâmica situado na UFPA, ocupando toda a parede principal da Sala do Conselho, na Reitoria da instituição; o segundo é o painel no saguão do Hangar - Centro de Convenções de Belém; e, em terceiro lugar, dois trabalhos na Coleção de Jorge Alex Athias, quais sejam, um painel de cerâmica policromada sem vidro e uma série de quatro peças, produzidos por modelagem sobre os seios de mulheres pela artista, que participaram da exposição/instalação *Anseios* (Reale, 1999), na

³⁵ A Fundação Curro Velho está vinculada à Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP/SECULT). Foi criada em Belém, em 1991, com a finalidade de atuar na formação e qualificação de jovens carentes da cidade. >

Galeria da Universidade da Amazônia (UNAMA), uma série de quatro esculturas moldadas em argila, a partir dos seios de mulheres que moram em Belém³⁶.

Em 1995, Reale conquistou pela primeira vez o Prêmio Aquisição do Arte Pará, em sua décima quarta edição. Desde então, a artista vem se projetando no cenário artístico local, nacional e internacional. Além dessa mostra, marcaram também a trajetória da artista: sua primeira exposição individual, a já mencionada *Anseios* (Reale, 1999), na Galeria da UNAMA, em Belém-PA; sua primeira participação em exposição internacional coletiva *Evidências*, em 2003, na Kunsthaus Wiesbaden, em Wiesbaden-Hesse, Alemanha (Reale, s.d.); e sua primeira individual fora do país, *Carne/Terra*, em 2004 (Reale, s.d.), também na Kunsthaus Wiesbaden.

Nesta mesma esteira, seguiram-se exposições e mostras coletivas e individuais, indicações e premiações, bem como aquisições de trabalhos seus por instituições de renome. Entre esses, destacamos as premiações no Arte Pará dos anos de 1995, 2002 e 2009, o Prêmio Investidores em Arte Profissional (PIPA), em 2012, e o Prêmio CNI/CESI/SENAI Marcantonio Vilaça para Artes Plásticas. As produções da artista compõem acervos de instituições locais, como MAB, MEPH e COJAN, e de instituições nacionais, como do MAC/USP, em São Paulo, e do Instituto PIPA e do MAR, ambos no Rio de Janeiro-RJ. Igualmente, elas estão em instituições internacionais, na JW Collection, em Atlanta-EUA e na Kunsthaus Wiesbaden, em Wiesbaden-Hesse, Alemanha.

Em entrevista, Reale (2023) fala sobre seu processo de criação, que pode ser sintetizado da seguinte forma: em primeiro lugar, inicia com a necessidade de falar sobre um tema; em seguida, parte para a pesquisa das formas e símbolos que representem o tema; o terceiro passo é a escrita do projeto, que tem objetivos diversos, como submissão a um júri e solicitação de autorização dos órgãos públicos para performances de rua; após essa etapa, procede à captação de recursos e ao planejamento da fase executiva, que muitas vezes exige da artista pesquisa e treinamento, organização da logística, ação performática. Não obstante, não finaliza nesse ponto. Fazem parte da poética da

³⁶ Nessa série, essa obra atende pelo número único de registro 2004/ 4 / 0002, com seus desdobramentos nas letras A – B – C – D.

obra, bem como do método de trabalho da artista, a concepção do projeto, a produção de registros da performance em fotografia *still*, fotografia performada, seleção das imagens, registro em vídeo e edição também dos registros audiovisuais. Para a artista, o momento no qual a obra é dada por finalizada é quando está exposta (Reale, 2023). Notamos a intenção da artista no direcionamento da performance voltada à câmera, à produção dos registros imagéticos em vídeo e fotografia.

Por conseguinte, percebemos que, nos projetos de Reale, é prevista tanto a performance quanto a produção de uma documentação que tenha por finalidade o registro do acontecimento da ação performática. A artista não faz a documentação com o objetivo de reconstrução da performance, mas para registrar o processo, estudar e refletir sobre seu próprio trabalho. Além disso, o registro se destina à circulação do seu trabalho em galerias, coleções e museus.

Esse é o caso de Palomo, uma vez que, desde o projeto, estavam previstos, a partir da ação performática: os registros em fotografias *still* (fotografia documental), com acompanhamento do fotógrafo por todo o trajeto; vídeo, cuja duração, depois de editado, é de aproximadamente 4 minutos; e *still* do vídeo e a fotografia performada em que a artista posa para a câmera. Diferencia a artista da seguinte forma:

Depois tem a foto performance, aquela que você planeja e você, talvez, depois da performance você resolva fazer uma foto daquela performance. Você chama o fotógrafo, fotografa. Ali é a fotoperformance. A outra é o registro da performance. Alguém durante a performance fotografou a performance. É o registro da performance. E também a edição do vídeo. Alguém registrou por vídeo, você edita e tem o vídeo da performance. Então, são quatro coisas. A performance, a fotoperformance, o registro da performance em foto e vídeo (Reale, 2023).

Entretanto, foi possível notar o uso de outras terminologias na análise dos Certificados de Autenticidade de Obra emitidos pela artista, nos quais encontramos os seguintes: “still do vídeo³⁷”; “fotografia” seguida pelo título da

³⁷ O termo “still do vídeo”, como vemos no certificado do Clube de Colecionadores do MAM de São Paulo, refere-se à fotografia produzida a partir da filmagem de uma câmera de vídeo ou câmera que está produzindo o vídeo. Difere-se da fotografia *still*, a qual é uma modalidade de fotografia realizada muitas vezes com o objetivo de produzir material para o *marketing* e divulgação de produtos (Margô Filmes, 2021). Inicialmente, a fotografia *still* consistia em

obra, “registro da performance de minha autoria” (fotografia ou vídeo, ou frame) “Título da obra”, registro da performance (Cabral, 2022).

Algo que tem ganhado importância na sociedade atual, diz Groys (2015), é o projeto: “E, de fato, a elaboração e documentação de vários projetos é a atividade principal do homem moderno” (Groys, 2015, p. 126). Nem todo projeto é levado a cabo ou executado a contento, mas tem sido um instrumento que permite avaliar a viabilidade da produção de muitos serviços e produtos, e no sistema da arte não é diferente. Para Reale, o projeto é algo fundamental não apenas no seu processo artístico, mas é algo que ela afirma fazer em várias circunstâncias da sua vida:

[...] Na realidade, eu aprendi a fazer projeto no CENTUR, quando eu trabalhei com o Ronaldo Moraes de Paula. Eu trabalhei dez anos numa equipe de planejamento, ele foi meu chefe [...] ele era super, trabalhava com planejamento muito bem, ele foi o melhor chefe que eu já tive [...]. E ele me ensinou a fazer projeto, e eu gostava de fazer projeto, porque o projeto, ele te mostra o início, o meio, o fim, ele te dá as metas, o que você tem que fazer para chegar num objetivo, e, por incrível que pareça, isso eu levei para a minha vida. [...] Então, é uma coisa assim que eu levo para a minha vida de artista e levo para tudo o que eu faço. Para tudo o que eu faço, tem planejamento, tudo (Reale, 2023).

Isto posto, podemos entender o projeto como um modo de existência da obra performática. Nessa instância, a obra, que estava inacessível a outrem, no plano da criatividade, no imaginário da artista, ganha certa concretude, permitindo ao artista apresentar a um júri, patrocinadores ou outros agentes a obra que deseja executar. Dessa forma, a obra ganha uma existência que Souriau (1983) chamaria de virtual, e podemos observar que, devido a essa virtualidade, ela se torna passível de avaliação e premiação, antes mesmo de ser executada.

Nos anos 2000, Reale foi influenciada por seu próprio trabalho de artista na escolha da profissão de perita criminal. Foi durante o processo de fotografar

fotografias dos bastidores das filmagens cinematográficas usadas para divulgação de filmes, porém atualmente engloba a produção de fotos de diversos, usados principalmente para divulgação de venda pela internet.
<http://www.fazendovideo.com.br/infotec/still.html>

vísceras humanas no Instituto Médico Legal (IML), para a intervenção no Mercado de Carne do Ver-o-Peso, em Belém, intitulada *Cerne*, no ano de 2006 (Reale, 2022, p. 2), que a artista se interessou pela área da perícia criminal. Submetendo-se a concurso público nessa área, Reale foi a primeira colocada e desde 2010 atua também como perita criminal no Centro de Perícias Renato Chaves, da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Pará (SSP-PA). Sobre isso, explicita a artista:

A fotografia entrou na minha vida antes de eu ser perita. Quanto à questão de falar de violência por meio do meu trabalho, foi a arte que me levou a ser perita. Pois, foi fotografando uns cadáveres para uma exposição, que conheci a profissão de perita e me envolvi com essa área. Penso que a sutileza com que meu trabalho tenta falar da violência venha por causa do meu fascínio pela semiótica. Existem mil caminhos por meio dela de se falar da violência com códigos e símbolos sutis (Reale, s.d., p. 1).

A artista passou a produzir performances a partir de 2009 com a obra *Quando Todos Calam* (Reale, 2022, p. 45), que é um marco na carreira da artista. A performance direcionada à fotografia ocorreu no Ver-o-Peso, onde a artista deitou-se nua, com vísceras de animais sobre seu ventre, sobre uma mesa forrada por uma toalha de mesa branca. Reale servia-se aos urubus que sobrevoavam, sem, contudo, pousarem ou fisgarem as vísceras sobre o seu corpo. Entretanto, os registros fotográficos mostram essa intenção das aves, até perceberem que havia ali também um corpo vivo.

Nessa performance, a ação da artista durou quatro horas ³⁸ e não foi realizada em vídeo, visto que naquele momento a artista e sua produção não tinham à disposição uma câmera que gravasse vídeo, diz a artista na já mencionada entrevista. Reale conta em diversas ocasiões sobre sua preparação para essa performance, que envolve a sua interação com o ambiente e com os trabalhadores locais. A obra rendeu uma série de registros em fotografias e foi premiada no Arte Pará daquele ano de 2009. A performance *Palomo* (Reale, 2012) é a segunda de Reale e marca a adesão aos registros em audiovisual das suas performances.

³⁸ Quatro horas é o tempo médio das ações performáticas de Berna Reale, mas os registros em vídeo têm o tempo médio de quatro minutos.

Em ambas, assim como nas demais obras performáticas de Reale, o macrotema da violência é o que a incomoda e fustiga a criar suas performances, e a cada performance Berna aciona especificidades, tais como violência contra a mulher, violência policial, violência de classe, as violências íntimas e a banalização das violências diversas - assuntos que incomodam a artista e a desafiam a criar suas performances. Outra categorização que a artista faz sobre suas performances diz respeito ao lugar onde se dá a ação: performances de rua, pelas quais demonstra certa preferência, devido à adrenalina que lhe desperta, e as performances em estúdio, que são projetos mais previsíveis, controlados, a exemplo da série *Mulheres* (Reale, 2011). Em relação ao lugar, Reale executa performances e registros fotográficos em locais externos, onde, diferentemente da rua com seus transeuntes e *habitués*, praticamente não haja público, tais como *Entretantos améns* (Reale, 2010) e *A Sombra do Sol* (Reale, 2012a). Isso também vale para espaços institucionais, cenário das performances *Sim Senhor* (Reale, 2010) e *Número Repetido* (Reale, 2012c). Por fim, talvez seja possível considerar as performances direcionadas à fotografia, nas quais a artista não aparece na cena em execução, como *Comida Caseira* (Reale, 2018c), *Comida Batizada* (Reale, 2018b), *Comida de Rua* (Reale, 2018d).

Recursos constantemente presentes nas obras de Reale são a ironia e simbolismos, muitas vezes tensionando a violência e o consumo, questionando a fetichização da violência que é consumida diariamente, quase naturalizada, como um “pão diário” posto na mesa no café da manhã, no almoço e no jantar, em horários nobres da veiculação dos telejornais. Esse fetichismo em volta da banalização da violência evidenciado por Reale em suas performances é em parte produzido pela mídia, sendo que o efeito das performances produzido no público e na sociedade é de um estranhamento daquilo que nos jornais como o *Amazônia*³⁹ e em programas veiculados na televisão aberta parece ter um efeito naturalizador dessa violência (Figura 13).

³⁹ O Jornal *Amazônia* é uma publicação do Grupo Liberal de Comunicação, lançado em 2000 na cidade de Belém-PA. Tem um apelo mais popular que o Jornal *O Liberal*, que é um dos jornais mais tradicionais de Belém em circulação. Em quase todas, senão todas as edições do *Jornal Amazônia*, é comum a estampa de um cadáver ainda no local do assassinato e/ou manchetes quase sempre sensacionalistas sobre assassinato.

Figura 13 - Capa do Jornal Amazônia de 10/04/2015, ano XIV nº 5.413, com imagem de um cadáver ainda no local do assassinato e manchete sensacionalista, com destaque para a palavra “mata”.



Fonte: Postagem no blog Jornalistas do Pará por Dedé (2015)

Igualmente, convém notar algumas diferenças que ocorrem com relação ao público, quando considerada a locação ou mesmo no espaço onde ocorre a ação. *Quando todos calam* (Reale, 2009), por exemplo, ocorreu diante daqueles que estavam no Ver-o-Peso, e pode-se dizer que o público foi formado pelos transeuntes, pela equipe que fez as fotografias e pelos policiais destacados para acompanhar a produção. Em *Palomo* (Reale, 2012), o público que presenciou a performance estava ao longo do trajeto determinado pela artista para percorrer sobre Palomo, o cavalo; em paralelo à caminhada, a ação era registrada por fotografia e vídeo. Outras performances de Reale, como *Limite Zero* (Reale,

2012b) e *Promessa* (Reale, 2015), foram pensadas para acontecer com o movimento mais intenso da rua e maior proximidade com as pessoas ali presentes e próximas, estabelecendo-se uma outra relação com o público, contudo a interação com o público que assiste e cerca a artista no momento é restritiva, embora esse público formado por transeuntes e *habitués* seja sempre pensado durante o planejamento das ações da artista.

Em suas obras, Reale tem por prioridade levantar questões sociais que podem ser pensadas para serem realizadas como um coletivo, a exemplo das performances da personagem *Bi* (Reale, 2018a), nas quais a artista propõe uma reflexão sobre questões sociais que afetam o íntimo, mais psicológico, que ocupam lugares da mente aonde outrem não tem acesso. Nas narrativas das performances coletivas, a artista narra a partir de um olhar coletivo sobre o fato da violência. Nas performances “privadas”, o enunciado vem de uma questão coletiva, mas é narrado por uma vítima ou (re)agente que representa cada um.

Reale diz estar comprometida em desenvolver seus projetos e não delegar a alguém que substitua o seu corpo, se bem que tenha realizado ações nas quais não apenas o seu corpo está presente, mas também o de outras pessoas que, em compromisso, estão envolvidas e participam da ação, como em *Limite Zero* (Reale, 2012b), *Rosa Púrpura* (Reale, 2014c) e *Ginástica da Pele* (Reale, 2019a).

A artista preza pelo planejamento dos seus projetos. Em suas performances de rua, um dos principais motivos que justificam a não realização de ensaios no local são os custos de logística e produção. Ademais, lembra a artista em entrevista, caso houvesse ensaio no local ou algo parecido, o impacto não seria o mesmo entre o público presente, visto que suas performances, embora apresentem símbolos quase universais, de modo que a performance não esteja diretamente ligada ao lugar (Trip, 2016), são pensadas para um local específico, conhecido pela artista. Isso justifica a sua recusa em reperformatar em lugares os quais não tenha previamente observado e conhecido.

Em projetos como *Rosa Púrpura* e *Ginástica da Pele*, que contaram com grupos de cinquenta garotas e cem rapazes, respectivamente, houve ensaios, mas não na rua onde as performances foram executadas. Em *Rosa Púrpura*,

Reale fala sobre objetificação e a violência sofrida pelos corpos femininos, fazendo, para tanto, uso simbólico da vestimenta de alunas do tradicional Colégio Paes de Carvalho, instituição de ensino público em Belém. O fardamento é diferenciado para garotos e garotas, pois os primeiros usam calças e sapatos com camisa de botões, ao passo que as segundas usam saias plissadas, com meia $\frac{3}{4}$ e camisa de botão. Muitas estudantes deste colégio sofrem assédio, conforme contam Emily e Iasmin, em um dos depoimentos disponíveis na página de Reale (2014) na internet.

Na performance que Reale fez, as saias na cor azul marinho foram substituídas por saias do mesmo modelo em cor de rosa. Enquanto marchavam, as estudantes usavam na boca uma prótese de plástico como as que têm na boca as bonecas de *sexshop*. O projeto contemplou também uma série de cartazes fixados em locais da cidade de São Paulo, além de uma página na internet que apresenta mulheres vítimas de violência sexual e matérias publicadas em diversos países, evidenciando que a violência sexual contra os corpos femininos não é um problema social localizado.

Na página eletrônica da artista, temos a ficha técnica de *Rosa Púrpura*, na qual consta uma equipe formada por editores, câmeras, assistentes de câmera, fotógrafos, maquiadora e produção de vinte pessoas, além da artista e das cinquenta estudantes do Colégio Paes de Carvalho que participaram da ação. Em relação às obras derivadas da performance, que são comercializadas pela Galeria Nara Roesler, encontramos as seguintes especificações que podem ser observadas no Quadro 1: Título e ano da obra; Linguagem/material e técnica; Edição e Dimensões. Desses metadados, observamos que apenas um vídeo é editado, não sendo, portanto, numerado. Entretanto, são produzidas muitas fotografias, das quais a artista edita e seleciona algumas para fazer as tiragens, de modo que essas tem aderido ao título um número sequencial, de 1 ao limite da sequência, por isso #1, #2, #3. Essa informação é relevante para identificar a obra. Em relação às dimensões, no vídeo é informado o tempo de duração, e, nas fotografias, informam-se a altura e largura, sendo no portfólio apresentadas tanto em centímetros quanto em polegadas. Essa última unidade de medida também é usada, pois a galeria Nara Roesler tem filial em Nova York, e, mesmo nas galerias do Rio e de São Paulo, são igualmente vendidas obras para

compradores estrangeiros.

Quadro 1 - Exemplo dos termos usados para especificar as informações das obras em vídeo e fotografias da performance *Rosa Púrpura* (Reale, 2014c)⁴⁰.

Rosa Púrpura, 2014 vídeo digital, cor, som ed 5 + 2 PA 3'30"	Rosa Púrpura # 2, 2014 pigmento mineral em papel fotográfico edição de 5 + 2 PA 100x150cm 39,4 x 59,1 pol.	Rosa Púrpura # 6, 2014 pigmento mineral em papel fotográfico edição de 5 + 2 PA 100x150cm 39,4 x 59,1 pol.
---	---	---

Fonte: Confeccionado pela autora.

Figura 14 - Fotografia do processo da performance *Rosa Púrpura* (Reale, 2014).



Fonte: Reale (s.d.)

Reale toma a presença da artista na performance como algo fundamental. Estão em menor número os projetos nos quais Berna Reale não aparece em cena; nessas obras, a concepção e a direção são dela, ao passo que a edição, assim como nas performances de rua, é sempre acompanhada pela artista. Dentre algumas das obras nas quais Reale não está na frente da câmera, estão as performances para fotografia *Sede de Onça*, *Comida de Rua*, *Comida Caseira e Comida Batizada* e *Fome de Leão e Fome de Lobo*, todas de 2018. Semelhante

⁴⁰ As informações que compõem o quadro foram retiradas do portfólio de Reale presente no site da Galeria Nara Roesler (Reale, s.d., p. 29 – 30).

caso é o de muitas das fotografias apresentadas na exposição *Right Now* na galeria Nara Roesler em 2022. Esse processo se difere das performances de rua, nas quais artista sempre está performando. As fotoperformances em estúdio concebidas e dirigidas pela artista têm seu processo sintetizado por Reale da seguinte forma:

Eu quero esse conceito, eu penso na imagem e as meninas pousam para fazer fotografia. As vezes não. Às vezes eu estou dirigindo e meu namorado que fotografa. As vezes sou eu. A maioria das vezes que é foto em estúdio é ele que fotografa. Eu estou lá dirigindo, vendo se funcionou, se não funcionou, é assim que eu quero, muda para cá, muda para ali, ajeita (Reale, 2023).

Nas performances de rua, a artista apresenta quatro produtos: “Então, são quatro coisas. A performance, a fotoperformance, o registro da performance” (Reale, 2023). A performance é a ação performática; a fotoperformance ocorre quando a artista pousa para a câmera para fazer a fotografia, “é aquela que você planeja”; o registro da performance, por sua vez, é quando “alguém durante a performance, fotografou a performance”, isto é, um fotógrafo contratado para acompanhar a artista em todo o trajeto durante a execução da ação; por fim, no caso do vídeo editado, a artista também contrata um profissional para realizar a filmagem ao longo do trajeto e um editor para transformar as três a quatro horas de gravação em um vídeo editado de aproximadamente quatro minutos.

Apropriações, citações, cópias, simulacros, entre outros, são frequentes estratégias de produção das artes contemporâneas, termos frequentemente usados entre críticos, pesquisadores e acadêmicos em suas reflexões sobre questões direcionadas a autoria, originalidade e autenticidade na obra de arte contemporânea. O filósofo e sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2021) caracteriza o tempo em que vivemos, a modernidade, com o adjetivo “líquido”, o qual vale para a sociedade, a identidade, o amor, o medo, entre outros aspectos da vida que vêm se comportando de maneira fluida, flexível, instável, incerta e imprevisível, que se contrapõe ao estado sólido, da modernidade que já não se tem ou não se quer mais. É nesse sentido que estabelecer a originalidade e autenticidade do conceito de uma obra, que, por sua natureza, é desenvolvida

por meio de técnicas de citação, paródia e apropriação, pode levantar questionamentos.

Reale teve, com *Palomo* (Reale, 2012), um incidente que se refere a questões de apropriação do conceito da obra performática. A capa da edição de julho de 2022 da revista *Vogue* do Reino Unido, feita pelo fotógrafo paraense Rafael Pavotti, trouxe a cantora Beyoncé vestida de preto, sobre um cavalo vermelho. O episódio foi posto na rede social de Reale em uma montagem, na qual comparava as imagens com um comentário onde concluiu: “O que vocês acham?”.

Figura 15 - Montagem comparativa da capa da revista *Vogue* (2022) e da performance *Palomo* (2012) no Instagram de Berna Reale.



Fonte: Reale (2022)

O performer e pesquisador Henrique Saidel (2014) pontua algumas relações entre cópia, original e simulacro a partir de Platão e Deleuze, o que lhe permite afirmar que a criação de uma cópia pode gerar uma boa ou uma má cópia. Saidel entende a “boa cópia” como aquela que se mantém na originalidade metafísica e semelhança em relação à obra primeira, que carrega a originalidade. Por sua vez, a “má cópia”, que imita e se afasta do ideal, seria um simulacro, segundo o conceito de Deleuze, explicado por Saidel:

Essa má cópia tem um nome –simulacro –e um lugar muito claro no ordenamento racional do caos empreendido por Platão –o mais inferior e desprezível dos degraus, o mais abaixo e afastado da superioridade da verdade, do modelo. O simulacro, imagem desvirtuada e mergulhada na dessemelhança, é apartado das cópias-ícones, imagens secundárias nascidas e portadoras da semelhança. E, uma vez apartado, o simulacro é condenado e interdito à qualquer pretensão de legitimidade (Saidel, 2014, s/p.).

Sobre a “má cópia” ainda recaem questões morais, éticas e legais, com isso se afastaria da ideia do belo. No Brasil é considerado plágio, visto por alguns juristas como “furto intelectual”, portanto tem implicações éticas e jurídicas, com o acionamento da Lei de Direitos Autorais, no Brasil, nº 9610 de 1998. Cabe destacar que a prática de releituras, uso de referências, citações e inspirações se distingue de plágio, uma vez que não há a intenção de se passar por autor da obra de referência, a qual em momento algum é negada. Nesses casos, pelo contrário, a obra de referência é creditada com chamadas do tipo “obra baseada em ...”, “inspirada em...”, entre outros termos de menção à obra de referência, que muitas vezes nem é textualizada, tendo em vista a larga difusão da obra de referência, como no caso de Marcell Duchamp ou Cindy Sherman, que utilizaram imagens icônicas como base para seus projetos artísticos.

No caso da referência ou não à obra *Palomo*, cabe notar que, mesmo que Reale seja uma artista visual de projeção internacional, a circulação das suas obras, bem como da grande parte dos/as artistas latino-americanos/as, conta com uma difusão muito mais restrita que a circulação das revistas *Vogue* (UK). Além disso, Reale e Pavotti são conterrâneos, o que destruiria um possível argumento de falta de conhecimento da performance *Palomo* por parte do fotógrafo. Apropriações como essa não são raridades no duelo entre arte e propaganda, ou grande mídia, conforme registrado por Bianca Tinoco (2021) em sua tese:

Algumas das experimentações inauguradas pela performance em décadas anteriores foram integradas à linguagem publicitária, em uma colagem sem conexão com uma leitura crítica e sem dar crédito às referências. Campanhas de perfumes, grifes de alta costura e automóveis, entre outros, passaram a remixar e reutilizar fragmentos de ações sem mencionar a autoria. Os performadores, ao se verem copiados pela indústria do consumo, compreenderam que outros

reivindicariam institucionalmente suas criações caso os autores não pleiteassem reconhecimento (Tinoco, 2021, p. 34).

Na exposição *AGORA: Right Now*⁴¹, Reale faz o movimento inverso, porém se apropriando não de uma imagem, mas da linguagem publicitária. Ela traz a sua temática, tensionando com elementos representativos da violência e a publicidade. Como itens de consumo, são exibidas partes específicas dos corpos de mulheres/modelos, fazendo uso desses símbolos, apontando não somente a banalização da violência como também seu consumo. Nessa série de performances para fotografia, Reale concebe, dirige e seleciona as imagens das foto-performances que irão para a exposição. Reale se inspira nas propagandas que vendem artigos femininos como joias e acessórios. Mais uma vez, a ironia está presente nas obras, clamando por reflexões sobre a situação da população carcerária feminina.

Figura 16– Imagem da performance *Ligadas* (Reale, 2022).



Fonte: Galeria Noesler (s.d.)

É possível identificarmos dois processos distintos da produção de Berna Reale. Isso fica mais evidente quando tomamos para análise as performances de rua e as performances em estúdio, lembrando que Reale inicia as performances de

⁴¹ *Agora: Right Now*, exposição individual de Reale com curadoria de Claudia Calirman, de 28 de maio a 23 de julho de 2022, na Galeria Nara Roesler em São Paulo.

rua com a obra *Quando Todos Calam* (Reale, 2009), performance para fotografia.

Reale não tem por hábito fazer ensaio *in loco* para suas performances de rua, por envolver custos e logística, além de o impacto no público local poder ser reexperienciado. Contudo, a artista se permite experimentar e reprovar trabalhos que não lhe satisfazem, no caso das fotoperformances. No ano de 2012, em evento organizado pela USP, Berna Reale fala sobre seu processo criativo e compartilha alguns “trabalhos que não deram certo”, forma como refere a algumas fotografias nas quais utiliza recursos para a produção, indicando o processo que resultou nas obras *A Mulher* e *A Morte* na *Série Retratos* (Reale, 2011c, 2011b).

Distintamente das performances de rua, as quais, por motivo de custos, logística e perda do primeiro impacto no público do local, não costumam passar por um tipo de ensaio geral no local da performance, as fotoperformances em estúdio permitem no processo tentativas, erros e ajustes, como pode ser observado na figura 17, um desses processos. Reale executa a primeira tentativa de usar uma faixa feita com cartuchos de projéteis de diversos calibres. Essa imagem, na qual aparece a artista com a faixa envolvendo seu pescoço e colo - como se fosse um colar -, foi reprovada por Reale, pois ela interpretou o resultado como algo que se assemelhava a uma “fotografia de moda”, e não era isso que ela queria. Nas duas figuras 18 e 19, a artista aborda a faixa de cartuchos como algo que traria a ambiguidade por se assemelhar a uma faixa de *miss*, que estaria relacionada a uma ideia de feminilidade e juventude, e/ou a uma faixa de autoridade de estado, ou condecoração militar, que sugere poder e comando. A faixa estava no lugar certo, mas alguns elementos não se articulavam com a ideia da artista. Faltavam ainda a cor, o pano de fundo e a ironia desejados, que foram adicionados à obra, obtendo-se a imagem apresentada na figura 20, onde se alinham a faixa, a cor do vestido, o pano de fundo e o Louro José, papagaio de porcelana que dá um ar ainda mais *kitsch* ao resultado.

Figura 17– Berna Reale usa faixa de cartuchos de projéteis como um colar (trabalho que “não deu certo”).



Fonte: Canal do MAC USP (2020) na plataforma Youtube.

Figura 18 – Berna Reale com faixa de cartuchos de projéteis como faixa (trabalhos que “não deu certo”).



Fonte: Canal do MAC USP (2020) na plataforma Youtube.

Figura 19 – Berna Reale usa faixa de cartuchos de projéteis como faixa mudança do cenário e da vestimenta (trabalho que “não deu certo”).



Fonte: Canal do MAC USP (2020) na plataforma Youtube.

Figura 20 – Berna Reale na fotoperformance *A Mulher* da *Série Retratos* (Reale, 2011c).



Fonte: Canal do MAC USP (2020) na plataforma Youtube.

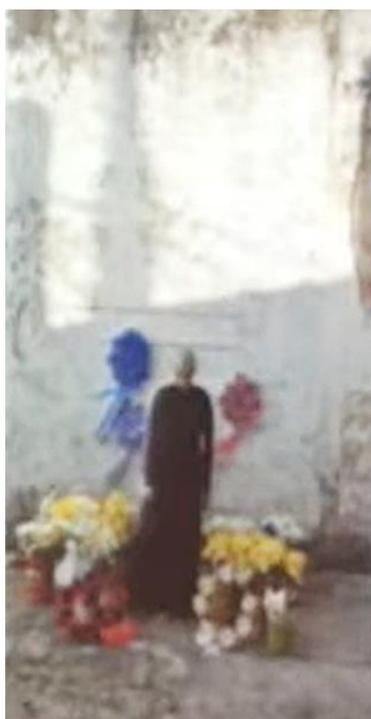
O Edital Rumos Itaú proporcionou a Reale uma ampliação do seu trabalho, dando à artista ainda maior visibilidade nacional, dentre outras oportunidades, como produzir seus trabalhos contando com a orientação de um curador, que lhe prestou orientações as quais refinaram o resultado final da *Série Retratos*. A artista salienta uma destas orientações durante a produção da obra

A Morte, quando performou a personificação da morte em um cenário de muro de cemitério com coroas fúnebres, trajando um vestido preto longo, caindo aos pés, com cabeça raspada e postura cabisbaixa. Nessa ocasião, o curador Tadeu Chiarelli observou que a obra anterior, *A Mulher*, estava carregada de ironia, enquanto era um elemento ausente em *A Morte*, conforme destacamos no trecho da entrevista feita com a artista:

Eu tinha pensado na morte de ser uma mulher de vestido preto, fúnebre e tal, mas quando o curador que estava me acompanhando, ele olhou para a imagem, ele viu a outra foto que eu já tinha realizado, que era a mulher com a faixa de cartuchos, ele olhou para mim e falou, está faltando alguma coisa nessa imagem. Ele não me falou o que era, mas ele me fez refletir sobre a imagem, o que estava faltando na imagem. E aí eu vi que era questão da ironia, né? Que uma mulher vestida de porta-bandeira, ela tem uma ironia e uma mulher vestida só com vestido preto, fúnebre, não tem (Reale, 2023).

Reale resolveu a questão substituindo o vestido preto por um preto com brilho, armação na saia, dando um grande volume na parte de baixo, bem como inseriu adorno de cabeça e uma lança, assumindo uma postura de porta-bandeira de escola de samba, tornando a sua versão da Morte irônica e dúbia como são também as obras de Berna Reale.

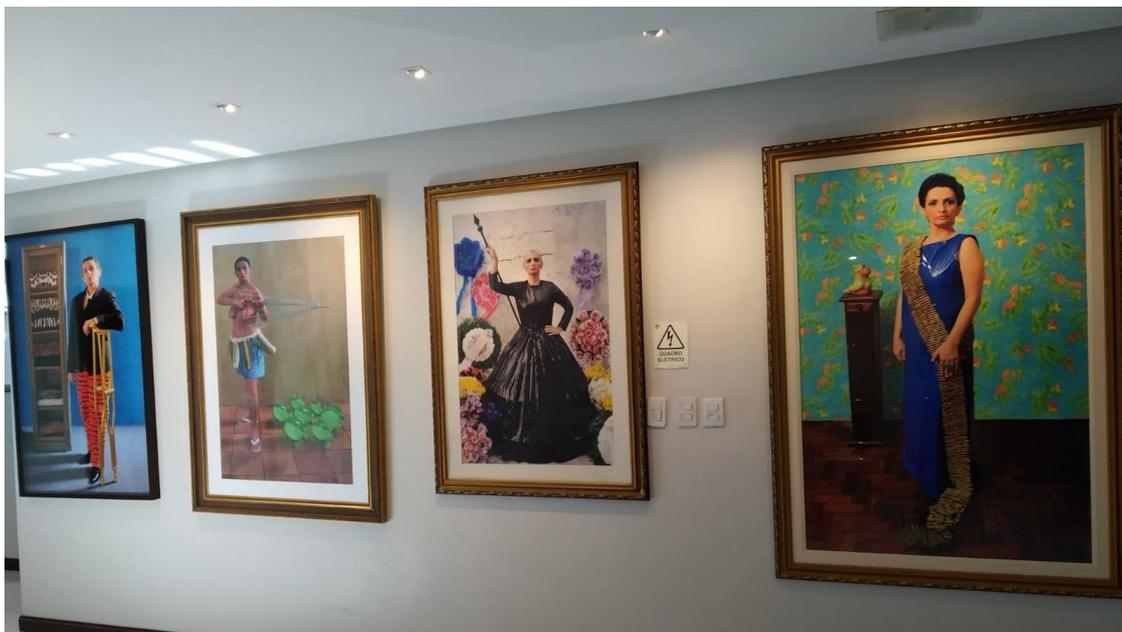
Figura 21- Processo para a fotoperformance *A Morte* ainda sem os adereços que deram à obra ironia que faltava para a aprovação da artista.



Fonte: Canal do MAC USP (2020) na plataforma Youtube.

As obras que compõem a série foram impressas no formato 150 X 100cm com *passé partout* entre as molduras largas, como podemos ver na Coleção de Jorge Alex Athias.

Figura 22 – Corredor do Escritório Silveira e Athias onde estão expostas as quatro obras da *Série Retratos*.



Fonte: Acervo da pesquisadora (2022).

2.2.5 Lúcia Gomes: Conforme o coração dita

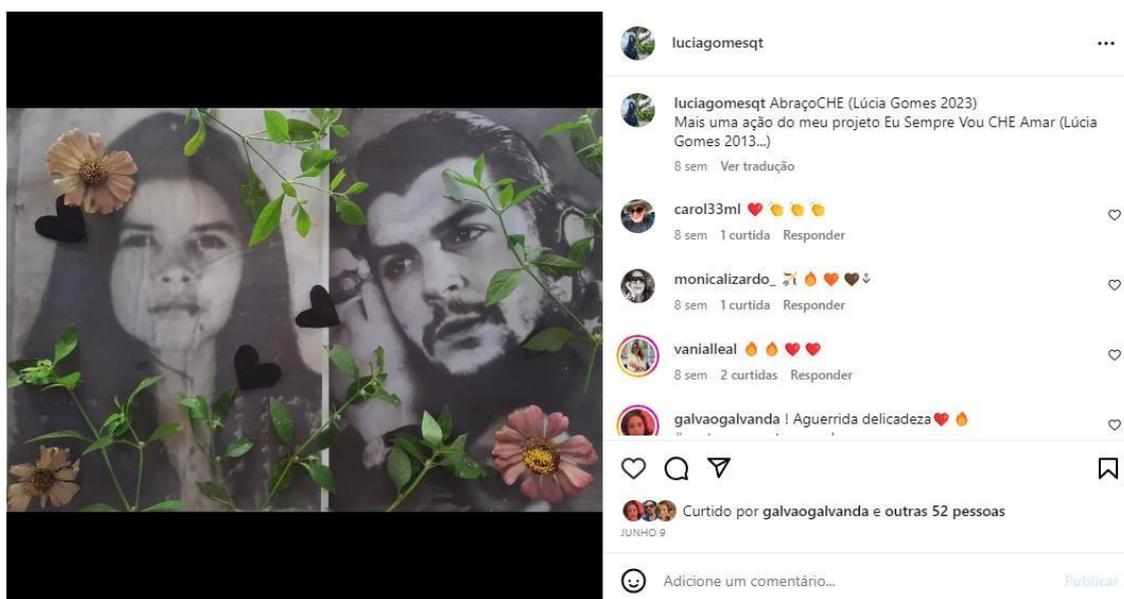
Lúcia Gomes (1964-) nasceu em Belém-PA e atualmente reside na cidade de Quatipuru, no interior do estado do Pará. Desde a infância apresentou interesse pelas artes, por meio dos desenhos, que já apresentavam certa qualidade técnica. A artista chegou a ser discente do curso de Educação Artística, atualmente Licenciatura em Artes Visuais da UFPA. Embora tenha cursado todos os componentes curriculares práticos, deixou a faculdade sem concluir e posteriormente se graduou em Pedagogia.

Por volta dos treze anos de idade, Gomes iniciou como militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro – MR8 ⁴² - Pará e ainda tem como referência e inspiração o médico marxista argentino Ernesto Che Guevara (1928

⁴² O Movimento Revolucionário 8 de Outubro, também conhecido como MR8, foi um grupo de cunho marxista que fez frente ao regime militar de 1964 - 1985.

- 1967), para quem, já há algum tempo, dedica uma série de obras em cujos títulos produz jogos de palavras com o nome do seu amor de adolescência⁴³ (Ver Figura 16).

Figura 23- Captura de tela de uma postagem do Instagram de Lúcia Gomes com sua obra *Abraço-CHE* (Gomes, 2023a).



Fonte: Postagem do Instagram da artista (Gomes, 2023).

O envolvimento com a política permeia suas obras, principalmente questionando os feitos nocivos do período da ditadura militar iniciada no Brasil em 1964, a luta pelos direitos humanos, situações da política atual e comemorações reflexivas pelos finais dos períodos de guerra pelo mundo, pelo retorno à democracia, pelo respeito às mulheres e crianças.

Uma das obras que tematizam o período da ditadura militar é a “interferência artística” - assim chamada por Gomes - denominada *aBRe*, de 2009 (Gomes, 2023b). Nessa, a artista constrói um objeto: um fecho éclair nas cores verde e amarelo, com os anos do período da ditadura militar no Brasil escritos em caneta esferográfica azul. Gomes aborda pessoas e as convida a abrirem o fecho, explicando que se trata de uma obra de protesto, na qual é

⁴³ Lúcia Gomes não tinha chegado aos quatro anos de idade quando Che Guevara faleceu, porém a artista se declara apaixonada desde a adolescência pelo guerrilheiro, conhecendo o ícone da Revolução Cubana por sua figura estampada em publicações e por sua biografia.

pedida a abertura dos arquivos da ditadura militar no Brasil. Assim como outras obras performáticas de Lúcia, não estão presentes em coleções, mesmo em outros modos de existência, como o objeto/vestigio, registros ou documentação, mas é possível encontrar imagens nas redes sociais da artista e menções a *aBRe* em textos acadêmicos, forma pela qual a obra vem sendo mais frequentemente comunicada e tem seus modos de existência. Algumas vezes a obra é acionada pela artista quando tem o objeto ou o material necessário para fazê-lo.

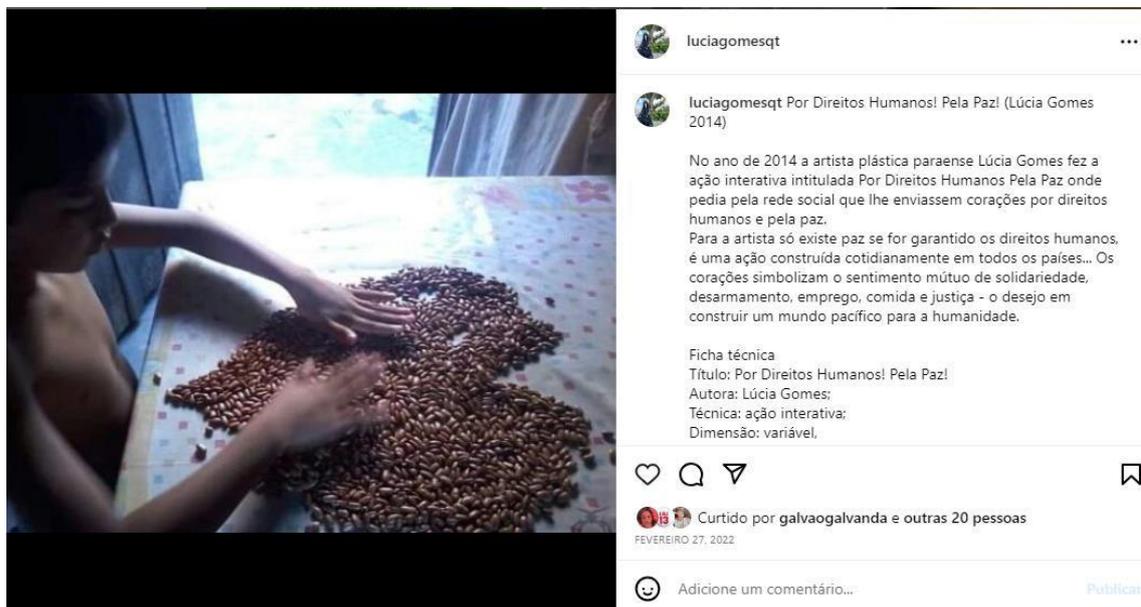
Figura 24 – Registro da interferência artística *aBRe*, de 2009 (Gomes, 2023b) da artista Lúcia Gomes.



Fonte: Postagem do Instagram da artista (Gomes, 2021).

Durante a pandemia de COVID-19, a artista produziu e reativou diversas proposições colaborativas, realizando a construção de objetos, instalações e performance para a câmera com a finalidade de apresentá-los em conjunto no seu Instagram. Essa rede social foi escolhida pela artista como local preferencial para a difusão destes trabalhos. Muitos deles unem, na proposta colaborativa, a performance para a câmera e as redes sociais.

Figura 25 - Captura de tela de uma postagem do Instagram de Lúcia Gomes mostrando foto da ação colaborativa de intitulada *Por Direitos Humanos! Pela Paz!*, de 2014 (Gomes, 2022).



Fonte: Postagem do Instagram da artista (Gomes, 2022).

A *selfie* consiste em uma fotografia normalmente feita pela própria pessoa que performa para a câmera, deste modo a proposta é também a construção de um autorretrato. A artista lança a proposta, recebe as imagens e a publica no Instagram, ou seja, a obra ganha maior sentido quando uma *selfie* é agrupada juntamente com as colaborações de outros/as participantes. Portanto, a performance e a captura do registro são da própria pessoa fotografada/performer, entretanto a obra propositiva permanece sendo da artista. Lúcia não estabelece restrição para a reativação das suas obras.

Deixa claro em conversas e nas nossas entrevistas que a ativação das suas obras pode ser realizada por qualquer pessoa que desejar. Nesse ponto, cabe ressaltar que a prévia autorização da artista em relação à ativação das suas obras performáticas não corresponde a uma transferência de posse, apenas busca incentivar a prática da ação proposta, assegurando que não ocorrerá manifestação judicial caso seja realizada a obra sem uma autorização formal da artista. Nesse aspecto o pensamento de Gomes é bem próximo ao de Allan Kaprow (1956), quando entende suas obras como formas de jogar e brincar, ações da vida.

Outra performance com essa abordagem é *Pelo Julgamento dos*

Golpistas e Torturadores de 64 (Gomes, 2021b) (Figura 26), na qual Gomes pede que, a exemplo da Argentina, sejam julgados os crimes praticados por estes agentes. Nessa performance a artista veste-se com um vestido tradicional usado pelas mulheres que dançam nas das festas da Marujada em cidades várias cidades do Pará. Tradicionalmente os trajes são: camisas brancas, saias azuis⁴⁴ e chapéus de penas brancas com fitas longas e coloridas, conforme podese observada na próxima figura (ver fig. 26).

Figura 26 – Lúcia Gomes vestida com um traje tradicional na festividade da Marujada de Quatipuru – PA.



Fonte: Postagem do Instagram da artista (Gomes, 2021b).

Todavia, para essa obra, Gomes faz uma releitura da indumentária, confeccionando sua versão totalmente preta, com a qual caminha performando pelas ruas.

No 38º Arte Pará, Gomes, trajada de “viúva” - conforme a própria diz -, caminhou pelo Museu do Estado do Pará MHEP, registrada em vídeo e fotografia. No entanto, a artista também performa nas ruas de Quatipuru e visita escolas falando sobre a performance e sobre o período de 1964 a 1985 no Brasil.

⁴⁴ Lúcia Gomes explica em entrevista que, na Marujada de Quatipuru, também são usadas as saias na cor vermelha, de modo que, em alguns dias, todas as saias usadas são azuis e, em outros, todas as saias usadas são vermelhas.

Figura 27 - Lúcia Gomes em *Pelo Julgamento dos Golpistas e Torturadores de 64*.



Fonte: Postagem do Instagram da artista (Gomes, 2021b).

Grande parte das obras de Lúcia Gomes são ações participativas, seus *happenings* trazem proposições que buscam despertar sentimentos e reflexões a partir de sensações. Algumas vezes pode se dizer que, a uma certa distância, suas propostas artísticas evocam sentimentos de ternura, e, ao se aproximar ou se aprofundar sobre a reflexão a que Lúcia convida, percebe-se um contundente apelo contra diversas formas de violência e a favor dos direitos humanos e da democracia. Podemos citar como exemplo a obra *Selvas Amazônia* (Gomes, 2021a) (figura 27), na qual Gomes faz a distribuição de bonecas plásticas que levavam em seus corpos de plástico o texto “Fora Bolsonaro” a crianças na cidade de Quatipuru-PA. A artista fez essa obra em protesto contra o episódio que ficou conhecido em 2022, quando o então presidente da república, Jair Bolsonaro (2019 – 2022), afirmou em entrevista que teria “pintado um clima”, ao se referir a adolescentes venezuelanas “de 14, 15 anos”, segundo o próprio cálculo de Bolsonaro. Ao tentar consertar a situação, o ex-presidente sugeriu que as meninas eram prostitutas, por estarem maquiadas e penteadas, denotando que não se importa com a prostituição infantil que supostamente teria presenciado e nada fez ou faria diante de um crime de prostituição de adolescentes.

Figura 28 – Registro da ação interativa *Selvas Amazônia* (Gomes, 2021a)



Fonte: Postagem do Instagram da artista (Gomes, 2021a).

Em *Stop* (Gomes, 2005 *apud* Valente, 2012, p. 69), a artista envereda pela ironia da contradição, ao produzir pirulitos de maracujá, trocando a haste de madeira ou plástico por pregos grandes. Outras obras performáticas da artista são marcadas pelo uso de materiais como giz de lousa, pipas e sorvete. Além da defesa da infância, outro tema marcante nas obras performáticas de Gomes, como já abordado anteriormente, é a ditadura militar, deflagrada em 1964 e vivida no Brasil até 1985. As obras *aBRe/Performance*, de 2009 (Gomes, 2021), *Ditadura Nunca Mais* (Gomes, 2019 - 2022) e *Ratos, Araras e Dragões* (Gomes, 2022) são algumas em que a artista se põe politicamente contra as ações dos militares no Brasil nesse período da História.

As obras de Gomes até aqui apresentadas não foram musealizadas nem se tornaram acervo de coleção. Os registros que temos são imagens feitas por pessoas que participaram das ações e estão postados em redes sociais, inclusive da própria artista, e presentes em textos acadêmicos, a exemplo da mencionada obra *Salão das Águas* (Gomes, 2020).

A atuação do público nas performances de Gomes ocorre na ação e é fundamental para que a obra ocorra. Grande parte das proposições artísticas criadas por Gomes são destinadas a serem acionadas em locais públicos, como ruas, museus e escolas. Ademais, muitas vezes consiste na doação de algo,

sendo necessário haver alguém para receber o que é doado, como em *Stop e Al – 5 não*, ou demanda um certo conjunto de pessoas que realizem uma ação, como na obra *PIPAZ* e na *Cartas a Francisco*⁴⁵ (Gomes, 2020b), a qual consiste no convite para o público participar da obra segurando um dos lados de uma grande faixa preta com frases pró-democracia. Não obstante, também há trabalhos artísticos de Gomes nos quais a artista performa sem contato direto com o público, a exemplo de *Pelo Julgamento dos Golpistas e Torturadores de 1964*⁴⁶ (Gomes, 2021b) e da performance para a câmera *Impeachment* (Gomes, 2008).

Dessa maneira, percebemos que Lúcia Gomes trata tanto sobre questões locais - tradições, alimentos, materiais, técnicas - quanto universais - direitos humanos, violência, ecologia, entre outros - em suas obras. Logo, é possível dizer que não há uma predileção específica ou exclusiva que reduza seus temas a uma perspectiva restrita a uma visualidade amazônica ou a um universalismo.

Apresentamos, assim, as artistas paraenses Berna Reale e Lúcia Gomes, oferecendo uma perspectiva das formas como cada uma elabora e direciona seus projetos artísticos. Embora ofereçam de modos diferentes suas obras à musealização, ambas reconhecem o museu como uma instância de legitimação da obra de arte e da artista, fundamentais agentes do sistema.

O museu amplifica comunicação das obras performáticas em seus diversos modos e é igualmente uma instituição de criação e produção de valores culturais e sociais. Além disso, oferece a possibilidade da política da existência a longo prazo, uma existência duradoura e sustentável para suas obras, enquanto uma coleção particular, mesmo que tenha obras expostas e seja acessível, é uma construção mais reservada, mais íntima. Deste modo, percebemos que não é a efemeridade que as artistas buscam em seus projetos artísticos performáticos, mas a ação e sua ressonância, que se torna possível a longo prazo somente mediante a difusão de registros, documentações, vestígios e, conseqüentemente, a obra.

⁴⁵O título da obra remete ao Papa Francisco, destinatário da carta, que deve lê-la, como deseja Gomes.

⁴⁶ *Pelo Julgamento dos golpistas de 1964* veio posteriormente a se tornar o título da série.

3 AS OBRAS DE ARTE PERFORMÁTICAS E A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA NA SUA PRESERVAÇÃO

3.1 A PERFORMATIVIDADE E AS OBRAS PERFORMÁTICAS

A performatividade vem sendo discutida por teóricos e pesquisadores de vários campos disciplinares, a exemplo da Linguística, das Ciências Sociais e das Artes, que a apresentam sob variados enfoques. Nesta tese, destacamos o enfoque dos seguintes autores: J. L. Austin, que entende a performatividade como um ato da fala; Paul Zumthor, o qual amplia sua compreensão considerando também a gestualidade pronunciada pelo corpo e apoiada por objetos; e Judith Butler e bell hooks, que se assemelham ao pensarem na performatividade como ações que enunciam um discurso crítico e social.

Diversos trabalhos ⁴⁷ atribuem o desenvolvimento conceito de performatividade a J. L. Austin (1911 – 1960), na obra *How to Do Things with Words*, originalmente publicada 1962 pela Universidade de Oxford. Nesse livro, o filósofo discute o uso da linguagem na realização de ações, observando que certas palavras produzem atos ao serem proferidas. Inicialmente, notou esse poder nos verbos cuja “pronúncia da sentença é, ou faz parte, da execução de uma ação, que comumente não seria descrita como dizer algo” (Austin, 1962, p. 5). A princípio, os verbos performativos estariam em contraponto aos verbos constatativos. Esses não necessariamente constatam o que é real, falso ou verdadeiro, mas afirmam, comunicam e descrevem algo.

Posteriormente, Austin percebeu outras possibilidades de produzir ações a partir da fala, por meio do uso de outros verbos além dos performativos, considerando os contextos de enunciação:

⁴⁷ Dentre esses trabalhos estão Amélia Jones (2015) e Amelia Jones e Andrew Stephenson (2005)

[...] por alguns anos temos percebido cada vez mais claramente que a ocasião de um enunciado importa seriamente, e que as palavras usadas devem, até certo ponto, ser “explicadas” pelo “contexto” em que eles são projetados para ser ou ter realmente aquilo que foi falado em um intercâmbio linguístico. Ainda assim, talvez, estejamos muito propensos a dar essas explicações em termos de “os significados das palavras” (Austin, 1962, p. 100, tradução nossa).⁴⁸

Dentre os exemplos que o autor nos oferece como enunciados performativos, destacamos: “Eu prometo”, e a promessa é feita no momento em que é dita; “Eu ordeno que...”, e a ordem está dada; “Eu vos declaro marido e mulher”, proferida contextualmente por pessoa imbuída de representação legal; “Eu nomeio este navio de *Queen Elizabeth*’ – como pronunciado ao quebrar a garrafa contra o navio”; “Eu dou e lego meu relógio a meu irmão’ – em uma leitura de testamento” (Austin, 1962, p. 100). Então, os atos de fala evidenciam o uso das palavras como meio de realização de ações que efetivamente têm impacto na realidade.

Ao refletir sobre a performatividade da documentação de obras performativas, Auslander (2019) dá um salto e estabelece relação entre os documentos de performance, ou obras performativas, e os verbos performativos, não os constatativos, de modo que “o ato de documentar um evento como performance é o que a constitui como tal”, evidenciando, assim, a performatividade nos documentos de performance. Por conseguinte, há a documentação que não se limita a descrever uma performance como falsa ou verdadeira ou que somente lhe é testemunha, mas, nesse sentido, a documentação instaura a performance como tal (Auslander, 2019, p. 343). Nessa linha de raciocínio, o vídeo e/ou a fotografia da performance podem ser

⁴⁸ Original em inglês: “True, we are now getting out of this; for some years we have been realizing more and more clearly that the occasion of an utterance matters seriously, and that the words used are to some extent to be ‘explained’ by the ‘context’ in which they are designed to be or have actually been spoken in a linguistic interchange” (Austin, 1962, p.100).

percebidos como a obra performativa instaurada para esse contato e apreciação estética.

O medievalista Paul Zumthor, na obra de 1987 intitulada *A Letra e a Voz*, estuda as canções de gesta medievais e discute sobre as diferentes temporalidades e espacialidades presentes na oralidade, na corporeidade e na escrita, tendo em vista se tratar da França medieval, “[...] uma sociedade onde o escrito veicula menos mensagem que a palavra ou o gesto [...]” (Le Goff, 1992, p. 188). Assim, tanto Zumthor quanto Le Goff sugerem que a performatividade por meio da performance vocal e corporal é algo que está há muito tempo fundado na base da sociedade, onde notamos que a oralidade performada em muitos casos teve/tem força de lei ou acordo, a exemplo, dentre outras ações, da atribuição de título de nobreza e do juramento vassálico. Inclusive, nos documentos e objetos de carga simbólica resultante dessa última cerimônia medieval, Zumthor (1993) observa que Le Goff também identifica a performatividade:

Jacques le Goff cita nada menos do que 98 objetos simbólicos que podem, por ocasião do juramento vassalático, significar a homenagem e o vínculo que ela cria. Uma reminiscência da jurisprudência romana levava, uma vez o acordo concluído, à instituição de um documento (Zumthor, 1993, p. 87).

Deste modo, observamos que, para além do ato performativo medieval, uma forma de sobrevivência da homenagem e do compromisso firmado se dá na conjunção estabelecida entre a fala, os gestos e os objetos simbólicos alusivos ao evento, ratificados pelos documentos escritos produzidos que são também registros de força legal e produzem efeitos no plano real. Na obra de Zumthor, são vastas as reflexões que tensionam a relação entre a oralidade e a escrita como formas de registro das canções e dos poemas cantados nas feiras medievais, de modo que a memória e o papel são agentes deste legado.

Outra concepção de performatividade é a da filósofa Judith Butler (2002), que confessa ter feito ao longo do tempo mudanças na sua própria compreensão sobre esse conceito com base em referências de autores que ampliaram seu ponto de vista. Com isso, Butler evidencia que a ideia de performatividade se

encontra em movimento dentro da área da Filosofia, mas também podemos afirmar que o mesmo se dá com as Artes visuais, cênicas e a Literatura.

Na obra *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity* (Butler, 2002), a autora aborda a performatividade a partir das teorias de gênero nas quais pode ser observada uma ampliação da noção de ação performativa proposta por Austin. A autora trata a performatividade como a produção de um discurso crítico vinculado à teoria de gênero, defendendo que

[...] o que consideramos ser uma característica 'interna' de nós mesmos é algo que antecipa e produz através de certos atos corporais, em um extremo, um efeito alucinatório de gestos naturalizados (Butler, 2021, p.119).

No livro aplicado à teoria feminista, Butler encontra na ideia de performatividade uma contradição na nomeada "performance de gênero":

Mulheres, lésbicas e gays [...] podem assumir a posição de sujeito falante dentro do sistema linguístico da heterossexualidade compulsória. Falar dentro do sistema é ser privado da possibilidade de fala; portanto, falar nesse contexto é uma contradição performativa, a afirmação linguística de um eu que não pode "ser" dentro da linguagem que o afirma (Butler, 2002, p. 148, tradução nossa)⁴⁹.

Assim, uma das formas de performatividade, segundo Butler, é o gênero como uma construção social e performado para um público cotidiano. Nesse sentido, diz respeito a uma reprodução dos atos de gênero convencionados e que definem como um corpo deve ser percebido, cabendo a esse corpo internalizar um repertório de gestos ficcionalmente fabricados e aceitos como normas que atuam no plano da realidade intersubjetiva e que, quando naturalizadas, impõem ao indivíduo uma forma específica de agir em conformidade com a noção de sexo binário – mulher e homem. Para evidenciar mais algumas das facetas que assume a performatividade em Butler, apresentamos a seguinte citação:

⁴⁹ Texto original em inglês "Women, lesbians, and gay men, she argues, cannot assume the position of the speaking subject within the linguistic system of compulsory heterosexuality. To speak within the system is to be deprived of the possibility of speech; hence, to speak at all in that context is a performative contradiction, the linguistic assertion of a self that cannot "be" within the language that asserts it" (Butler, 2020, p. 148).

Em primeira instância, então, a performatividade do gênero gira em torno dessa metalepse, o modo como a antecipação de uma essência generificada produz aquilo que ela coloca como fora de si. Em segundo lugar, a performatividade não é um ato singular, mas uma repetição e um ritual, que atinge seus efeitos por meio de sua naturalização no contexto de um corpo, entendido, em parte, como uma duração temporal culturalmente sustentada (Butler, 2021, p. 198).

Portanto, Butler argumenta que a performatividade é fundamental para a construção da identidade de gênero e que a repetição de certos comportamentos e discursos reforça normas e estereótipos. No geral, sua ideia de performatividade é capaz de expressar uma construção de gênero e uma identidade através da repetição de palavras e discursos em um processo de normalização e normatização na construção das identidades, dentre elas, as identidades de gênero.

A intelectual bell hooks percebe a performatividade relacionada, dentre outras formas, aos atos da fala. Para ela, é na fala da mulher negra que se promovem as transformações sociais necessárias à classe e à sua realidade, evidenciando o discurso que é enunciado por meio dessa performance. Ao enfatizar o aspecto dos atos da fala, hooks amplia a noção de Austin, direcionando os atos da fala para transformações políticas e sociais:

Em vez de tornar o ato de falar um sinal de poder assertivo para as meninas, focar no conteúdo fornece um meio mais preciso de fazer a conexão entre falar e autoestima saudável. Quem está falando nunca é tão importante quanto o que está sendo dito, embora quem fala seja crucial para nossa compreensão de qualquer política de gênero (hooks, 2019, p. x).

Na obra *Olhares Negros: Raça e Representação* de bell hooks (2019), originalmente publicada em 1992, a autora analisa relações, obras, fatos e informações veiculadas pela mídia e cultura popular que envolvem questões de gênero e raça tratando de fatos e obras da literatura e do cinema que demonstram as formas de violência que as crianças negras presenciam ou pelas quais passam. Ela igualmente aborda como essa violência se apresenta na forma de controle social doméstico, citando as brigas entre mulheres negras em lugares públicos motivadas por questões envolvendo homens e fofocas, dentre

outras formas de abuso verbal e violência física umas com as outras. Como nos disse bell hooks, “Relacionamos a aceitação geral da violência contra crianças com a aceitação, na comunidade, da violência dos homens contra as mulheres” (hooks, 2019, s/p), o que contribui para construir imagens, estereótipos, generalizações e performatividades da mulher negra. Em outro exemplo apresentado, hooks analisa o perfil performativo de uma tipologia de mulher negra afro-americana o qual era chamado de “mulher vamp”, introduzida pelos filmes de Oscar Micheaux (1884 – 1951), autor de diversos livros e considerado o primeiro cineasta negro. Todavia, o perfil presente nas obras de Micheaux não apresenta atos vocais ou físicos, mas estereótipos, às vezes complementares ou contraditórios, o que nos faz entender que a “vamp” poderia assumir qualquer performance vocal ou corporal, segundo seus interesses, conforme pode ser visto na citação:

Sustentando sua crítica às castas de cor que veem as mulheres negras de pele clara como mais desejáveis e merecedoras de amor, a “sedutora interesseira” de Micheaux, Charlotte, poderia se passar por branca. A atriz judia americana Theda Bara, cujo verdadeiro nome era Theodosia Goodman, trouxe a imagem da *vamp*, a sedutora interesseira”, para Hollywood e a popularizou. Mulheres *vamp* eram retratadas como aventureiras, atraentes, provocantes, perigosas; *vamp* é uma abreviação de vampira. Ela tinha o poder de seduzir e destruir os homens. Em *Girl on Film*, Julie Burchill examina criticamente a apresentação da mulher como *vamp*, enfatizando que essa personagem era mostrada como de pele escura, em contraste com as brancas: (hooks, 2019, s/p).

No entanto, hooks observa em outra obra que, quando a mulher negra opta por assumir um papel de cuidado e de não-violência em sua performance cotidiana, tanto no âmbito familiar quanto no político, corre-se o risco de tal escolha ser usada como argumento para antifeministas no sentido de reforçar os estereótipos que naturalizam construções sociais, na intenção legitimar o determinismo biológico (hooks, 2015, p. 95).

Como dito anteriormente, a abordagem de Judith Butler e bell hooks em relação à performatividade parte das noções de performances do cotidiano, nas interações diárias e comuns com outras pessoas do dia a dia, familiares, vizinhos/as, amigos/as e outras pessoas. Butler trata da performatividade e das teorias de gênero, e hooks pensa os problemas da “Outeridade” com ênfase nas

questões das mulheres negras, procurando colaborar com a luta dessas mulheres contra a naturalização dos estereótipos relacionados aos seus padrões comportamentais e suas identidades, visto que são construídos socialmente, associados à cor da pele e ao gênero, impactados pelo machismo e pelos patriarcados.

Deste modo, é possível observar uma distinção apontada por Schneider (2011, p. 62), quando se refere o ator americano John Wilkes Booth, que assassinou Abraham Lincoln, presidente dos Estados Unidos: “Booth era um ator que se tornaria muito mais famoso por seu parricídio do que por sua dramatização – lembrado mais por seu **ato performativo** do que por sua **performance teatral**.” (Schneider, 2011, p. 87, grifos nossos). O “ato performativo” aqui é entendido como um evento real e único, com impactos na vida real e na história, ao passo que “a performance teatral⁵⁰” diz respeito à prática artística da atuação de um personagem (Schneider, 2011, p. 87). Portanto a performatividade não se resume à esfera das artes, mas é igualmente estabelecida na instância das diversas relações sociais.

Um dos artistas que se empenharam em produzir realidade - e vice-versa, produz arte nas ações da realidade -, sem neste aspecto ser abusivo com o termo “performativo”, foi o artista e ensaísta Allan Kaprow (1927 – 2006), que nomeou muitas das suas obras como “*happening*”, pois tinha suas ações artísticas como acontecimentos. É um fundamento da sua ideia de performatividade que “A linha entre a arte e vida deve ser mantida o mais fluida, e talvez, o mais indistinta possível” (Kaprow, 1956, p. 260). O autor ainda aponta uma esperança de no futuro os *happenings* e outras obras efêmeras serem aceitas e legitimadas como expressão artística. Contudo, o autor não problematiza questões relacionadas aos registros e a outras documentações da sua obra. Seria deveras interessante conhecer sua posição no que tange à performatividade das documentações.

⁵⁰ No que se refere à “performance teatral”, trata-se do fato de Booth ter interpretado Brutus na peça “Júlio César” de William Shakespeare. Na trama, ao assassinar o imperador, Brutus proferia “*semper tyrannis*” (sempre tiranos), e, se tal atuação não fosse ofuscada pelo assassinato real, o ator seria lembrado por sua performance no teatro (Schneider, 2011, p. 87).

Ao esgarçar essa perspectiva de arte-não-arte para ações reais do cotidiano, aquilo que seria sua primeira ideia de aproximação entre arte e vida, o *happening*, que tinha a participação e envolvimento do público como condição basilar, apontado em seus textos anteriores, desaparece em prol de uma arte que seria tão realista a ponto de não mais ser arte. Por mais que o artista fosse considerado como o primeiro público da sua obra, seria então uma arte pessoal de autoconhecimento e

É aqui que reside o paradoxo; um artista preocupado com a arte realista é um artista que faz e não faz arte. Qualquer coisa menos do que paradoxo seria simplista. A menos que a identidade (e, portanto, o significado) do que o artista faz oscile entre a atividade comum e reconhecível e a “ressonância” dessa atividade no contexto humano mais amplo, a própria atividade se reduz ao comportamento convencional. Ou se for enquadrado como arte por uma galeria, reduz-se à arte convencional [que também é performativa]. Assim, escovar os dentes, como normalmente fazemos, também não oferece caminhos de volta ao mundo real. Mas a vida cotidiana realizada como arte/não arte pode carregar o cotidiano com poder metafórico (Kaprow, 1986, p.2, grifo nosso).

Desse modo, por um lado, o deslocamento da performatividade em Allan Kaprow reduz o papel das instâncias legitimadoras da arte e, em um extremo, também a participação do público. Por outro lado, há que se considerar que, em todo caso, ainda se inscreve na relação arte e vida, sendo que ambas as esferas apresentam seus momentos de intimidade e reflexão, sem necessariamente um público, permanecendo fiel a seu fundamento de atenuar a separação a arte da vida.

Peggy Phelan (1948-), em seu livro *Unmarked: The Politics of Performance* (Phelan, 1993), entende a performance como algo irreprodutível e articula suas perspectivas sobre performance relacionando também ao seu pensamento feminista:

O ser da performance, como a ontologia da subjetividade aqui proposta, torna-se ele mesmo pelo desaparecimento. [...]

A performance, o gênero de arte em que o desaparecimento (o fracasso do dado em ser visto em permanecer fixo em uma projeção suspensa) faz parte do objetivo do trabalho, deve ocupar um lugar mais central do que atualmente ocupa na paisagem da arte contemporânea representação.

À medida que mais e mais artistas que trabalham em uma ampla gama de formas visuais, da escultura à fotografia, ao filme e à dança, adotam o título de “artista performativo”, começamos a testemunhar o reconhecimento da necessidade dessa mudança (Phelan, 1993, p. 3 – 4).

Rebecca Schneider (2011) provoca uma tensão entre o texto e a performance a partir análise da obra *Hamlet*, de Shakespeare. Diz a autora:

Ainda assim, devemos ser cuidadosos: Shakespeare não estabelece nenhuma dicotomia simples aqui para sugerir que o texto na página é autêntico e fixo, enquanto a performance é inconstante e móvel. A distinção texto/performance, tão apreciada pelos estudos da performance dos séculos XX e XXI, não funciona aqui tão bem quanto pode parecer à primeira vista. (Schneider, 2011, p. 62, tradução nossa)⁵¹.

No próprio exemplo de Shakespeare, de acordo com a prática teatral de sua época, o texto dificilmente é inviolável ou estável, mas é dado a uma certa ingovernabilidade, observa Schneider (2011).

3.2 A DOCUMENTAÇÃO NA PERSPECTIVA DA MUSEOLOGIA E DAS ARTES VISUAIS

Happening, *performance*, *body art*, entre outros termos usados para se referir a obras de arte contemporânea, muitas vezes não ficam restritos ao termo utilizado pelo artista ou pela classificação museológica, mas transcendem o projeto inicial que, devido à definição do termo empregado, teria limites de permanência e portabilidade, por exemplo, e estaria restrito a um tempo, espaço e um público. Logo, aqui compreendemos que essas linguagens são passíveis de assumirem múltiplos modos de existência, como fenômeno, coisa, virtualidade, em formas como a ação, fotografia, vídeo, projeto, documentação, vestígios. Essas formas artísticas passíveis de musealização mantêm a existência da obra performática e suas diversas possibilidades de comunicação.

Dessa maneira, procuramos ter uma melhor percepção sobre o que é musealizado ou colecionado nos processos artísticos de Berna Reale e Lúcia Gomes, tanto pelo colecionador Jorge Alex Athias quanto pela instituição museológica Casa das Onze Janelas, ou seja, conhecer quais as estratégias aplicadas nas obras performáticas estudadas presentes na CAJAA e na COJAN. Assim, buscamos neste capítulo realizar uma breve incursão pelas áreas da Museologia e da Arte Contemporânea no que diz respeito às suas concepções de documento e documentação, bem como sobre a musealização de projetos de obras de arte performáticas. Evidencia-se, pois, que a documentação é condição essencial de existência e preservação e, assim, compreende-se que tais projetos e proposições artísticas têm sua existência efêmera apenas enquanto ação, ao passo que seus outros modos de existência permitem que obra permaneça e seja comunicada às gerações futuras.

⁵¹ Texto original da citação: “Still, we should be careful: Shakespeare sets no simple dichotomy here to suggest that text on the page is authentic and fixed while performance is shifty and mobile. The text/performance distinction, so beloved of twentieth- and twenty-first-century performance studies, doesn’t work here as neatly as it might, at first, seem. In Shakespeare’s own example, and in line with theatrical practice in his day, text is hardly inviolable, hardly stable, but given to a certain ungovernability” (Schneider, 2011, p. 62)

Abordaremos aqui a documentação museológica, domínio da Museologia, refletindo sobre as práticas de documentação de acervo desenvolvidas em museus e coleções. A discussão será norteadas pelas autoras Diana Lima (2000), Maria Inês Cândido (2006) e Juliana Monteiro (2014). O autor russo Boris Groys (2015) e a linguista brasileira Cecília Almeida Salles (2006) nos oferecerão contraponto para pensarmos sobre a compreensão de documento e documentação na perspectiva da Arte Contemporânea. Enquanto Groys traz a noção de “documento de arte”, Salles nos oferece a perspectiva de “documentos de processos”.

Por ser um conceito caro para a Museologia, uma vez que a legitima como área de estudo, bem como por ser um motivador dos questionamentos que aqui fazemos, será feita uma reflexão sobre o conceito de documentação museológica e as ações que envolvem a musealização. Isso será feito mediante consulta a autores de História da Arte e por meio reflexões teóricas sobre os processos que geram as produções de arte contemporânea, sobretudo as que, mesmo tendo como característica o caráter fugidio, precário ou efêmero, circulam pelo sistema da arte, são adquiridas e incorporadas às coleções particulares e às instituições públicas. Embora haja uma crescente demanda na aquisição desse tipo de obra, temos consciência de que no Brasil ainda não há tanto registro da presença dessas obras nas instituições.

A documentação museológica se insere nas atividades do processo de musealização, a qual consiste em etapas como seleção e retirada de um objeto do seu contexto original e relocação em um contexto institucional no qual têm destacadas suas feições simbólicas, representativas e informativas. A musealização sinaliza relevância social do item salvaguardado, neste sentido as medidas de preservação a ele destinadas são justificadas. Essa forma de institucionalização, em se tratando de obras de arte performativa, ainda que temporariamente, não age necessariamente deslocando a obra do contexto, mas em seu status dentro do contexto, uma vez que grande parte das obras de arte performativas são feitas para acontecerem no ambiente museológico ou em contextos extensivos a ele. Não raro, a musealização age também sobre a forma e o suporte. Essa mudança que ocorre com as obras performáticas

musealizadas em alguns dos seus modos pode ser ilustrada com a reflexão de Joseane Ferreira e Jeane Marques (2019), ao fazerem uso da citação de Coutinho:

As instituições artísticas, de modo geral, quando se apropriam de uma obra de arte dão um novo significado a ela, mediante regras e propostas artísticas. “Institucionalizar e “dar direito de cidade”. Quer dizer, oficializando, cria condições para que algo exista e se possa desenvolver no seio de uma comunidade social (Coutinho, 2015, p. 47 *apud* Ferreira; Marques, 2020, p. 125).

Essa nova atribuição de significado a uma obra performática no momento em que ela é institucionalizada demanda uma série de negociações específicas relacionadas à obra em questão, pois há variantes que determinam o modo de existência da obra no acervo. Exemplo disso são suas extensões em suportes e possibilidades de reativação, como veremos a partir das questões suscitadas pelas obras das artistas estudadas. Em resumo, a documentação museológica apresenta-se não somente como uma prática do campo museológico, como também serve de base de reflexão para a discussão sobre a ocorrência do colecionamento de obras performáticas; no presente caso, nas coleções Fundo Z da Casa das Onze Janelas e Coleção Jorge Alex Athias.

3.2.1 A Documentação Museológica

Assim como a prática do colecionismo é anterior às reflexões sobre a ação e as implicações do ato de colecionar, Cerávolo e Tálamo (2007) indicam que também nos debruçamos a documentar acervos museológicos há muito mais tempo do que nos dedicamos a refletir sobre sua prática, visto que órgãos, manuais, grupos e eventos sobre esse tema vêm sendo coletivamente criados. Embora isso venha ocorrendo mais intensamente, com a criação do Comitê Internacional de Documentação (CIDOC), não se restringe a essa instância. Vale notar que alguns 146 ídeo 146 grupos não buscaram desenvolver padrões universais que coubessem em todos os museus, ademais outros, mais realistas, visavam estabelecer normas passíveis de revisão e adaptação conforme as necessidades institucionais. Essas buscas não cessaram nem podem cessar.

A documentação museológica é uma ação obrigatória que caracteriza os

museus como tal e pode/deve estar presente também em outros espaços de memória. Cerávolo e Tálamo (2007) observam que a prática do registro, por séculos, foi realizada por pessoas que, tendo amplo conhecimento do tema da coleção na qual trabalhavam, qualificavam, ao seu modo, o tratamento das informações sobre ela. Não obstante, essa tarefa era realizada sem a adoção de um padrão mínimo de documentação que fosse comum a outras coleções (Cerávolo; Tálamo, 2007, p. 2).

No âmbito da pesquisa e prática nos museus, principalmente para a documentação museológica, é crucial compreender o que é um documento. Os avanços nesse sentido se deram inicialmente na década de 1920, quando as instituições desenvolveram práticas normativas de documentação em museus, como *L'Office International des Musées* (OIM) (1927-1945), com a recomendação da adoção de fichas e padronização de etiquetas descritivas (Cerávolo; Tálamo, 2007, p. 3).

Em 1950 foi criado, no âmbito do Conselho Internacional de Museus – ICOM (1946), o Comitê Internacional de Documentação – CIDOC. A bibliotecária francesa Yvonne Oddon ⁵², que foi fundadora e dirigente do Centro de Documentação da UNESCO – ICOM, prestou apoio por anos ao CIDOC, assim como também foi secretária desse comitê, dada a parceria entre o Centro de Documentação e o ICOM (Roberts, 2014, p. 31).

Segundo Cerávolo e Tálamo, em 1967, o CIDOC cria o Grupo de Trabalho para a Documentação de Coleções [*Working Group on the Documentation of Collections*], que, dada a complexidade da tarefa de coordenar os sistemas de documentação existentes a nível internacional, foi então criado, na forma de um comitê – o Comitê de Documentação do CIDOC -, além de três grupos de trabalho, voltados para terminologia, bibliografia e documentação de coleções de museus. Na década de 1970, o CIDOC foca no estudo das demandas informacionais da documentação museológica das áreas de conhecimento, atentando para as suas especificidades.

Entre as décadas de 1970 e 1980, com a ampliação do uso da informática, o caráter informativo do museu passou a ter evidência, e a documentação museológica recebeu mais atenção, aumentando a produção de catálogos,

organização e recuperação de informações, além de outras produções sobre a área, por sistemas informatizados. Assim, foi evidenciada a interseção entre a teoria e a prática da documentação museológica, e em 1987, foram criados o Grupo de Trabalho para o Controle Terminológico [*Terminology Control Working Group*], na Inglaterra, e o Grupo de Terminologia para Nomes de Objetos do CIDOC. Enfim, o controle terminológico torna-se questão importante na documentação museológica nos anos 1990:

Portanto, ao longo de várias décadas do século XX, as questões sobre a documentação de museus giraram em torno de seu próprio eixo, transformando-se, ao final dos anos 90, em anúncios de programas de computação, como os pequenos *boxes* publicados no periódico *Museum* (Unesco) (Cerávolo; Tálamo, 2007, p. 5).

No Brasil, a documentação museológica ganha suas primeiras publicações: *Museus Para o Povo: Um Estudo dos Museus Norte-Americanos*, de José Antônio do Prado Valladares (1946 *apud* Cerávolo; Tálamo, 2007);; *O Museu Ideal*, de Regina Real (1958 *apud* Cerávolo; Tálamo, 2007);; *Introdução à técnica de museus*⁵³, de Gustavo Barroso (1946 *apud* Cerávolo; Tálamo, 2007);; e *Museu e Educação* de F. dos Santos (1952 *apud* Cerávolo Tálamo, 2007).

Em 2003, Diana Lima produziu um quadro no qual identificou os então 28 comitês⁵⁴ do ICOM e sinalizou os que tinham relação com as discussões teóricas e práticas da documentação em artes. Como resultado, localizou 17 cujos setores de atuação interdisciplinar abarcavam diretamente a Informação em Artes:

Transmutando um espírito de virada do século, mesclaram-se [...] as novas exigências da informação oriundas das demandas dos pesquisadores da temática artística e o sucessivo aperfeiçoamento dos recursos das novas tecnologias de informação [...] (Lima, 2003, p. 152).

⁵² Odon também foi responsável pela organização de um esquema de classificação museológica para bibliotecas e centros especializados em museus, tendo, durante os anos 1960, planejado os modelos padronizados de etiquetas, fichas e inventários para o CIDOC (Cerávolo; Tálamo, 2007). Além disso, ela foi autora de um manual bilíngue - inglês e francês - de documentação museológica, intitulado *Elements de Documentation Muséographique*⁵², o qual foi escrito em cooperação com os estudantes do curso ministrado por Odon no Centro UNESCO – Nigéria para a formação de técnicos de museus na África tropical, na cidade de Jos, Nigéria, em 1968 (Odon, 1968).

As influências das tecnologias da informação têm modificado, como nunca, a forma como as pessoas e instituições produzem, consomem e se relacionam. Neste sentido é relevante destacar seus efeitos no campo das artes. Em 2003, Lima aborda o impacto dos avanços tecnológicos na disciplina Informação em Artes:

Essa informação específica, denominada também informação artística/informação estática, que se reconhece na atualidade como Informação em Arte, refere-se aos “documentos da arte” e “documentos sobre arte” originados dos referidos discursos artísticos, correspondendo às facetas caracterizadas como Documentação Museológica e Documentação Bibliográfica (Lima, 2003, p. 176-177).

No campo das artes, é fácil notar a expansão das linguagens tanto como material quanto como técnica, além da forma de registro. Da gravura à gravura digital, da fotografia em preto e branco analógica à fotografia digital, do aparelho de televisão ao *149ídeo mapping*, à foto performance, ao vídeo performance:

Nos bancos de dados museológicos a repercussão foi percebida, sobretudo, pela necessidade cada vez mais intensa de agregar à oferta informacional as questões plurais que os debates artísticos sob novas formas de apresentação suscitavam, incluindo o dado referente à reprodução da imagem (reproduction form image) das peças das coleções (Lima, 2003, p.152).

No glossário das Diretrizes, o leitor tem acesso ao verbete “museum documentation”, definido como o conjunto de registros sobre os objetos os quais devem conter informações sobre a origem, procedência, aquisição e história posterior de uso do objeto. Ademais, é usado como sinônimo do processo de coletar as informações citadas. Assim, é, ao mesmo tempo, o registro e o processo de registrar (CIDOC/ICOM, 2014, p. 14).

⁵³ Disponível na página do Acervo Bibliográfico do Museu do Índio para consulta on-line no endereço: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mi_bibliografico&pagfis=16573.

⁵⁴ Atualmente o ICOM possui 32 comitês internacionais, pois, nesse intervalo de dez anos, alguns comitês foram fundidos e outros criados.

Entendemos a documentação museológica como parte importante do processo de musealização e como uma das práticas que caracterizam as instituições com esta feição, que têm sob sua gestão a salvaguarda das diversas categorias do patrimônio por elas acervados. Em se tratando da musealização da arte contemporânea, podemos dizer que a polissemia identificada por Monteiro (2014) ainda tem seus acréscimos.

A prática da documentação museológica deve ser compreendida como dinâmica, não limitada nem limitante, como se, uma vez produzido um instrumento, esse seria aplicado irrestritamente, fazendo caber nesse todo o acervo. À medida que se expandem as práticas humanas, novos desafios surgem em diversos campos científicos, e, no pensar e fazer museológico, não poderia ser diferente. Portanto, quando o fazer artístico passa a adotar novas linguagens, antes impensadas pela área, o sistema da arte se flexibiliza, adapta-se para acolher as novas propostas, provocando as transformações necessárias e, com isto, torna-se dinâmico. Por conseguinte, dinamiza-se a estrutura que diz respeito aos colecionadores e suas coleções, assim como aos museus e suas práticas.

3.2.2 Informação em Arte

Os estudos das artes enfocam e entendem a obra e seu referente técnico-interpretativo como manifestações representando os “discursos da arte” e “discursos sobre arte”, oriundos das “duas dimensões interpretativas vinculadas aos bens culturais artísticos” (Lima, 2003, p. 176). Essa informação específica, denominada também de informação artística/informação estética, reconhece-se na atualidade como Informação em Arte. Ela refere-se aos “documentos da arte” e “documentos sobre arte”, originados dos referidos discursos, correspondendo às facetas caracterizadas como “Documentação Museológica” e “Documentação Bibliográfica” (Lima, 2003, p. 177).

Lima (2003) aponta o potencial do programa *Digital Recourse*, que apresentava, em 2000, produtos editados em forma tradicional ou online, como sessões dentro do site da Getty Gallery, trabalhos envolvendo as diversas unidades e atividades ligadas às coleções de arte. Tais obras, no mercado da

arte, e de modo geral, no sistema da Arte, desempenham o mesmo papel que documentos da arte e documentos sobre arte na relação do conhecimento que se estabelece entre as obras e seus referentes (Lima, 2003 p. 271).

Juliana Monteiro (2014), em sua dissertação de mestrado em Ciência da Informação⁵⁵, na qual estuda os usos dos termos “documentação, documento e objeto” nos contextos teórico e prático da área do museu, constatou que há uma polissemia e, em alguma medida, certa ambiguidade na aplicação do termo “documento”, tanto no âmbito da Ciência da Informação quanto da própria documentação museológica. Essa variação de sentido pode se dar em contextos diversos, conforme é advertido na citação da autora, que destaca não somente a importância de se identificar de pronto qual a acepção do termo está sendo aplicada em um dado contexto, como também que a prática com a documentação tem papel fundamental na definição do termo documento:

Resume-se à compreensão do documento como algo que se constrói e reconstrói a depender dos contextos informacionais, sociais, tecnológicos, institucionais e culturais envolvidos. Sendo assim, as práticas documentárias institucionais, ou o fazer documental, possuem papel fundamental neste processo de definição do potencial informativo que caracteriza o documento, logo, na definição do que é um documento em dado contexto (Monteiro, 2014. P. 14).

Observa a autora que o entendimento do termo “documentação museológica”, a partir da literatura analisada entre 1950 e 1990, estava inicialmente restrito às práticas do museu, não envolvendo, portanto, a documentação museológica como uma área de pesquisa, logo

as literaturas europeias e brasileira produzidas entre as décadas de 1970 e 1990 [...] reiteram, com seus importantes e devidas exceções⁵⁶, uma natureza de manual de boas práticas sobre documentação (Monteiro, 2014, p. 96).

⁵⁵ Em sua dissertação, Monteiro (2014) considerou a literatura na área da Museologia produzida na Europa, nos EUA e no Brasil, ao longo das décadas compreendidas entre 1950 e 2000, e destaca algumas ideias sobre “documentação na área do museu”. Monteiro (2014) nota variações, ênfases e exclusões, assim como limitações ou ampliações do conceito em determinada(s) prática(s), como o registro, a organização, a pesquisa, a catalogação, entendendo também como um trabalho desenvolvido em etapas, como disciplina.

Entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, as literaturas evidenciam uma abordagem anglo-saxã, em que a documentação aparece como integrante da estrutura da gestão das coleções, que abarcavam também a segurança e conservação das coleções. Contudo, nesse bojo também é apresentada a noção de gestão da informação, que perpassa pelas demais atividades da gestão das coleções.

Observa W. B. Rayward que, para Paul Otlet⁵⁷, Os documentos [...] consistiam não apenas em palavras escritas ou impressas. Objetos, figuras e ilustrações, partituras musicais — qualquer coisa que tivesse valor probatório, que “documentasse” algo, era um documento (Rayward, 2018, p. xiii).

Deste modo, a ideia de documento para Otlet é também a “[...] representação da realidade de forma literária [...], gráfica ou plástica [...]” (Otlet, 2018, p. 580). Nessa perspectiva, Otlet (2018) estabelece como “Outros documentos, exceto os bibliográficos e gráficos”. Para o autor, esses outros documentos são categorizados como uma parte da documentação, exemplificando-os:

A música, as inscrições lapidares, os processos relativamente recentes pelos quais se grava e se transmite a imagem da realidade em movimento (cinema, filme, filmoteca) e o pensamento falado (fonógrafo, disco, discoteca) (Otlet, 2018, p. 6).

Dessa maneira, podemos perceber os registros e processos nos quais a dimensão tempo – duração – também está presente, o que nos dá margem para incluir as performances e, por extensão, os vídeos e fotografias que são parte do processo, como obra ou como documento.

⁵⁶ A autora não menciona as literaturas que se constituem exceção.

⁵⁷ Paul Otlet foi um dos percussores da Documentação e criador do Código Decimal Universal – CDU, amplamente utilizado nos livros e bibliotecas.

Entre esses “processos relativamente recentes” de que trata Otlet (2018), poderíamos incluir, na lista de exemplos da produção daquilo que “se grava e se transmite”, os processos artísticos que abarcam as novas linguagens da arte contemporânea, que não se definem em uma única técnica, mas em processos artísticos que incluem a mediação por técnicas e linguagens diversas e híbridas, como performances que deixam instalações, que incluem a participação do público e projeções multimídia, entre outras variações.

Suzanne Briet (2016) propôs em 1951 a ideia de documento como “[...] todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com a finalidade de representar, **reconstituir** ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (Briet, 2016, p.1, grifo nosso), admitindo que essa é “[...] uma definição, a mais adequada atualmente, mas também a mais abstrata e, portanto, a menos acessível” (Briet, 2016, p.1). Deste modo, refletindo a partir das obras performáticas, podemos entender que está na base da documentação sua aplicação como referência para diversas formas de reconstituição, o que abarcaria possíveis reativações das obras performáticas a partir dos documentos sobre a obra.

Briet (2016) traz, também, a ideia de “roupagem documentária”, citando Raymond Bayer:

Em nossa época de múltiplas e aceleradas comunicações, o menor **acontecimento científico ou político**, quando levado ao conhecimento público, imediatamente assume a solenidade da “roupagem documentária” (Bayer *apud* Briet, 2016, p. 2, grifo nosso).

Nessa perspectiva, para o museu ou a coleção, é mais fácil aceitar os vestígios de performances como documentos, tanto quanto a possibilidade da musealização das obras artísticas performativas, tendo em vista que o acontecimento artístico, assim como o científico e o político, assume essa “roupagem documentária”. Isso remete à condição de informatividade, que visa retirar informações do documento.

No entanto, o fato de documentação de arte e vestígios poderem ser aceitos como indícios simbólicos, registrados e conservados, por meio da documentação, com a finalidade de representação de uma realidade ou um fenômeno, não resolve tão facilmente a situação das performances e de outras linguagens artísticas dentro dos museus e instituições afins, uma vez que a

efemeridade da obra não se fixa no tempo para além da duração da ação, tal qual os objetos-documentos, ou, como assevera Peggy Phelan (1998, p. 171): “A única vida da performance se dá no presente” e “A prova documental de uma performance funciona assim como uma espina cravada na memória”. Isto posto, intuímos que não é a ação que se busca documentar, mas uma ideia da performance, cuja ontologia remonta aos anos 1960, mas que não parou no tempo, encontrando-se no ponto onde muitas formas, compreensões e modos de limitar e englobar as ações convivem. Por conseguinte, é importante pensar as obras performáticas a partir das suas demandas e especificidades, das orientações dos/as artistas e das possibilidades técnicas de se proceder à sua salvaguarda, valorizando a concepção, o projeto da obra, a ação, os vestígios e registros. Na arte conceitual, onde a performance tem raízes, a ideia da obra supera a técnica ou o material. A prevalência do conceito é onde recai a intenção do/a artista, é o aspecto central. Por conseguinte, a performance é indócil e resistente à musealização, mas, como é a ideia o que prevalece, seu conceito é que se busca preservar por meio da documentação.

Talvez, mesmo para Briet (2016), esse exercício de abstração não fosse tão acessível naquele momento, tendo em vista que a autora ainda considerava a materialidade, a intencionalidade e o processamento como aspectos fundamentais de um documento. No entanto, cabe aos museus e seus profissionais e pesquisadores/as de hoje e de amanhã fazerem os exercícios de extrapolação necessários ao desenvolvimento de teorias e práticas de documentação que deem conta das novas demandas não somente dos acervos, mas das sociedades.

Desse modo, os museus e instituições afins salvaguardam obras de arte performativas como ideias, por meio de documentos que, deve-se reconhecer, não são a ação performática, mas partes do processo registrado como obra - intencionalmente assim estabelecida pelo/a artista – ou, na acepção de Groys (2015), como “documentação de arte”. O que muitas vezes possibilita essa recepção, ou seja, um documento de arte ser percebido também como obra, é o que está na base do que Bénichou (2013) chamou de “estéticas da documentação”, tendo em vista a documentação integrar-se ao processo de elaboração e cuidado do/a artista para com a produção da documentação tão

elaborada quanto da ação performática (Bénichou, 2013, p.172). Uma vez que a artista idealizou a ação e a fase de acompanhamento do projeto, a escolha das fotografias, imagens e edição do vídeo, ela criva o que é obra artística, o que é registro do projeto e mesmo o que será descartado. Tais momentos estão no planejamento, denotando o cuidado e elaboração da obra, tanto como ação ao vivo quanto como os registros artísticos dessa ação, que se destinam a galerias, coleções, museus e outros locais.

Seja por fotografia, registro audiovisual de performance, seja por menção em uma publicação de um artista, crítico, curador, a ação performática ocorrida existe como prova, portanto, como documento de um fato. As qualidades estéticas dessas obras, ressalta Bénichou (2013), recaem sobre esse processo de elaboração, que envolve tanto a ação quanto a produção das obras nos registros. Esses são considerados como documentação de arte apenas por se referirem à ação performática, mas recebem do/a artista, por sua intenção, a mesma potência criativa, sendo obra a ação, a fotografia e o vídeo que foram gestados em uma mesma concepção, que têm uma mesma origem. Deste modo, podemos dizer que a obra performática pode vir a se apresentar sob uma plurimodalidade de formas.

O caráter representativo de um objeto de museu se relaciona aos seus predicados informativos, que podem estar contidos em sua própria materialidade, intrinsecamente, ou para além dela, a partir de outras fontes extrínsecas ao objeto (Mensch, 1987 *apud* Ferrez, 1994). Muitas vezes, para as obras de arte contemporânea, as informações extrínsecas são de extrema relevância e impactam diretamente sua própria preservação.

3.3 A PLURIMODALIDADE DAS OBRAS DE ARTE PERFORMÁTICAS

Neste tópico abordaremos as artes performáticas em seu aspecto plurimodal, com vistas a buscar uma compreensão sobre a presença dessas obras em coleções, acervos museológicos, arquivos performativos e suas possibilidades, considerando suas múltiplas formas de existência ⁵⁸ e a sobreexistência das ações performáticas nos documentos, registros e vestígios.

A sobreexistência da ação da obra não pode de modo algum ser

negligenciada em uma coleção, pois o impacto de uma dissociação entre a ação e sua documentação pode subtrair da obra um ou muitos dos seus modos de existência, levando à extinção parcial ou total de uma obra performática, tal qual um objeto arqueológico que perde muito do seu valor científico quando dissociado das informações do seu local de coleta. Nesta empreitada, usaremos a teoria do filósofo da arte Étienne Souriau (1983), que aborda a existência plurimodal das obras de arte⁵⁹, que pode ser também estendida a outros seres e entes.

Procederemos então pormenorizando estes modos em uma análise associativa sobre as possibilidades de existência das obras de arte performáticas, e, com isto, apresentaremos algumas proposições que auxiliem as reflexões sobre os processos de musealização desses entes. Antes, porém, faz-se necessário apresentar alguns conceitos que orientarão a análise das obras performáticas de Berna Reale e Lúcia Gomes presentes nas Coleções da Casa das Onze Janelas e na Coleção de Jorge Alex Athias.

O filósofo francês Étienne Souriau (1892 – 1979), em 1892 publicou o livro *A Correspondência das Artes: Elementos de estética comparada*⁶⁰, no qual o autor indica quatro modos de existência da arte: físico, fenomenal, “reica” – ou coisal – e transcendente. Esse leque é aberto na obra *Diferentes Modos de Existência*⁶¹ (1943), com base na qual estabeleceremos relações com as obras de arte performáticas de Lúcia Gomes, Berna Reale e outras/os artistas.

⁵⁸ A palavra existência é de origem latina, formada pela preposição “ek” e o verbo “sistere”. Expressa um movimento de extenuação, a delimitação de um estado ou lugar, uma dinâmica contínua de estruturação em que se trocam os estados, as passagens e os lugares.

⁵⁹ Observamos que Souriau não produziu reflexões específicas sobre obras performativas, chegou a considerar as belas artes, a música, fotografia chegando até o cinema (Souriau, 1983).

Entendemos aqui por modo de existência a maneira como o trajeto de um ente ganha realidade, o que pode se dar por processos no mesmo plano ou transitando entre diversos planos; em todo caso, culminam com a sua instauração. Davi Lapoujade (2017), no livro *Existências Mínimas*, percebe os modos de existência como ocupações do espaço-tempo, sendo que, para cada modo, há um tempo-espaço que lhe é próprio. Os modos de existência se atualizam e transitam em seus processos de anáfora – quando há ganho de realidade do ente – e de asseidade, existência própria e absoluta ao seu modo, uma existência referida (Souriau, 2020, p. 42).

As existências não são dadas nem se formam do nada. O esforço para atingir a existência é chamado por Souriau de instauração, mas não exatamente nos mesmos termos do conceito heideggeriano⁶². Lapoujade (2017, p. 81) observa que o processo de instauração para o autor é entendido como uma operação pela qual a existência ganha “formalidade” e solidez. Não se trata de um processo de criação.

Como dito, Souriau identificou e caracterizou modos de existência específicos, que buscamos aproximar com alguns modos de existência das artes performativas com que trabalhamos, como performances e *happenings*. Iniciamos pelo modo de existência dos entes imaginários. Esses entes estão no plano da imaginação, onde, segundo Souriau, estão personagens fictícios – de Hamlet à Matinta Perê – e conceitos abstratos, científicos ou não. Notamos que não se trata de uma exclusividade individual, mas é principalmente partilhado e posto em interação com outros seres humanos.

⁶⁰ Nesta obra publicada no Brasil em 1983, o autor parte do princípio que há, em todas as artes, um ponto central e constante, compartilhado entre todas elas. Enfatiza Souriau que “Pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas do mesmo templo” (Souriau, 1983, p. 14). Também pesquisou a razão da pluralidade das artes, procurando identificar algo comum a todas as obras de arte (Souriau, 1983, p. 53).

⁶¹ Em *Diferentes Modos de Existência*, cuja primeira publicação data de 1943, Souriau estabelece três questões principais relacionadas às formas de existência.

⁶² É possível encontrar uma ideia do conceito heideggeriano na seguinte citação “[...] Entendemos aqui este instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar. Todavia, a instauração só é real na salvaguarda [criadora]. Por isso,

Em um plano próximo, está o da criatividade, onde são gestadas as ideias, por isso, até certo momento, estão restritas à subjetividade de um único indivíduo, que será compartilhada ao reuniros predicados para ser comunicável oral, textual, graficamente, entre outras formas, acessando inicialmente em um modo de existência virtual da obra. Tal existência pode ser percebida por meio de um projeto, um croqui, uma bula, além de outras maneiras. O projeto, por exemplo, permite que um júri avaliador vislumbre a obra, mesmo antes de ter sido posta em ação. Logo, a obra existe na forma virtual e é comunicável por meio das informações oferecidas pelo projeto da obra.

Observamos que, no modo virtual, o projeto pode ou não ser implementado total ou parcialmente, admitir adaptações e modificação, a ponto de vir a ser outra obra, ou mesmo ser abortado, não mais caminhando para uma instauração plena da sua existência. O modo de existência virtual contém inúmeras possibilidades indicadas por fragmentos e esboços, por inacabados projetos (Lapoujade, 2017, p. 37). Para Etienne Souriau,

uma quantidade de esboços ou de começos, de indicações interrompidas desenham, em torno de uma realidade ínfima e cambiante, todo um movimento caleidoscópico de seres ou de monumentalidades que nunca existirão (Souriau *apud* Lapoujade, 2017, p. 39).

Por outro lado, podem ter existências que se desenvolvem de diferentes modos, até a sua instauração. O fenômeno é considerado um modo, não de manifestação da arte ou do ser, mas, no nosso caso, isto é, das obras performáticas, como a obra de arte em si, ali manifesta. Equivale ao momento da ação performática da obra de *happening* ou performance. O modo reico ou coisal é o modo físico no qual a materialidade da obra se apresenta; na obra de arte performática, são formalmente seus documentos, registros e vestígios em toda sorte.

corresponde a cada modo de instaurar um modo de salvaguardar. Só podemos agora tomar visível esta estrutura essencial da arte em alguns traços, e mesmo isto só tanto quanto a anterior caracterização da essência da obra nos oferece para tal fim uma primeira indicação” (Heidegger, s.d., p.60.).

Esse é o modo pelo qual os/as colecionadores/as se permitem adquirir e ter posse de tais obras. A materialidade das obras performáticas, nesse sentido, traz consigo a bênção das possibilidades da preservação e a maldição de servir ao mercado com os riscos de fetichização e de redução a bem de produção e de consumo, refém de um sistema financeiro que lhe dê legitimação para servir aos próprios interesses desse sistema.

4 A DOCUMENTAÇÃO DAS OBRAS DAS ARTISTAS NAS COLEÇÕES ESTUDADAS

Neste capítulo a investigação se dará com vistas a compreender as perspectivas das artistas Berna Reale e Lúcia Gomes, do colecionador Jorge Alex Athias e da instituição Casa das Onze Janelas tanto acerca dos processos artísticos quanto de seu colecionamento e sua musealização. Isto posto, pretendemos verificar o que é colecionando dentro das perspectivas de Athias e da COJAN, no que diz respeito ao colecionamento da arte da performance e de vestígios, registros e documentação de arte. Também é previsto saber quais são as possibilidades e impossibilidades no colecionamento das performances para as artistas, e quais outras questões devem ser consideradas nas apresentações dos vestígios, documentação e representações, tais como tempo, espaço, contexto da apresentação ou reapresentação.

Conforme foi apresentado sobre os processos das artistas, já sabemos que elas se diferenciam bastante no tocante a seus processos de criação e execução das propostas. Diferenciam-se também no que se refere tanto às perspectivas da ação da performance, a exemplo das questões sobre planejamento, reperformance, produção de registros, quanto à relação e à valoração que cada uma estabelece com os vestígios, registros e com a documentação das suas performances.

Conquanto as divergências e convergências entre coleção particular e instituição pública já tenham sido abordadas no segundo capítulo, buscaremos aqui destacar a visão do colecionador Jorge Alex Athias e da Casa das Onze Janelas, observando seus limites e possibilidades, bem como qual sua compreensão e interesse em adquirir registros, vestígios e documentos de performance.

Por isso, neste capítulo serão mais recorrentes referências e citações das falas das artistas, do colecionador e dos técnicos da CPD/SIM e da atual dirigente da COJAN. Também serão apresentados e analisados os dados

produzidos nas visitas de campo na CAJAA, na COJAN e na CPD/SIM. As análises serão apresentadas à luz das autoras e autores apresentados/as e das entrevistas produzidas. A partir das análises, serão feitas as considerações finais da tese, finalizando este trabalho.

Philip Auslander (2019) propõe a documentação da performance em duas categorias, a documental e a teatral. A categoria documental é ideologicamente ontológica e está na esfera da representação. A representação da ação performática se dá por meio do registro que subsidia uma possível reconstrução da performance, ao mesmo tempo que serve de prova do evento: “A conexão entre performance e documento é assim pensada para ser ontológica, com o evento prescindindo e autorizando sua documentação” (Auslander, 2019, p. 338). A categoria da documentação teatral seria uma “fotografia performada”, a qual pode ser identificada nas obras em fotografias e vídeos de Reale. Porém, não se deve afirmar que as artistas aqui estudadas produzem somente uma dessas categorias. Pelo contrário, no conjunto das obras dessas duas artistas, ambas as categorias se fazem presentes, todavia é possível notar certa predominância da documentação teatral nas obras de Berna Reale, como nas séries *Bi* (Reale, 2018) e *Retratos* (Reale, 2011b, 2011c, 2011d, 2011e), enquanto na produção de Lúcia Gomes prevalece o fazer sem prévia determinação de produzir documentação, de modo que nas redes sociais da artista estão muitos registros fotográficos das ações feitos pelos próprios participantes de suas obras participativas.

4.1 A PERSPECTIVA DO COLECIONADOR E DA INSTITUIÇÃO SOBREARTES PERFORMÁTICAS E SEU COLECIONAMENTO

Abordaremos aqui dois aspectos do colecionador em relação à construção da narrativa da sua coleção: a influência da amizade com artistas na aquisição das obras e a aquisição de obras performáticas em amplo aspecto

modal. Mediante isso, esperamos compreender a perspectiva de Jorge Alex Athias em relação à sua coleção, especificamente o que pensa sobre o colecionamento de obras performáticas em seus distintos modos de existência em sua coleção.

Athias observa que o colecionador de arte deve ser um visionário. Esse papel o obriga a lidar com desafio, que não deixa de ser interpretativo e especulativo, da realidade, das tendências do sistema da arte e, no geral, da sociedade, da geopolítica como um todo:

Eu sempre acho que a aquisição das obras de arte deve ser, tanto quanto possível, feita de artistas que sejam contemporâneos ao colecionador. E digo isso porque eu acho que é exatamente essa compra do contemporâneo que mostra a qualidade das escolhas realizadas pelo colecionador, a qualidade do seu julgamento e da sua análise e do seu, entre aspas, do seu olho, no julgamento daquilo que deve ou não deve adquirir (Athias, 2023).

As palavras do colecionador caracterizam as aquisições como um tipo de aposta, de valorização futura de uma obra ou artista. Logo, não se trata necessariamente de um valor financeiro, senão de um valor que corrobore o conhecimento, o *feeling* do colecionador e sua precisa leitura da realidade, permitindo-lhe identificar aquilo que, no futuro, será representativo do presente, do agora. Destemodo, justifica a sua aproximação com artistas, suas visitas aos ateliês de arte e o acompanhamento que faz em suas incursões pelo sistema da arte. Das falas de Athias destacadas abaixo, percebemos que se trata de um tipo de colecionador que adquire as obras conforme interesses, gostos e objetivos pessoais. Notamos que seu envolvimento com a arte é ou busca um equilíbrio entre passional e o racional, de modo que não é um colecionador que apenas adquire, terceirizando a consultores a seleção das obras, mas que investiga, informa-se e tece conexões com pessoas da área, estabelece colaboração em ações como as exposições, faz empréstimos de obras, permite abertura do seu material a pesquisas e ações de extensão universitária, apresenta sua coleção a convite em eventos, entre outras participações:

Então é muito fácil você adquirir obras de artistas que já são consagrados ou que são precedidos de uma forte análise da crítica e

já se encontram em museus etc. Então eu acho que adquirir do contemporâneo é uma coisa fundamental. Esse é o primeiro aspecto. O segundo aspecto é que, exatamente em decorrência desse, eu sempre procurei estabelecer algum tipo de relacionamento, de conversa e de debate com os artistas dos quais eu tenho obras de arte.

E eu procuro conhecê-los e ir no ateliê. Se às vezes eu comissiono alguma obra e acompanho a execução dela, gosto de ver as escolhas técnicas que os artistas fazem, tenho interesse, posso não ter nem competência, nem talento, nem para fazer, nem para julgar, mas eu gosto de acompanhar a realização dessas obras e a escolha das técnicas, a escolha dos pigmentos, a escolha do tipo de suporte. Eu acho tudo isso muito bacana. Então, sim, eu gosto sempre de escolher obras de artistas que eu possa estabelecer algum tipo de relacionamento (Athias, 2023).

A coleção de Athias teve início junto com a relação de amizade com o galerista Gileno Chaves, ainda em seus tempos de faculdade. Atualmente o colecionador mantém amizade com diversos artistas, dos quais é simultaneamente cliente e mecenas. Athias estabelece outras parcerias com seus amigos artistas, como Jorge Eiró e Geraldo Teixeira, os quais também fizeram curadorias e textos sobre o acervo do colecionador, quando apresentado em exposição. Frequentador de ateliês e galerias, tem hoje uma galeria de arte em seu escritório que abriga também exposições coletivas e individuais de artistas contemporâneos, foco da coleção da sua própria coleção. O colecionador diz não se influenciar pela amizade na seleção das obras que adquire, pois, para ele, a relação de amizade com artistas favorece o estabelecimento de um vínculo de confiança e sinceridade que lhe permite expressar com honestidade sua opinião sobre seu interesse, seu gosto, sobre os rumos da produção de uma obra, e se essa lhe motiva a uma aquisição ou não:

[...] eu não considero que o fato de eu ser amigo de um artista ou de outro põe em dúvida a minha capacidade de julgar, ou pelo menos a minha capacidade de dizer com clareza que gosto ou não gosto de uma obra e de comprar ou não comprar alguma obra. Então, eu acho que isso aí não. Eu acho que, sinceramente, posso falar com tranquilidade daquilo que gosto e daquilo que não gosto (Athias, 2023).

No caso de Reale, Athias diz que o mesmo princípio se aplica, embora saliente que, na produção dessa artista, não há projeto do qual ele não goste ou deixe de se impactar a ponto de não o desejar para sua coleção. O colecionador

declara sua admiração pelo modo como a artista expressa questões duras da realidade em suas obras, conforme observamos em sua fala:

Eu gosto de todos e, sinceramente, sempre me surpreende a criatividade da Berna, a capacidade que ela tem de apreender os problemas contemporâneos, os problemas que a realidade apresenta para a sociedade atual e sintetizá-los numa crítica de um vídeo ou de um *still* que é tirado daquele vídeo, mostrando com clareza todo o drama que está por trás daquela situação. É isso (Athias, 2023).

Nesse sentido, buscamos também verificar junto ao colecionador como ele percebe o colecionamento de obras de arte que apresentam uma ação a qual nomeia a própria linguagem, como performances, *happenings*, *body art*, entre outras. Jorge Alex possui em sua coleção expressivo acervo de obras de Berna Reale, a qual se destaca como a artista com o maior número de obras na CAJAA. Além das obras de Reale estarem em consonância com o recorte da sua coleção, Athias também é um incentivador e amigo da artista, muitas vezes atuando como mecenas em seus projetos.

Verifica-se que, além das fotografias e dos vídeos das performances, Athias também mantém a documentação de autenticidade, textos críticos, jornalísticos e acadêmicos sobre os artistas e obras da sua coleção. Entre estes documentos, os certificados de autenticidade das obras de Reale fornecidos pela artista, em decorrência das aquisições que se deram diretamente com ela, ou os das instituições que mediarão a aquisição, como o Certificado do Clube de Colecionadores do MAM - SP. Da artista Lúcia Gomes, por outro lado, Jorge possui apenas uma obra, a pintura *A pintura vermelha perto da Sala de Reunião*, da série “Me Leva para a China”⁶³, como comenta o colecionador. Em conversa, uma certa vez, foi perguntado ao colecionador por que não havia obra performática de Lúcia em sua coleção, e ele respondeu que não encontrava trabalhos de Lúcia Gomes disponíveis para adquirir, mas contou que, há pouco tempo, a artista entrara em contato com ele, e ficou combinado que os dois se

⁶³ “Me leva prá China” é uma série de Gomes que contempla obras em diferentes linguagens, entre as quais as pinturas e performance.

encontrariam para que ele conhecesse os novos projetos de Lúcia em alguma ocasião.

O colecionador percebe o valor estético das fotografias de performance de Reale, sabendo que o projeto das obras inclui a produção, a ação, o registro e a edição das imagens, compreendendo a complexidade que envolve a produção das obras que coleciona. Sua percepção, de certo modo, aproxima-se à de Auslander (2019), em relação à performatividade da documentação das performances, e chama atenção para a percepção do público no presente, diante da obra/documento, onde pode se dar a apreciação e reflexão. Além disso, entende o registro como única forma possível de reter, dar a comunicar e conhecer a performance, o que se aproxima de Groys (2015).

Nessa perspectiva, Athias também considera a relevância de se manter tanto documentos e vestígios da obra performática, em paralelo aos registros da ação, quanto outras formas, como informações que permitam a reativação das obras, além de publicações de interesse acadêmico/científico. Não obstante, Athias não vislumbra possibilidade que lhe desperte interesse, enquanto colecionador, de adquirir e de assumir a responsabilidade de salvaguarda da obra, porquanto acredita que essa missão deveria recair sobre a própria artista ou sobre um museu, por meio de institucionalização:

Sim, eu acho que isso seria muito interessante, você manter, ao mesmo tempo, o registro físico, corporificado numa fotografia ou num vídeo, juntamente com o *making of* da obra, as orientações para a sua realização, documentos que mostrem a historicidade de como ela foi pensada, criada etc. Eu, pessoalmente, não tenho nesses dados, não os guardo, até porque não tenho como fazê-los. E eu acho que isso deve ser objeto de um cuidado especial do artista no seu próprio acervo e, tanto quanto possível, sempre que possível, devem ser transferidos para museus que têm condições de não só armazenar adequadamente, mas especialmente dar a eles a publicidade e o tratamento acadêmico que eles devem sofrer, museológico, para que estejam acessíveis a outros artistas e à comunidade (Athias, 2023).

Observamos que Athias frequenta exposições em galerias e museus não apenas no Pará, como em outros estados e outros países; lê bastante sobre arte contemporânea, inclusive seções especializadas em jornais e revistas internacionais. Logo, imagina-se que o colecionador pode em outro momento ser receptivo à aquisição de obras performáticas em outros modos de existência que

lhes permitam a reativação, contudo, no momento, ele não demonstra interesse em colecionar documentos de arte como bulas e dossiês de artistas.

4.1.1 Coordenadoria de Pesquisa e Documentação do Sistema Integrado de Museus e Memoriais - SIM

A Coordenadoria de Pesquisa e Documentação – CPD, segundo a página da web da SECULT que a apresenta, conta com uma coordenação e uma equipe técnica de cinco funcionários para atender os nove museus e três memoriais sob gestão do SIM. Ademais,

Promove a documentação e a pesquisa junto às coleções salvaguardadas pela Secretaria de Estado de Cultura e gerenciadas pelo Sistema Integrado de Museus, dando suporte aos demais setores da instituição na efetivação da gestão museológica e da divulgação científica junto à sociedade.

Além do suporte ao público interno, viabiliza ainda o acesso de pesquisadores aos acervos - museológico, arquivístico e bibliográfico - geridos pelo Sistema. Para tanto, os interessados devem entrar em contato com a coordenação do setor a fim de agendar data e horário para o atendimento presencial (SECULT, 2023).

Verificamos que a CPD/SIM e a COJAN não possuem uma política de aquisição discutida e aprovada que norteie suas aquisições. Outrossim, as situações impostas à COJAN, a exemplo da tentativa de desmonte do museu de arte contemporânea para dar lugar a um polo gastronômico e a repentina mudança de pessoal da COJAN e da CPD, proporcionam-lhes uma feição de instabilidade no que tange às relações que envolvem a SECULT e o sistema das artes em Belém. Por outro lado, também lhes conferem um papel de resistência, devido aos agentes do sistema reconhecerem a COJAN como um espaço das artes estruturado e solidificado como tal, opondo-se à percepção por parte das autoridades do executivo, independentemente do partido político.

Deste modo, notamos que a concepção de integração das atividades técnicas nas áreas de pesquisa e documentação seria fecunda, caso fosse possível existir pessoal suficiente e qualificado para o trabalho com a diversidade dos campos de conhecimento dos museus sob a gestão do SIM. No entanto, atender às especificidades demandadas pelos acervos dos museus e memoriais do SIM, no que se refere à pesquisa e à documentação, exige uma verticalização

nos estudos e na formação de um perfil profissional que venha a ser construído a ponto de se converter em benefício para cada um dos acervos. Ao centralizar a pesquisa e a documentação em uma mesma coordenadoria que atende museus de Arte, de História, de Mineralogia, de Antropologia, entre outros campos de estudo, cada um desses museus se enfraquece como instituição de pesquisa, deixando de ter seus próprios pesquisadores e de realizar a gestão qualificada da sua própria documentação museológica.

Uma vez que o SIM gera acervos diversificados e que as atividades de pesquisa e documentação demandam especificidades conforme o campo e área de estudo, compreendemos que a COJAN, por exemplo, deve ter um corpo de técnicos e de pesquisadores voltado à área das artes visuais no estado, com seus planos de trabalho revisados e atualizados em períodos correspondentes ao prazo de mais de uma gestão da CPD e do SIM, de modo a garantir a continuidade da execução dos planos de trabalho entre mudanças de gestão. Estudamos aqui a musealização de obras de arte contemporânea, que deve ser documentada e pesquisada por profissionais que verticalizem os estudos neste tipo de acervo, reflitam e atuem na elaboração de uma política de salvaguarda desse patrimônio, na construção de protocolos e instrumentos de aquisição e registro das obras, nos modos de expor e difundir o acervo da COJAN. Nesta linha, devem ser pensadas as ações da CPD para cada museu e memorial do SIM, buscando sempre compreender as demandas particulares de cada museu e memorial e seus acervos, de modo que a CDP agregue e medeie a produção de cada instituição da museologia sob sua gestão.

Com referência ao acervo de obras performáticas, que apresentam características tais como a íntima relação com a efemeridade, a precariedade dos materiais, o uso e manuseio dos vestígios musealizados, dentre outras, comuns entre as artes contemporâneas – o escopo da COJAN, o museu de arte contemporânea do SIM -, o artista paraense Armando Sobral, atualmente também diretor do SIM, percebe como uma lacuna a aquisição inexpressiva de obras performáticas. Sobral (2023) considera que esse tópico é de interesse para sua gestão e para o SIM como um todo, que deve ser problematizado junto a um Conselho, ainda a ser estruturado, de modo também a propor ações como

[...] discussão e debate dessas linguagens contemporâneas aqui no museu e abrir uma possibilidade de a gente alimentar o acervo com esse segmento da produção contemporânea.

Com a construção do Conselho, a gente debate essas questões e até propõe, eu acho, uma ação voltada para a discussão e debate dessas linguagens contemporâneas aqui no museu e abrir uma possibilidade de a gente alimentar o acervo com esse segmento da produção contemporânea (Sobral, 2023).

A fala corrobora, assim, que, conquanto ainda não exista um projeto que considere a incorporação sistemática de obras performáticas ao acervo do SIM – por extensão, à COJAN -, existe o reconhecimento e interesse da instituição em iniciar este processo. Contudo, salientamos a atenção do gestor em buscar promover, antes da incorporação, debates e diálogos, para que não seja uma decisão monocrática, mas sim colegiada, o que garante não somente a interlocução e transparência, como também é fundamental, para que tal ação resulte em uma política de gestão de acervo de longo prazo e não se restrinja a uma atitude isolada de um gestor específico em prol de seus interesses particulares. Evidencia-se por conseguinte, o reconhecimento e interesse coletivo em se incorporar obras performáticas ao acervo da COJAN/SIM, garantindo-se, a partir daí, uma vida longa e digna às obras adquiridas.

Apesar disso, considerando que a COJAN já deu início à incorporação de obras performáticas, como é nitidamente o caso da obra de Lúcia Gomes, da série “Curamos LGBTfobia”, em 2017 e em 2019, espera-se o desenvolvimento de protocolos e instrumentos para a promoção de uma aquisição mais consciente por parte do museu, que se dê de modo eficiente, preveja os registros necessários e leve em conta as reatividades, de modo a não tornar a série em uma outra obra, embora se tenha apenas um relativo controle sobre a forma como o público interage com o tecido.

4.2 O COLECIONAMENTO DE OBRAS PERFORMÁTICAS NA PERSPECTIVA DAS ARTISTAS E SEUS PROCESSOS/OBRAS NAS COLEÇÕES ESTUDADAS

Para a realização da pesquisa, tomamos como ponto de partida duas visitas de campo, ao SIM e à CAJAA, com a finalidade de melhor conhecer seus acervos, prospectar a forma como são realizadas as documentações e definir sobre quais as obras nos debruçaríamos com maior ênfase. Neste tópico buscamos estabelecer uma relação entre o entendimento do colecionador Jorge Alex Athias e a Casa das Onze Janelas a respeito das ações de musealização das obras performáticas. Buscamos entender se existem desafios na compreensão sobre o que é a obra e como pode se dar sua preservação.

Como vimos, Lúcia Gomes e Berna Reale são artistas belenenses que produzem arte performática e têm a violência como temática recorrente em suas obras. Todavia, seus processos diferem imensamente entre si, bem como a forma como cada uma atribui sentidos às suas produções. Neste tópico buscamos analisar algumas obras destas artistas presentes nas duas coleções estudadas: a Coleção de Jorge Alex Athias e o Fundo Z da Casa das Onze Janelas, com vistas a perceber as formas como essas obras, ou suas ausências, podem ser interpretadas, bem como o tratamento documental que recebem tanto como acervo da COJAN quanto na CAJAA, observando principalmente se há alguma especificidade no tratamento dessas obras de linguagem performática com relação às de outras linguagens artísticas nessas coleções. Em suma, buscamos identificar as práticas adotadas nas coleções para com as obras performáticas.

4.2.1 “Série Retratos” (2011) e “Soledade” (2013) – Berna Reale: Fotografias e Vídeos de Performances

A série *Retratos*, de Reale, é resultado do seu projeto contemplado com o edital de premiação Rumos do Itaú Cultural em 2011. A série compreende cinco fotografias nas quais Reale performa personagens e personificações para a câmera em ambiente de estúdio. Neste sentido, a performance ocorre para essa finalidade, ou seja, a câmera não faz as vezes do público, mas é parte do espaço onde ocorre a performance. O fotógrafo, por sua vez, é um elemento previsto, apesar de estar atrás da câmera, pois sua atuação é parte do projeto, não da audiência, visto que aqui ao público é destinado o resultado do processo, o qual

inclui igualmente a seleção e a edição das imagens pela artista em parceria com o fotógrafo. Logo, a obra é produzida com vistas a estabelecer sua comunicação com o público mediante a imagem registrada da performance.

Considerando o método de trabalho de Reale, temos o caso da fotografia da performance *Soledade* (2013). Visto que a obra existe no acervo da COJAN como “fotografia”, podemos fazer associações entre seu processo de trabalho e alguns dos modos de existência apresentados por Souriau, verificar sua apropriação para reconhecimento de obras performáticas e propor encaminhamentos, caso verifiquemos limitações. Por fim, esta análise busca conhecer e compreender os modos de existência que uma obra performática de rua dessa artista é passível de acessar, com vistas a colaborar com colecionadores e instituições que adquirem obras cuja ôntica inclui uma ação performática. Em todo caso, certamente, apenas pela “Teoria dos pontos de vista” de Souriau, tendo em vista a complexidade dos planos existentes, não daremos conta de identificar todos os modos.

Podemos começar no plano imaginário da artista, enquanto “necessidade de falar sobre um tema”, na fase da pesquisa, momento em que ainda não podemos afirmar que a obra existe. Por ora, o que tem existência é a ideia ainda sem forma, ainda sem plano. Deste modo, a ideia e a pesquisa do tema e da construção poética da obra são os instrumentos e matéria prima do trabalho. A ideia é algo a ser talhado e polido, a ser enformado. Nesse processo, paulatinamente, a obra ganha uma existência nesse plano do imaginário à medida que é posta no papel, e pode ser compreendida e vislumbrada por outrem, como júris, financiadores e gestores de espaços expositivos, ainda que considerando as individualidades, subjetividades e os pontos de vista. Em outras palavras, a obra contida no projeto ganha uma existência virtual. Cada etapa para a concretização do projeto é um entalhe na madeira, uma pressão sobre a argila, uma página escrita que ainda pode ser rejeitada, ter algum comprometimento irreparável, abortada, entre outros impeditivos. Porém, o fluxo da obra é seu caminho rumo à existência plena.

A ação performática de rua da artista é planejada para durar em média quatro horas, momento da captura dos registros imagéticos e sonoros. Atingindo o tempo ou percurso(s) programado(s), cessa a ação, mas seu projeto continua.

Considerando a característica de “acontecimento” com duração seguida da sua finitude, a ação performática tem uma existência fenomênica, modo de existência.

Reale define previamente com os fotógrafos e operador/a de câmera sobre a forma e os enfoques que ela deseja para os registros, acompanhando os profissionais durante a edição e selecionando as imagens que serão apresentadas como obra. Os registros produzidos durante a ação, que compartilham da mesma ótica, na mesma concepção e projeto artístico, são entendidos como “documentação de arte”; no presente caso, mais especificamente, “documentação de performance”, que não pretende ser nem substituir a ação, senão representá-la. Nas palavras de Groys,

Ao passo que a própria arte é essa atividade, é a prática de arte como tal. Por conseguinte, documentar a arte não é tornar presente uma arte do passado, nem a promessa de uma obra de arte por vir, mas é a única possível referência a uma atividade artística que não pode ser representada de qualquer outra maneira (Groys, 2015, p.75).

Neste ponto, pode ser observado que o projeto ainda produziu uma grande quantidade de imagens que não foram escolhidas para fotografia nem para vídeo, permanecem em um limbo, e sua feição não é exibida nem projetada.

Não foram descartadas, nem impressas, não são colocadas ao público. Logo, não alcançaram a equivalência à categoria obra de arte. Essas imagens compõem o arquivo pessoal da artista.

No entanto, qual a plenitude da obra de Reale? Em qual momento podemos dizer que a obra foi instaurada? As instaurações viriam em etapas? Suas performances não se compõem de ações isoladas, elas fazem parte de um projeto, ou seja, ação, vídeo, fotografias e vestígios não têm uma existência plena totalmente autônoma. É possível, sim, afirmar que tem o momento em que a ação se instaura, seguida da produção do vídeo e das fotografias, quando a artista seleciona e faz as escolhas das imagens e, por fim, quando ganham forma física. Por serem performances voltadas para a câmera, o resultado final é a obra em vídeo e/ou fotografia. Em entrevista, Reale (2023) afirmou que o momento em que considera a obra verdadeiramente concluída é quando está exposta e, mesmo assim, ainda suscetível a ajuste de cor ou a alguma pequena alteração

que julgue necessária. Para a artista, a primeira exposição da obra é também o momento de sua instauração.

O projeto da obra de Reale, escrito e materializado, torna-se, assim como as fotografias, uma documentação da obra, porém se diferencia delas, pois é um tipo de documentação que antecede a ação da performance, ao passo que os registros fotográficos da ação são posteriores, ou “segundo em relação à obra” (Bénichou, 2013, 177), o tipo de documentação que mais é tomado como obra de arte. Sob esta perspectiva, teríamos o projeto como uma documentação de arte.

O projeto da obra está inscrito como “documento de processo”, conceituado por Cecília Salles (2008) como “[...] registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índice do processo criativo” (Salles, 2008, p. 17). Esse tipo de documento apresenta o “movimento criador” da obra, atuando com marcador material da criação do processo da obra. Nessa categoria, estão também uma gama de outros formatos, como esboços, plantas, croquis, *story-boards*, dentre outros, que consistem em documentos que se referem à obra, sem serem ela, apresentando informações importantes. À vista disso, é lícito dizer que a obra existe virtualmente por meio dos nexos estabelecidos entre os conjuntos dos documentos de processo e a ação.

Aos públicos visitantes ou pesquisadores/as, os documentos de processo oferecem a possibilidade de se perceber outras narrativas das obras performáticas, acompanhar seu desenvolvimento, as experimentações, erros e acertos. Segundo Salles (2018), esses documentos têm um potencial de permitir uma virtualização da ação, bem como “O contato com esse material nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir - ao vivo – a espetáculos, às vezes, somente intuídos e imaginados” (Salles, 2018, p. 19).

Qual seria a forma de existência mais proeminente dos documentos de processo? Sendo tomados por sua materialidade, certamente seria uma existência coisal. Por outro lado, dado seu conteúdo, teriam ainda uma coexistência vinculada, tanto da ação performática quanto dos registros

audiovisual e imagético, tendo em vista que esse modo de existência tem sua perspectiva de “projeto de arte”, dadas as informações ali registradas, pois um papel ou um arquivo de texto “.doc” não seriam suficientes para lhe conceder essa referência à arte. “Relacional”, nesse caso, pode parecer um termo dúbio, mas cabe perfeitamente nessa situação, pois o projeto se põe em relação com a ação e com os vestígios que se referem ao projeto.

Podemos também assumir uma existência da obra na forma de projeto, aquilo que se lança na perspectiva de futuro, e que mesmo assim pode já ter sido realizado. As publicações sobre a obra trariam também a perspectiva de uma existência vinculada, ressaltando ainda que, nessa última, a circulação da obra é mais intensa se comparada ao projeto na íntegra, porquanto esse último pode ser exposto ou arquivado e é, em si, quase sempre, uma edição muito limitada, destinada a um corpo de júri, a um museu ou ao arquivo do/a artista.

É notório que parte considerável das obras performáticas, como as performances, *happenings* e afins, mesmo realizadas na rua, são muito difundidas por meio de matérias de jornal ou de revistas e catálogos de arte, livros, periódicos, redes sociais e sites. Na performance *Soledade*, de Reale, “a artista trafega por uma rua que integra a rota de tráfico de drogas em Belém em uma charrete romana dourada, puxada por porcos” (Galeria Nara Roesler, s/d). Para este trabalho, a artista afirma que precisou conversar com os traficantes que controlavam a rua e comprar oito porcos ainda na barriga da leitoa e criados juntos. Isso porque Reale soube que os porcos brigariam ao serem parelhados para puxar a biga, impossibilitando o cumprimento do circuito dessa performance, e por isso, os animais também passaram desde cedo por um adestramento visando sua atuação na performance (Reale, 2021). Embora apareçam quatro suínos em cada registro, esses eram alternados e, ao final, foram doados para as pessoas da comunidade. Fazem parte dos elementos simbólicos da obra, além da biga dourada puxada por porcos, a figura da mulher, trajando *tailleur* e colar de pérolas, com destaque para a rua por onde passa, sem calçamento, com muita lama, ladeada por casas humildes. O título da performance é o nome da rua, mais conhecida como “Buraco Fundo”, em Icoaraci, distrito de Belém.

Na imagem destacada (ver Fig. 29), pode-se perceber uma sequência de duas fotografias da performance *Soledade* de 2013, intituladas *Soledade #4* e *Soledade #1*; é pela atribuição dessa numeração, antecedida pelo sinal de sustenido (#), que a artista diferencia cada fotografia sequenciada das suas performances. O título da performance funciona como série e, acrescido pelo número, individualiza a imagem dentre as outras. A tiragem das obras é sinalizada pela barra que divide qual a tiragem daquela fotografia entre o total de cópias, por exemplo, 3/10: terceira cópia de uma tiragem de dez, conforme poderá ser visto também nos Certificados de Autenticidade da Obra de Arte emitidos pela artista. É importante observar que nem a numeração referente à fotografia nem a sua tiragem estão presentes nos catálogos e no Anexo do Termo de Doação do Fundo Z/COJAN. Embora seja possível, por observação, identificar qual das fotografias de *Soledade* está na COJAN, demanda uma pesquisa identificar qual seu número de tiragem (Ver figuras 29 e 30).

Figura 29 – Montagem feita pela autora a partir da captura de tela do Portfólio de Berna Reale disponível na página da Galeria Nara Roesler (s.d.).



Fonte: Nara Roesler (s.d.)

Figura 30 - Imagem da obra “Soledade” que consta no Anexo ao Termo de Doação do Fundo Z à COJAN.



Fonte: Anexo ao Termo de Doação do Fundo Z à COJAN. CPD/SIM.

4.2.2 “Curamos LGBTfobia” (2017) - Lúcia Gomes: *Happening, Vestígios e Interação do Público*

Aqui abordaremos a obra – ou as obras - da artista Lúcia Gomes que está/estão no acervo da COJAN, inscrita(s) como *Da Série Curamos LGBTFOBIA - Self com Lúcia Gomes - (Des) Pintando com Lúcia Gomes Click! Há - Carta de Direito Humanos e Título I – dos Direitos Fundamentais na República Federativa do Brasil - Artigo 3, Inciso IV da Constituição de 1988 – Sorrisos com Lúcia Gomes [série e título da obra]*. Apresenta-se musealizada apenas sob a forma de um longo corte de tecido com listras nas cores do arco-íris. Apresentaremos algumas questões sobre essa obra performática, como ocorreu sua musealização e os impactos da forma como foi adquirida pela COJAN.

O trabalho de Lúcia Gomes sobre o qual vamos nos debruçar é parte da coleção chamada Fundo Z, da COJAN. Podemos dizer que, materialmente, o que há no museu se trata apenas do vestígio da obra, o qual está registrado em vários instrumentos documentais chamados pelo CPD/SIM de catálogos. Nesses catálogos, consta, via de regra, um rol de parte do acervo, destinado a finalidades diversas.

O instrumento consultado é, conforme apresentado pela instituição, um catálogo referente às obras que estavam na exposição *Dilemas 2019*, de

curadoria do professor John Fletcher e da artista Camila Freire. O título do catálogo é *Acervo exposto no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas*, datado de outubro de 2019. Produzido pela CPD, assinado pelo então coordenador Emanuel Fernandes Jr. e pela técnica de Gestão de Desenvolvimento Cássia S. Rosa, o instrumento tem como finalidade o controle interno da instituição. O vestígio é apresentado juntamente com outras obras, na página 10 de um outro catálogo da mesma exposição, produzido pela COJAN, voltado ao público, disponível na página da SECULT/PA.

Na primeira relação, consta uma fotografia do objeto doado, o já referido corte de tecido, quando instalado na varanda da COJAN em uma exposição anterior a *Dilemas 2019*⁶⁴, no ano de 2017, no catálogo intitulado *Construção Artística*. À direita da fotografia estão as seguintes informações, com nossos grifos entre colchetes:

LÚCIA GOMES [artista]
 COJ [sigla para número de registro alfa numérico]
 Construção Artística [classificação da COJAN]
 EXPERIÊNCIAS POLIDIMENSIONAIS [forma como a artista chama seus happenings]
 2017 [ano de criação da obra]
 Da Série Curamos LGBTFOBIA Self com Lúcia
 Gomes (Des) Pintando com Lúcia Gomes Click! Há
 Carta de Direito Humanos e Título I – dos Direitos
 Fundamentais na República Federativa do Brasil
 Artigo 3, Inciso IV da Constituição de 1988 –
 Sorrisos com Lúcia Gomes [série e título da obra]
 Doação do Fundo Z [modo de aquisição e procedência da obra]

Como já destacado, a artista tem como prática comum trocar, aumentar, reduzir e mesmo adicionar títulos diferentes a seus projetos artísticos. Acontece que essa obra de Lúcia Gomes na Casa das Onze Janelas pode ser considerada um caso peculiar, tanto do ponto de vista da obra como da sua documentação. Grosso modo, o que existe no acervo são quatro pedaços de tecido nas cores do arco-íris. Os dois cortes de tecido mais antigos foram doados pelo Fundo Z

no ano de 2017. Os outros dois mais novos são doações do professor John Fletcher, datando de 2019, após a exposição *Dilemas*, logo não pertence ao Fundo Z⁶⁵ da COJAN. Em entrevista, a artista conta que o primeiro tecido foi comprado com dinheiro doado por Paulo Herkenhoff em 2017, e o segundo foi pago por Fletcher em 2019.

Gomes confirma que “Experiências Polidimensionais” se refere à sua classificação própria atribuída a um tipo de obra que ela produz, na qual, além das dimensões espaço e tempo, requerem-se também os sentidos olfato, tato, audição e paladar, bem como a participação do público nas ações propostas (Gomes, 2023). No entanto, ao mencionar o título da obra registrado na COJAN, a artista informou que se trata de duas obras diferentes: uma é *Curamos LGBTfobia*, e a outra é *Selfie com Lúcia Gomes*. Gomes confirma o nome da série como *Curamos LGBTfobia*.

Cada uma das obras consiste em interações diferentes com o pedaço de pano. Explica a artista que *Selfie com Lúcia Gomes* acontece quando o público interage com o tecido instalado e se fotografa junto a este. Segundo ela, o título se deve à sua intenção de se presentificar no tecido, nele habitando naquele momento em que o público fotografa a si mesmo com celular junto ao tecido. Estariam, por extensão, fazendo uma *selfie*⁶⁶ com Lúcia Gomes.

Na obra *Curamos LGBTfobia*, o público é convidado a interagir com o tecido, manuseando-o ou brincando com ele. Desse modo, conforme disse a artista na entrevista, os tecidos que se encontram na COJAN são de duas obras diferentes, mas ela não saberia informar qual dos tecidos pertence a uma obra específica.

⁶⁴ Esta fotografia da obra, parece ser a única usada, pois é a mesma usada em quase todos os outros documentos. A única variação encontrada é usada no catálogo da exposição feito por Sanchris.

⁶⁵ Embora em todos os registros da obra conste como doação, tanto o tecido doado pelo Fundo Z quanto o doado por John Fletcher ainda não tiveram seus respectivos Termos de Doação assinados.

Figura 31 - Obra de Lúcia Gomes instalada na varanda do 1º andar da COJAN em 2017.



Fonte: Acervo da autora.

Figura 32 - Obra de Lúcia Gomes instalada na Sala Valdir Sarubbi na COJAN na exposição Dilemas (2021).



Fonte: Catálogo da Exposição *Dilemas Contemporâneos* (FCP, 2021)

A artista também apresentou a obra em outros espaços, voltados para a arte ou não, tais como museus, escolas e na rua. Em sua rede social, pode-se observar que a mesma proposta artística aparece com títulos levemente modificados. Ali, *Curamos LGBTfobia* e *Selfie com Lúcia Gomes* estão sob o mesmo título.

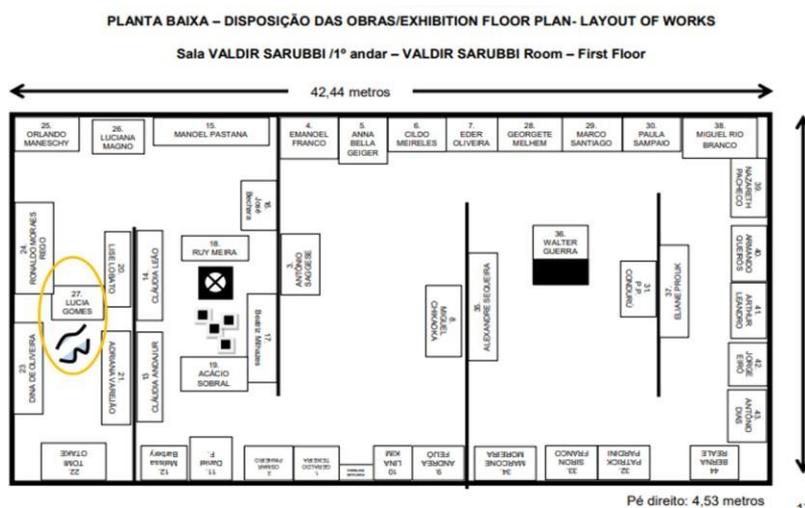
Figura 33 - Obra de Lúcia Gomes *Selfie com Lúcia Gomes - Abaixo Homofobia!* acionada na varanda do 1º andar da COJAN em 2017.



Fonte: Postagem do Instagram da artista (Gomes, 2019).

Há outros casos de uma pluralidade de títulos para uma mesma obra artística de Gomes. Isso pode ser visto em obras como *Sanitário ou Santuário*, *Pororoca*, *Salão das Águas* (2020), que são da mesma obra, executada apenas uma vez.

Figura 34 - Planta baixa Sala Valdir Sarubbi, na exposição *Dilemas Contemporâneos* (2021) com a localização das obras expostas, onde se observa a obra de Lúcia Gomes *Experiências Polidimensionais nº 02 (Curamos LGTfobia Self)* (Gomes, 2017).



Fonte: Catálogo da Exposição *Dilemas Contemporâneos* (FCP, 2021, p. 17)

⁶⁶ Selfie é um estilo de fotografia e seu processo de se fotografar usando a câmera frontal do celular.

4.2.3 As Ações de Salvaguarda na Coleção de Arte de Jorge Alex Athias

Em 2004 a CAJAA passou por um processo de catalogação, no qual foram identificadas 200 obras de arte, nas categorias Desenho, Escultura, Fotografia, Gravura, Objeto e Pintura. O inventário da Coleção foi atualizado⁶⁷, visto que, depois de 2004, não houve novas inserções de informação. Entretanto, nos últimos oito anos, muitos novos trabalhos artísticos foram adquiridos. Conforme o levantamento da bolsista de extensão do projeto coordenado pela professora Dra. Rosângela Britto, Thayná Pontes, até o momento foram constatados pouco mais de 250 artistas, muitos dos quais estão inscritos no levantamento com mais de uma obra. Para exemplificar isso, observamos que, na catalogação de 2004, constam somente as quatro esculturas de cerâmica da instalação *Anseios*, de autoria de Berna Reale, ainda sem registro do painel de cerâmica e das fotografias das performances produzidas pela artista a partir de 2009. Vale observar que, se não constam na CAJAA fotografia e/ou vídeo de todas as performances produzidas por Reale até o momento, a Coleção tem ao menos um exemplar da maior parte delas.

Por ser uma coleção particular, a CAJAA, é gerida pelo próprio colecionador, o qual, por exemplo, delibera o local para exposição e guarda das obras, as aquisições e baixas dos itens colecionados. No que se refere à documentação do acervo, Athias busca reunir em um mesmo lugar os certificados de autenticidade, recibos, fichas técnicas e demais informações recebidas junto com as obras⁶⁸.

⁶⁷ O inventário da Coleção de Arte de Jorge Alex Athias está sendo realizado como parte do projeto de pesquisa coordenado pela profa. Dra. Rosângela Marques de Britto, intitulado "Pesquisa Exploratória: Temporalidades das memórias em coleções de arte contemporânea".

⁶⁸ Juntamente com a bolsista Thayná Pontes, realizamos, dentro do projeto de pesquisa coordenado pela profa. Dra. Rosângela Britto, a organização dos documentos de aquisição, certificados de autenticidade etc., por artista, em ordem alfabética, pelo último nome. Quanto às obras de cada artista, foram organizadas por ordem cronológica individualmente em plásticos de polietileno, coletivamente em pastas de dois furos.

Em relação às aquisições, o colecionador tem como critério adquirir trabalhos que lhe causem impacto, conforme o seu gosto. O mesmo pode ser percebido em relação à alienação das obras. De muitas obras o colecionador guarda os certificados de origem, autenticidade e fichas técnicas. Por esses documentos, pode-se observar que as procedências das obras podem ser as seguintes: diretamente do/a artista; de galerias locais, como a Kamara Kó e a Elf; de galerias de outros estados, como a Arte & Eventos e do Clube de Colecionadores de Gravura, Fotografia e Design do MAM, em São Paulo; e do Clube de Colecionadores do MAM, no Rio de Janeiro. Adicionalmente, junto aos certificados, algumas obras possuem bulas de orientação para montagem, como podemos ver no exemplo oferecido pela obra de Milton Marques *Esquece-te de Lembrar*, abaixo, na figura 35. Atualmente, essa documentação, composta por certificado de origem e autenticidades, fichas técnicas, bulas e recibos de compra e venda, está organizada em três pastas do catálogo, em ordem alfabética, pelo último nome do artista, ou nome mais conhecido, e por cronologia, nos casos em que a coleção contém mais de uma obra do mesmo artista (Figura 35).

Figura 35 - Orientação para montagem da obra *Esquece-te de lembrar*, de Milton Marques.



Fonte: Documentação do colecionador.

A atualização dessa documentação está sendo realizada dentro do projeto de pesquisa “Pesquisa Exploratória: Temporalidades das Memórias em Coleções de Arte Contemporânea”, proposto pela Professora Rosangela Britto, contemplado pelo Edital PIBIC 2021, que oportunizou o ingresso da bolsista Thayná Pontes, discente do Curso de Museologia da UFPA. Essa atualização é de grande importância, visto que, enquanto os documentos de aquisições são guardados, as baixas não são registradas no catálogo feito por Simei Bacelar em 2004 nem estão de algum modo notificadas junto aos certificados.

Em entrevista realizada em 2019, foi relatado por Athias sobre uma obra que ele adquirira via compra com o galerista e amigo Gileno Chaves, da Elf Galeria. Tratava-se de uma pintura, óleo sobre madeira, que tinha como tema os retirantes de Marabá, provavelmente datada de 1979⁶⁹. Era uma obra do artista radicado em Marabá-PA, Augusto Morbach (1911-1981) (Figura 36). Segundo Athias, a pintura figurou na capa de um dos relatórios anuais publicados pela Secretaria de Planejamento (SEPLAM), publicado no início dos anos 1990, em um ano que na ocasião o entrevistado não sabia precisar, mas presume ser de 1993. Tempos depois, Athias encontra-se com a neta de Morbach, Mirtes Morbach, e lhe conta sobre a aquisição da tela a óleo sobre madeira do seu avô. Nas palavras de Athias (2019a),

Um dia [...] ela [Mirtes Morbach] veio aqui e eu disse “eu vou te mostrar um quadro que é teu e tu nem sabes”, aí eu levei ela pra ver o quadro, e ela reconheceu, claro, o quadro do avô dela. [...] E aí, no dia do aniversário dela, eu mandei embrulhar e mandei deixar na casa dela [...]. Ela ficou emocionada porque o quadro chegou lá, eu disse “Olha, tem coisa que não pertence à gente, a gente tá só guardando, aí eu tava guardando, chegou o dono eu entreguei, não é meu” (Athias, 2019a, grifo nosso).

Essa narrativa ilustra a relação do colecionador não somente com as obras, mas também com parte dos artistas cujas obras adquire, não restrita a uma compra ou doação. Athias também ofertou a essa pesquisadora um desenho de Paulo

⁶⁹ Ano atribuído com incerteza, segundo a catalogação da obra.

Andrade em dezembro de 2019, após conversa seguida de entrevista sobre a Coleção:

Jorge Alex Athias simplesmente escolheu uma obra da parede, retirou-a e me deu. Lembro de ter saído do escritório muito feliz com a obra nos braços e pedindo a Deus e todos os Santos que não chovesse até eu chegar em casa. E, por sorte, não choveu até eu chegar em casa. (Athias, 2019a, grifo nosso).

Os fatos narrados mostram que Athias também realiza a alienação de suas obras com o “critério do coração”. Essa alienação também não foi ainda informada na ficha de registro da obra nem no compilado de certificados das obras do artista na Coleção. Deste modo, a ação de atualização do inventário mostra-se de grande importância para a gestão da coleção (Figura 36).

Figura 36- Imagem da ficha catalográfica da obra Sem Título, Pintura sobre Madeira, de Augusto Morbach, adquirida com Gileno Chaves, procedente da Elf Galeria e posteriormente presenteadada (doada) a Mirtes Morbach, neta do artista.

<i>Acervo Jorge Alex Nunes Athias</i>	
Categoria : Artes Visuais	Número de Registro : 2004/1.0012 Sub-Categoria : Pintura
	
Autor	
AUGUSTO MORBACH	
Obra	
Título	Sem Título
Assinatura:	cie
Transcrição da assinatura:	Morbach

Fonte: Documentação do colecionador

Athias elegeu dois funcionários para atuarem junto à Coleção e à Galeria do Escritório. Nildo Ferreira é o encarregado pela manutenção das máquinas do Escritório. Em 2017, foi indicado para participar de uma oficina de conservação de obras de arte no MUFPA, ministrada pela restauradora desta instituição, Tânia Veloso. Nildo Ferreira, então, passou a realizar as vistorias e limpezas básicas nas obras de arte da CAJAA, com vistas à conservação preventiva, cabendo-lhe identificar e reportar caso encontre algo que esteja comprometendo a conservação de qualquer objeto (Cabral, 2019, p. 1778). Para a gestão da Coleção e da Galeria, foi designado o associado Thiago Lima, também responsável pela realização de eventos culturais do Escritório.

4.3 A COORDENAÇÃO DE PESQUISA DO SISTEMA INTEGRADO DE MUSEUS E MEMORIAIS E SUA DOCUMENTAÇÃO

O Sistema Integrado de Museus da SECULT-PA centraliza a documentação dos acervos e seus processamentos, sem que haja nos museus as informações sobre seu próprio acervo, isto é, toda consulta às coleções da COJAN deve ser realizada na Coordenadoria de Pesquisa e Documentação (CPD) do SIM. Conforme Sandra Cristina Santos, conhecida como Sanchris, quando assumiu a diretoria da COJAN em 2019 – cargo no qual se manteve até início de 2023 -, identificou a ausência do inventário do acervo da COJAN e priorizou sua elaboração, porém enfrentou situações como o quadro diminuto de pessoal trabalhando no museu: “basicamente eu contava com uma educadora, em 2019, essa educadora pediu licença, e atualmente eu conto com três estagiários, que de 2019 para cá, vêm se desdobrando em três estagiários, e uma secretária” (Santos, 2022). Também relatou a reforma do prédio do museu e as providências para sua reabertura, seguida da pandemia de COVID-19 em 2020. A então diretora ainda fez observações sobre as infundadas trocas de pessoal por razões políticas: “Isso, ainda tem as trocas, que tu sabes” (Santos, 2022).

Em 2015 foi realizado, pelo Curso de Bacharelado em Museologia da UFPA, o projeto de pesquisa coordenado pela profa. Dra. Carmen Silva, intitulado Museus e Patrimônio – Musealização no Centro Histórico de Belém-Pa. Nesse projeto foi previsto um plano de trabalho chamado “Documentação Museológica - Informação - Instrumentos de Documentação nos Museus do Centro Histórico de Belém”, que buscou informações sobre a documentação do acervo, na CPD/SIM, mas, dados os adiamentos das visitas técnicas por parte da coordenadoria, decidiu-se enviar por e-mail um formulário de sondagem para levantamento básico dos instrumentos documentais que eram aplicados aos museus. Esse setor era responsável pela pesquisa e documentação de dez instituições museológicas do Governo Estadual à época. Na ocasião dessa pesquisa, foi-nos informado que todas as informações do acervo estavam no sistema de gestão de acervos museológicos “Donato”, que estava instalado em um computador antigo, no qual o sistema foi perdido junto com as informações de todos os acervos dos museus do SIM. Não sabemos há quanto tempo houve

a perda, mas ao perguntarmos o que tinham da documentação, foi-nos informado: “Nada”.

A pesquisa seguiu, e, por formulário enviado, obtivemos alguns dados sobre a documentação os protocolos e instrumentos aplicados na CPD. Como não nos foi permitido acesso aos arquivos do “nada” que havia na Coordenadoria, não foi possível verificar a verossimilhança das informações prestadas, tampouco fazer um diagnóstico. Entre 2015 e 2016, houve uma mudança de coordenação, tanto a coordenadora que deixou o cargo quanto a que assumiu eram servidoras públicas, pesquisadoras e mestras em História à época. Deyseane Ferraz, hoje doutora em Antropologia, esteve à frente da CPD entre 2011 e 2015, e Michelle Barros, atualmente doutora em História, foi coordenadora entre 2015 e 2017. Em sequência, assume a Coordenação o museólogo e mestre em Antropologia Emanuel Jr., que permaneceu na função até 2022 e João Vitor Diniz, também museólogo com mestrado em Ciência da Informação, entre 2022 e início de 2023, ambos os museólogos com cargo de função gratificada de livre nomeação por ato oficial da SECULT, mas não concursados. A ausência de concurso público implica uma impermanência na gestão na CPD do SIM e da COJAN:

E até porque as gestões dos museus são temporárias, de quatro a quatro anos muda. Às vezes nem dá quatro anos, às vezes menos. Porque são questões políticas que estão envolvidas e nessas questões políticas são indicações.

Eu sou a favor que no mínimo, cada diretor, no mínimo, cada diretor teria que ter dois mandatos. Quatro anos mais quatro anos. Porque, paixão, quem trabalha em instituições públicas e privadas, a privada ainda é um pouco mais rápida em determinadas situações, mas a pública é um processo lento. Quando tu consegues estabelecer uma linha de planejamento, de projeto para ser realizado, já se passou quatro anos. Aí que vai fazer uma avaliação disso, tu precisas de mais quatro para conferir se de fato é de direito. Então, acho que no mínimo deveria ser uma gestão de dois tempos. (Santos, 2022).

A rotatividade nos cargos de gestão, tanto da COJAN quanto na CPD do SIM, é prejudicial ao bom andamento das atividades, pois muitos planejamentos são descontinuados, e cada novo gestor parece se preocupar mais em deixar sua administração com um grande evento, ou projeto por ele iniciado, sem pensar em dar sequência às ações regulares do setor. Isto acarreta uma série de contraproduzidades, como o deslocamento de pessoal para atividades de

outras áreas, subutilização da qualificação do pessoal especializado, descumprimento dos prazos e atividades interrompidas para adequar o setor às perspectivas do novo gestor. Além disso, é sabido que, nas áreas que lidam com acervo, o estabelecimento, o cumprimento e as revisões das políticas e protocolos de modo contínuo são fundamentais.

Em 2018, na gestão do coordenador Emanuel Fernandes Jr., solicitamos acesso à documentação do acervo da COJAN. Foi então possível verificar que os dados do acervo desse museu são feitos por várias relações de obras. Os critérios observados para agrupar as obras nestas relações foram: linguagem artística, lista de obras expostas e relação de obras doadas. Esse último é o caso do Fundo Z, que está em extensão “.doc”, e os documentos são nomeados “Acervo de Esculturas da Casa das 11 Janelas”, “Catálogo de Fotografias em construção” ou “Catálogo do Acervo Exposto Casa das 11 Janelas”. Constatamos que todos esses catálogos apresentam uma relação de obras que quase sempre informa os mesmos metadados usados nas legendas das exposições, acrescidos da imagem da obra, conforme o *layout* abaixo:

Número de ordem - NOME DO/DA ARTISTA

Linguagem

TÍTULO, ANO

Nº de registro:

Material e dimensões

“Sem assinatura”

Origem:

Localização:



Não obstante, nem todas as obras possuem todas as informações, como é possível observar na fotografia da performance *Soledade*, de Berna Reale, datada de 2013. Não foi verificada nenhuma categoria específica para ações artísticas e obras decorrentes de ações performáticas, como observado também na obra de Lúcia Gomes que estudamos aqui.

As obras doadas pelo Fundo Z encontram-se na Reserva Técnica do SIM, localizada no Palácio Lauro Sodré, que também abriga o Museu Histórico do Estado do Pará e fica próximo ao Complexo Feliz Lusitânia. Quando não estão expostas na COJAN, as obras permanecem na Reserva.

No momento o acervo do Fundo Z vem passando por tratamento técnico

proporcionado pelo Projeto de Pesquisa e Documentação Museológica do Acervo de Artes Visuais do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas de Belém do Pará, sob a coordenação geral da professora Rosângela Britto, financiado pelo CNPq/MCTI/FNDCT, por meio do Edital Pró-Humanidades, previsto para o prazo de três anos e cujo principal objetivo é realizar o inventário do acervo de arte moderna e contemporânea da COJAN.

Tendo em vista o material produzido ou disponibilizado pelo SIM, COJAN e pela CJAA, faremos nossas análises com base na ficha de catalogação produzida por Simey Bacela em 2004 para a Coleção de Jorge Alex Athias, que, assim como os demais instrumentos analisados - considerando que se trata de algo extensivo a muitos outros museus, inclusive fora do país - não foi pensada para incluir as necessidades de um acervo que contemple obras performáticas. Também lançaremos mão dos termos de autenticidade de Reale, cedidos por Athias. No que concerne às obras performáticas de Reale e Gomes presentes no acervo da COJAN, teremos por base o Termo de Doação de John Fletcher da obra *Self com Lúcia Gomes*⁷⁰ de Lúcia Gomes em 2019 e o Termo de Doação do Fundo Z de 2017, quando houve a doação das oitenta e quatro obras e seu anexo, onde constam as obras *Self com Lúcia Gomes (Des) Pintando com Lúcia Gomes Click! Há Carta de Direito Humanos e Título I – dos Direitos Fundamentais na República Federativa do Brasil Artigo 3, Inciso IV da Constituição de 1988 – Sorrisos com Lúcia Gomes*⁷¹, de Gomes, e *Soledade* (2013), de Reale.

Em se tratando das obras de Reale, que são essencialmente performances voltadas para a câmera, tanto em *Soledade* quanto nas obras da série “Retratos”, a ampla circulação da obra é prevista para ocorrer nas modalidades fotografia e vídeo. Não obstante, isso não anula a ação performática e a relevância de essa ser informada quando realizada sua documentação. A artista realiza tanto performances cuja ação ao vivo não se destina ao público - a série *Retratos* - quanto performances de rua, consideradas Arte Pública – a obra *Soledade*, voltadas primeiramente a um público ao vivo, formado por moradores, transeuntes e a outro público majoritariamente formado por atores do sistema da arte. Para ambos os projetos, a artista traça um planejamento específico, que prevê corpo técnico formado por outros artistas e

profissionais, o que aproxima essa produção à linguagem do cinema, por exemplo, no que concerne às questões de autorias múltiplas (Groys, 2015) e dos distintos modos de existência da obra (Souriau, 2020).

O vínculo entre ação performática e a fotografia ou vídeo da performance é caro à artista, a ponto de ser uma informação nunca negligenciada em entrevistas dadas e em todos os termos de autenticidade emitidos pela artista que analisamos. Isso pode ser observado nas figuras abaixo, que apresentam imagens dos Certificados de Autenticidade das obras, nos quais a artista adota os termos “fotografia” e “registro de performance”.

Figura 37 – Certificado de Autenticidade da fotografia “SÉRIE RETRATOS – A MULHER” (Reale, 2011a).



Fonte: Berna Reale (2011a)

⁷⁰ Grafia conforme o referido termo de doação.

⁷¹ Grafia do título conforme anexo do referido termo de doação.

FIGURA 38 – CERTIFICADO DE AUTENTICIDADE DA FOTOGRAFIA “SÉRIE RETRATOS – A MORTE” (REALE, 2012d).



CERTIFICADO DE AUTENTICIDADE – OBRA DE ARTE

“SÉRIE RETRATOS – A MORTE”

Eu, Bernadete de Lourdes Guerreiro Reale (BERNA REALE), RG: [REDACTED] – SSP/PA, certifico que a Fotografia “SÉRIE RETRATOS – A MORTE”, edição 5/5 (dimensões : Largura = 100 cm / Altura = 150 cm), da série de 5 (cinco) fotografias e 2 (duas) PAs; registro da performance de minha autoria realizada em 2011, é autêntica e pertence a Jorge Alex Nunes Athias, OAB-PA [REDACTED]

Belém, 13 de janeiro de 2012



Fonte: Berna Reale (2012d)

Nesses Certificados, a artista apresenta a imagem da obra, o título do documento “CERTIFICADO DE AUTENTICIDADE – OBRA DE ARTE”, seguido da série da obra, que é incorporada ao título “SÉRIE RETRATOS – A MORTE”. A artista informa seus dados e certifica a obra, informando seu título, a edição, as dimensões e a tiragem.

O documento seguinte é o “Termo de doação nº 05/ 2019” (Anexo 1), o qual deve celebrar a doação de oitenta e quatro obras apresentadas na 36ª Edição do Arte Pará, ocorrida em 2017, do Fundo Z, representado por José Roberto Marinho, para a Secretaria de Cultura do Estado do Pará, representada

pela secretária de cultura Úrsula Vidal. As informações sobre as obras encontram-se no Anexo ao Termo, do qual destacamos, por captura de tela (Figura 38), as informações sobre a obra *Soledade*: número de ordem, artista, título, ano e linguagem, sendo que essa última informação é restrita à fotografia, sem qualquer vínculo com a ação da artista. Logo, a obra de Berna Reale está como a fotografia e não exatamente como ação, ou performance. Foi completamente suprimida qualquer menção à ação performática, de modo que, ao menos no momento da catalogação desta obra e de outras fotografias ou vídeos que partiram de uma ação performática, deve haver alguma referência sobre a performance na rua Soledade executada por Reale e um corpo técnico. Deste modo, seria também importante um campo de informação sobre os profissionais que participaram da produção e do registro da performance, como é comum nos sistemas de documentação de objetos em imagem, áudio e audiovisual, como o metadado que demanda uma Ficha Técnica Resumida nos MIS. Mais uma vez, podemos perceber que o termo “performance” não está limitado à ação performática, pois, nas artes visuais, verificamos que o conceito de performance pode vir a abarcar também outros estágios da cadeia de produção da obra, como os registros e vestígios da performance.

Figura 39- Anexo ao Termo de Doação Fundo Z em 2017- Print da tela registrando a página 1 do anexo ao termo de doação do Fundo Z à COJAN em 2012. Ênfase às informações sobre a obra aparentemente intitulada *Soledade* (Reale, 2013).

90 cm.



3 - **Berna Reale** – Soledade – 2013, Fotografia.



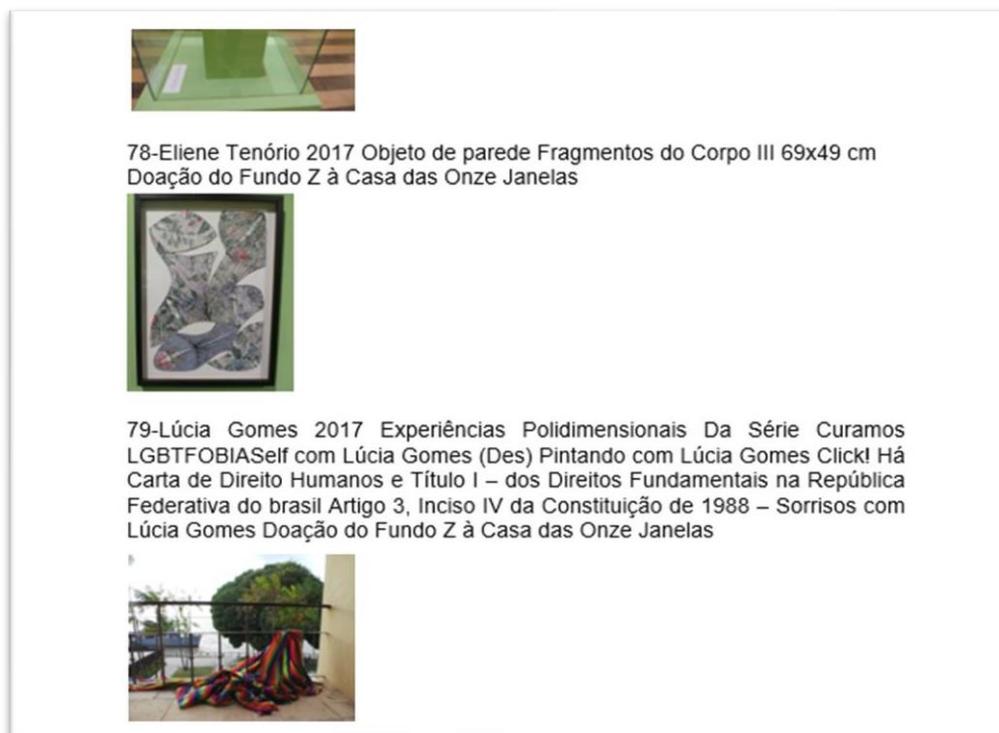
4 - **Keyla Sobral** – Eu Chorei Rios Luminoso em Led – 2016



Fonte: Roberto Marinho (2019).

Observamos que, no texto do certificado produzido pela artista, sua autoria recai sobre a performance, ou a ação performática, conforme escrito nos seus certificados de autenticidade de obras de arte, onde se lê, por exemplo “[...] registro de performance de minha autoria realizada em 2021” (REALE, 2021). Isto posto, vemos que a artista assina como de sua autoria a ação performática enquanto obra ali presente sob a forma de registro, não exatamente a fotografia. No entanto é ausente a creditação a quem fez o registro em fotografia ou em vídeo, nem o documento é acompanhado por uma ficha técnica com o nome da equipe técnica das pessoas que participaram da produção e da ação, como pode ser encontrado somente na página da obra “Rosa Púrpura”, que apresenta imagens de bastidores, ficha técnica com os nomes da produção e das voluntárias que participaram da ação.

Figura 40 - ANEXO AO TERMO DE DOAÇÃO DO FUNDO Z EM 2017. Print de tela registrando a página 16 do Anexo ao Termo de Doação do Fundo Z à SECULT em 2012. Ênfase às informações sobre a obra aparentemente intitulada *Self com Lúcia Gomes (Des) Pintando com Lúcia Gomes Click! Há Carta de Direito Humanos e Título I – dos Direitos Fundamentais na República Federativa do Brasil Artigo 3, Inciso IV da Constituição de 1988 – Sorrisos com Lúcia Gomes*, doação do Fundo Z à Casa das Onze Janelas.



Fonte: Roberto Marinho (2019).

Em uma outra ocasião, no ano de 2019, a SECULT adquire a obra categorizada como construção artística Experiências Polidimensionais da “Série Curamos LGBT fobia self com Lúcia Gomes”, conforme informado no Termo de Doação nº 07/2019, celebrado entre John Fletcher e a SECULT.

Salientamos que, salvo o documento de doação, ainda não oficializada com a assinatura do Termo e a publicação do seu extrato no Diário Oficial do Município, a obra, por meio dos vestígios, já fora exposta em mais de uma ocasião na COJAN. Todavia, não houve nenhum acréscimo na documentação das obras de Lúcia Gomes, nem na doada por Fletcher em 2019, nem na elencada na doação do Fundo Z em 2017, que indique qualquer reinstalação,

atualização ou reativação. O que pode ser encontrado é tão somente a presença da obra com as mesmas informações do anexo ao Termo de Doação do Fundo Z, o que sugere que a COJAN não entende essa obra de Gomes como performática, isto é, cuja exibição implica uma reinstalação e a reativação da obra pelo público.

Faz parte do projeto a documentação da performance em fotografia *still*, fotografia performada, registro em vídeo, seguido da seleção de imagem e edição dos registros áudio visual. Para a artista, o momento no qual a obra é dada por finalizada é na exposição, mas a cada etapa para se chegar ao resultado final – a exposição –, a obra vai ganhando mais e mais existência até seu momento pleno de instauração. A perspectiva da artista, neste sentido, converge com a citação de Souriau (2020) a seguir:

Um Monte de argila sobre a banquetta do escultor. Existência coisal (réique) indiscutível, total, completa. Porém, existência nula do ser estético que deve surgir. [...].

Cada pressão das mãos, dos polegares, cada ação do cinzel completa a obra [...] A cada nova ação do demiurgo, a estátua pouco a pouco sai do limbo em direção à existência. Em direção a essa existência que, ao final, há de fulgar de presença atual, intensa e completa. É apenas na medida em que a massa de terra está destinada a ser essa obra que ela é estátua (Souriau, 2020, p. 44).

A obra inicialmente não existe no material, mas na intenção da/o artista. Dessa forma, a existência da obra está primeiramente virtualizada no plano mental, intencional, que será usado até o início do seu processo instaurador, ou seja, até começar a ganhar forma.

À vista disso, temos na obra tanto o conhecimento percebido pelo sentido da visão quanto o conhecimento sobre a obra, ao se considerar seu processo desde a sua primeira virtualidade a sua completa instauração. Deste modo, podemos acionar a ideia de “abaleidade” adotada por Souriau (2020), a partir da qual notamos a fotografia da performance, seja ela de rua ou estúdio, com ou sem edição de qualquer tipo, em sua dependência em relação às outras etapas do processo, dentre as quais a ação performática, para produzir a existência da foto-performance, por exemplo. Em outras palavras, a obra não porta consigo a capacidade de promover por si só sua existência, de modo que o momento da

ação é transportado, no literal sentido de ser levado para além do referido momento, pelo registro, pela documentação ou pelo vestígio, para o presente no qual se dá a apreciação estética da obra. Assim, podemos dizer que a obra tem uma existência comparada, dado o efeito dessa abaleidade; logo, sua existência não é efeito da obra ou do documento em si. Por isso, entendemos que é impossível negligenciar informação sobre qualquer registro, documento de arte ou vestígio, musealizado ou de outro modo colecionado, oriundo de uma ação performática, mesmo que essa informação não tenha o objetivo ou a possibilidade de reativar a obra, a exemplo das obras de Reale, cuja documentação apresentada pela artista não tem o propósito da *reperformance*.

Por conseguinte, a compreensão da existência plurimodal das obras de arte performáticas pode vir a contribuir no trato com tais obras nas ações de colecionar, documentar e expor obras que demandem reativação, reencenação, ou mesmo, como as *fotoperformances* e *videoperformances* de Reale, cuja imagem seja gerada a partir de uma performance para câmera. Esse é um caso, portanto, diferente da fotografia ou do vídeo de uma cena que não tenha envolvido a concepção, a logística, a ação e o registro de uma performance que foi ganhando realidade até se instaurar como obra fotográfica ou audiovisual.

De modo geral, verificamos que, já existem pesquisas e propostas de protocolos que apresentam instrumentos voltados à musealização e, em específico, à organização das informações de obras performáticas ou delas derivadas, que poderiam servir como base para a elaboração dos próprios instrumentos e protocolos das Coleções aqui analisadas. Porém, tanto a CAJAA quanto a COJAN esbarram em questões como falta de pessoal qualificado para realizar o trabalho necessário, bem como a atualização e manutenção das pesquisas. Por outro lado, podemos apontar como aspecto positivo as possibilidades de parcerias estabelecidas entre a COJAN/CPD e a CAJAA, tendo em vista os dois projetos de pesquisa e extensão oportunizados pela professora Rosangela Britto junto à Coleção de Athias e à COJAN.

Desde o início dos anos 2000, pesquisas sobre o colecionamento e musealização de obras de arte como performances, instalações, *happenings*, entre outras, vêm sendo promovidas e realizadas em instituições internacionais

como Getty Gallery, em Los Angeles, e Tate Modern⁷², em Londres, para citar duas instituições particulares voltadas às artes. Ademais, elas têm sido difundidas por meio de eventos e publicações impressas e nas páginas institucionais na internet, onde também são compartilhados modelos e protocolos de conservação e documentação de obras que têm o ao vivo como uma das suas características. Por conseguinte, é possível dizer que a falta de interesse por parte dos colecionadores particulares em construir acervo de documentos que possibilite a reativação da obra produz efeito no modo de colecionar obra de arte contemporânea. Contudo, causa impacto maior o fato de o museu, uma instituição pública cujo eixo é a salvaguarda do patrimônio, não atualizar seus métodos e dinamizar seus procedimentos de modo a permitir o cumprimento da sua missão.

Observamos, pois, que, em se tratando da existência das obras e arte performáticas nas coleções estudadas, os instrumentos desenvolvidos e utilizados para a preservação das obras de arte e suas poéticas são insuficientes, cabendo desenvolver e implementar metodologias e instrumentos que possibilitem o registro e a organização das informações, que abarcam a documentação, os registros e vestígios das obras. Neste sentido, a qualificação do pessoal que trabalha com o acervo da COJAN e o bom funcionamento da Coordenadoria de Pesquisa e Documentação, desenvolvendo ações tanto à frente da pesquisa quanto da documentação do acervo de arte contemporânea é fundamental, podendo ainda ser acrescido à implementação de parcerias com artistas e com os cursos e universidades que possam contribuir nas proposta de implementação de protocolos e documentação específica para obras performáticas ou um arquivo performativo para estas obras. Silva (2021) fundamenta e propõe o arquivo performativo como um “espaço de visualidade contínua da performance” e “produção e articulação de sentidos” (Silva, 2021, p. 236) com vistas a garantir sua “preservação e historicização”.

⁷² Em relação às pesquisa e ações desenvolvidas pela Tate no âmbito da performance, podemos citar a publicação “*Performance at Tate: Into the Space of Art*”, resultante de uma pesquisa da Tate sobre as performances entre 1960 e 2016 e a “Live list”, que apresenta instruções para a aquisição de obras ao vivo, a exemplo das obras performáticas. Disponível em <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works>.

Para tanto, o arquivo performativo envolve ações de preservação das obras que abarcadifusão, atualização, pesquisa institucional e interinstitucional, reflexão e troca entre usuários e acervo, possibilitando coautorias, entre outros agenciamentos. Entendemos que o arquivo performativo seria a forma ideal para preservar a obra performática em seus diversos modos e possibilidades de existência. Para o reconhecimento desse espaço nas instituições, é fundamental o consenso de que os vestígios, documentos de criação, registros, publicações e outros documentos referentes à ação performática, bem como os agenciamentos, possibilitam a existência da obra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE PODEMOS ENTENDER SOBRE A PRESENÇA DE OBRAS PERFORMÁTICAS NAS COLEÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA FUNDO Z, DA COJAN E NA COLEÇÃO DE JORGE ALEX ATHIAS EM BELÉM

O colecionamento de objetos tem diversas facetas, e duas dessas foram pontuadas em nossa pesquisa: a coleção pública e a coleção particular. Partindo dessas duas naturezas do colecionamento, procedemos a uma comparação, buscando evidenciar pontos de aproximação e de distanciamento entre as práticas destas coleções, tendo em vista que se aproximam no que diz respeito a serem coleções e se distanciam nos aspectos concernentes às esferas da vida social que cercam indivíduos, células sociais, e instituições. O sistema da arte contemporânea de Belém, onde se situam as coleções sobre as quais nos debruçamos, permitiu-nos também perceber algumas aproximações e distanciamentos em relação aos outros sistemas da arte no Brasil. Entretanto, cabe pontuar que não buscamos estabelecer comparações entre estados da Federação. Longe de querer normalizar o desconhecimento sobre a produção artística contemporânea nos estados da Região Norte, intentamos localizar apenas o desenvolvimento do sistema da arte contemporânea em Belém, principalmente no que concerne aos primeiros anos da produção de obras performáticas, entre as décadas de 1990 e 2000. Com isso, buscamos introduzir o tema das obras performáticas no sistema da arte de Belém nos dias atuais, com ênfase na presença das artistas e suas obras nas duas coleções pesquisadas.

Muito tem se falado sobre a arte contemporânea no Brasil sob diversos aspectos, porém quase sempre apresentada em discursos generalistas de modo a se limitar a instituições, artistas e obras da região sudeste, de modo que o sul e o centro-oeste são misturados e homogeneizados ao sudeste, artistas e obras da região nordeste aparecem como o 'exótico-regional', e o norte do país não tem sua produção mencionada, o que garante um susto quando são travados os primeiros contatos com a produção da região. Por esta razão, julgamos necessário fazer uma apresentação sobre a construção do sistema da arte em

Belém, mostrando a articulação entre instituições, artistas, atores, instituições legitimadoras e cursos superiores de artes, notando a movimentação de abertura de galerias e museus, a criação de coleções particulares, entre outros eventos, bem como a vinda de artistas e curadores de fora de Belém. Observa-se, com isso, a criação de um ambiente favorável para o desenvolvimento das artes performativas na capital do Pará nas últimas décadas.

Encontramos em nossa pesquisa que, caso algumas obras produzidas em Belém envolvendo ações performáticas fossem realizadas hoje, seriam consideradas performances, *happenings*, instalações e outras ações realizadas de forma intuitiva, a exemplo da exposição de Moraes Rêgo e da ação de Vídeo da primeira exposição *Raioqueoparta!*. Se bem que muitas vezes não houvesse interdição à produção de documentações, registros ou a seleção e coleta dos vestígios dessas obras, muito de seu material se perdeu, por não terem sido registradas no momento nem tido sua forma documental, ou seja, o projeto, aos croquis e outras notações que possibilitassem a musealização ou mesmo reapresentações. Como visto no exemplo da obra *Papa Xibé*, de Eloi Iglesias, citações e informações sobre a obra são transmitidas oralmente, ela referenciada por meio de muitas conversas e entrevistas com atores do sistema da arte de Belém. Isto nos aponta para um plano de existência da obra de arte performática localizado entre o virtual, na medida em que a obra é comunicada pela oralidade, mas que muito tem de um imaginário herdado e apropriado por uma memória coletiva, visto que pessoas que não presenciaram a obra a conhecem a ponto de descrevê-la e citá-la como referência⁷³. Cabe notar que, a partir da transcrição de parte da entrevista de Eloi Iglesias, esta tese traz a descrição escrita mais completa da obra em questão até então.

A escassez de instrumentos documentais básicos, a ausência de política e de protocolos específicos destinados à aquisição de obras performáticas e uma certa insuficiência nas práticas de documentação e pesquisa de acervo na Coordenação de Pesquisa e Documentação do Sistema Integrado de Museus e Memoriais da SECULT-PA vêm atravessando gestões. Os instrumentos

⁷³ A autora tomou conhecimento da obra *Papa Xibé* a partir de conversas com o prof. Neder Charone, que assistiu à performance em sua primeira ação, e por meio de entrevista com Emanuel Oliveira Jr. coordenador da CPD do SIM.

documentais, os protocolos estabelecidos e as políticas de acervo especificamente voltadas ao Centro Cultural Casa das Onze Janelas, mostram-se ainda mais escassas e deficientes diante das dificuldades enfrentadas pelos profissionais no tocante às obras de arte performáticas, de modo que, se os instrumentos existentes já são insuficientes para toda a gama de coleções geridas pelo SIM, mostram-se ainda mais deficitários para o museu de arte contemporânea.

Buscamos analisar os instrumentos documentais e informações referentes ao acervo da COJAN visando perceber como esse museu e, por extensão, o SIM compreendiam as obras de arte ou registros e vestígios, cuja ôntica, ou seja, origem fatural da obra, localiza-se em uma ação performática. Todavia, para além dessa análise, essa avaliação pode ser feita também com o auxílio dos discursos dos profissionais da COJAN e da CPD, que nos contaram sobre suas atuações na instituição. Nas entrevistas, sempre muito gentilmente concedidas, o notório constrangimento e cansaço dos profissionais verbalizados em falas como “Estamos tentando”, “A gente faz o que pode”, “Já foi falado com o...”, entre outras colocações, evidenciam aspectos de um ambiente inseguro, onde as condições não fazem jus ao que poderia se esperar de uma coordenação com tal nome, tampouco com a ideia de um “sistema integrado”. Nas visitas de campo foram observados desvio de função, falta de pessoal, falta de interlocução entre chefias e funcionários, ausência de instrumentos documentais e acúmulo de pendências na documentação e na pesquisa.

Questões relacionadas à infraestrutura do prédio onde funciona a CPD, como suspensão e redução do horário de trabalho em virtude de defeito no aparelho de ar-condicionado e constante necessidade de dedetização no prédio, bem como falta de computador para uso interno e consulta do público pesquisador pareceram ser uma constante, considerando que a CPD dispõe de apenas dois computadores, que, além de serem insuficientes, são relativamente antigos, demandando frequente manutenção.

Sobre a Coleção particular do advogado Jorge Alex Athias, notamos que, além de uma constante aquisição de obras de arte, o colecionador tem buscado sistematização, controle e difusão dos objetos e da sua coleção de arte,

expressos na iniciativa de realizar a catalogação das obras e de ter designado dois funcionários: um para zelar pela conservação das obras e outro para gerir o acesso por pesquisadores. Ademais, Athias também realiza empréstimos e exposições das suas obras em outras instituições, participa de eventos e projetos acadêmicos, bem como dá acesso a pesquisadores. Todavia, é necessário observar que são ações possíveis a um colecionador de médio porte, cujos objetos de sua coleção estão parte no escritório, parte em sua residência e na residência dos filhos.

Segundo nossas análises junto às obras selecionadas nas coleções estudadas e sua documentação, é possível observar que, na COJAN, que visitamos até março de 2023, as obras performáticas recebem o tratamento documental com o mesmo instrumental das obras nas linguagens tradicionais das artes plásticas, sem atenção às demandas específicas das obras nas linguagens contemporâneas presentes nas coleções, mesmo naquelas classificadas como “construções artísticas”⁷⁴. Foi constatado que obras com possibilidade de reativação ou não, como no caso da *Curamos LGTBfobia*, de Lúcia Gomes, e de *Soledade*, de Berna Reale, seguem os padrões das demais, e as poucas informações que existem sobre elas são as mesmas presentes no Anexo do Termo de Doação do Fundo Z datado de 2017, e igualmente os mesmos metadados são repetidos em outros instrumentos como catálogos e listas de obras expostas. Não foi observado acréscimo de informação, muito menos avanços na pesquisa sobre as obras, mesmo as bi ou tridimensionais, como fichas catalográficas individuais das obras ou mesmo um inventário ou livro de tomo que apresentasse o total dos objetos do acervo da Casa das Onze Janelas. As obras performáticas não são abordadas como obras que compartilham sua origem ôntica com uma ação performática, embora de fato tenham sido, na concepção, assim pensadas e realizadas pelas artistas. Foi possível também perceber, nas entrevistas e conversas, que nem mesmo os gestores do SIM ou da CPD têm noção de que já existem obras performáticas no acervo. Entretanto, deve-se reconhecer que eles destacaram a necessidade

⁷⁴ Termo adotado pelo SIM para indicar alguns objetos, trípticos, esculturas, instalações em dimensões variadas (entre 400 x 35 cm a 18,5x10), entre os quais está incluída *Experiências Polidimensionais*, de Lúcia Gomes. Cabe observar que não foi encontrada a definição de construção artística nos catálogos organizados pela COJAN e CPD.

de ser pensado e implementado um Programa de Aquisição de Obras Performáticas.

Em relação à Coleção de Jorge Alex Athias, nossas análises partiram da amostragem formada pela “Série Retratos”, de Berna Reale, e de seus Termos de Autenticidade de Obra de Arte. Tendo em vista que a CAJAA foi catalogada por Simey Bacelar em 2004, e a série estudada data de 2011, a primeira performance de Reale aconteceu em 2009, de modo que somente suas obras em cerâmica estão no Catálogo da Coleção de Jorge Alex Athias. Nesse sentido, cabe observar que a documentação de uma coleção não é estática, mas tem uma dinâmica, inclusive que permite contemplar novos metadados, instrumentos documentais e novos protocolos.

Considerando os termos de autenticidade como documentos de cunho arquivístico e com base na entrevista e conversas realizadas com a artista, com o colecionador e com os dois funcionários de Athias que lidam com a coleção, foi possível compreender a perspectiva desse último sobre a presença da obra performática em sua coleção. Segundo Athias, seu interesse é voltado para a permanente possibilidade de portar a obra, de modo que seu foco recai sobre os registros e vestígios da ação realizada, uma vez que, conquanto reconheça a relevância da preservação da obra performática e sua possibilidade de reperformance, as ações de salvaguarda de uma documentação para pesquisa ou reativação, para ele, deveriam ser capitaneadas por instituições museológicas públicas. Isso, de certo modo, também explica a ausência de obras performáticas de Lúcia Gomes, uma vez que essa artista não tem como foco das suas ações a obra voltada para a câmera, muitas vezes seus registros são feitos por amadores que estão no local. Suas ações visam promover uma vivência com o público, diferentemente de Reale.

Observamos que o processo artístico de Gomes não prioriza tanto o registro ou vestígio como forma de apresentação e comercialização do trabalho, que são as formas mais comuns pelas quais as ações performáticas e as/os artistas da performance se inserem no sistema da arte e, mais especificamente nas coleções; esse fator, em parte, pode justificar a ausência de obras performáticas da artista na CAJAA. Porém, Gomes tem uma ampla divulgação

do seu trabalho a partir das redes sociais, e muitos dos transeuntes e seguidores nas redes sociais convidados pela artista a fazerem parte das suas ações geralmente promovem registro enquanto participam das obras, compartilhando com Gomes os registros muitas vezes sem qualidade profissional.

O fato de nossa pesquisa ser voltada às obras de arte performativas foi uma verticalização estabelecida desde o início do projeto desta tese, não obstante grande parte daquilo que observamos não está restrita somente à fatia representada por este conjunto de linguagens artísticas nos acervos. De acordo com o que pode ser observado, a partir dos materiais disponibilizados pelos gestores das coleções, não são colecionadas obras performáticas. Para Athias, seu interesse está nas imagens, em audiovisual ou em fotografia, não obstante as tem como “obras que também são documentos”, não deixando de mencionar a ação performática registrada, mesmo porque o colecionador conhece o projeto de grande parte das obras de Reale, uma vez que é também um dos seus mecenas.

Como visto no segundo capítulo da tese, colecionadores particulares têm maior autonomia na gestão das suas coleções, principalmente no que diz respeito às aquisições e alienações, mas também na própria forma de representação e controle dos objetos e informações sobre esses. Nesse aspecto, Athias pretende revisar e ampliar a catalogação da sua coleção em momento oportuno, quando então será possível observar a metodologia a ser adotada para registro das obras performáticas. Contudo, acreditamos que nessa ocasião uma nova classificação, que permita a catalogação das obras performáticas, venha a ser pensada, a fim de não suprimir a informação sobre o processo e a ação que precedeu o registro ou que deu significado ao vestígio.

O Fundo Z da COJAN, como visto, vem passando desde março de 2023 por um criterioso processo de inventário e conservação, por meio do já citado “Projeto de Pesquisa e Documentação Museológica do Acervo de Artes Visuais do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas de Belém do Pará” de coordenação geral da professora Rosangela Britto. Interpretamos essa ação de parceria entre a UFPA e o SIM como um recomeço das ações de documentação e pesquisa do acervo da COJAN, que há muito havia se perdido e, conseqüentemente,

paralisado. Deste modo, em breve, novos estudos sobre as ações de pesquisa e documentação, não apenas do Fundo Z, mas de todo o acervo da COJAN, poderão ser produzidos, contando, desta vez, com um cenário que permita outras discussões. Todavia, as questões políticas que cercam a COJAN e o SIM, como um todo, não nos parecem algo a ser resolvido a curto ou médio prazo, o que traz incertezas quanto ao desenvolvimento de outros projetos, principalmente quando lembramos que há até poucos anos o SIM se recusava em receber discentes para estágio curricular obrigatório de cursos da UFPA como Museologia e Arquitetura. Em outras palavras, temos consciência de que o acesso e apoio podem mudar de acordo com o gestor do Sistema Integrado de Museus, secretário de cultura e mesmo o governador em exercício, pois já tivemos precedente. Em todo caso, buscamos o fortalecimento da parceria, com o fim de dar continuidade e o merecido aprofundamento às pesquisas, na área da arte contemporânea em Belém, sobre os acervos e as práticas da musealização, entre as quais, a documentação museológica, dando a atenção que as obras performáticas dentro das linguagens contemporâneas demandam.

Apresentamos os distintos processos de criação e produção adotados pelas artistas estudadas e procuramos tecer nossas análises abordando seus processos e compreensões no que tange à produção da ação performativa, à presença da obra nas coleções e à representação das informações intrínsecas e extrínsecas. Essas análises foram balizadas a partir das documentações fornecidas pelo colecionador e pela instituição. No primeiro caso, Jorge Alex Athias nos cedeu acesso direto às obras e aos Certificados de Autenticidade das obras emitidos por Berna Reale, e, quanto ao Fundo Z, foi-nos cedido um catálogo, o Termo de Doação do Fundo Z e seu anexo, o Termo de Doação da obra das séries *Curamos LGBTfobia* e *Self com Lúcia Gomes*, doada por John Fletcher, e diversos catálogos de obras e exposições da COJAN. Em conjunto com as entrevistas e registros de conversas, verificamos que na COJAN as informações sobre as obras oriundas de uma ação performática em sua documentação são, geralmente, dissociadas de qualquer informação sobre sua parte performática.

No caso de *Soledade* (2011), de Berna Reale, a obra não tem nenhuma referência sobre a ação na qual foi produzida a imagem da fotografia, e, em *Self*

com Lúcia Gomes (Des) Pintando com Lúcia Gomes Click! Há Carta de Direito Humanos e Título I – dos Direitos Fundamentais na República Federativa do

brasil Artigo 3, Inciso IV da Constituição de 1988 – Sorrisos com Lúcia Gomes (2017), a terminologia adotada pela artista para classificar sua obra foi preservada como “Experiências Polidimensionais”, enquanto na obra *Self com Lúcia Gomes* (2019b), doada por John Fletcher, vide o Termo de Doação (Anexo 39), observamos o acréscimo da classificação da COJAN “Construção Artística”, seguido de “Experiências Polidimensionais”. Não obstante, as informações variam nesse mesmo eixo, e, em nenhum dos termos de doação, temos um outro documento sobre a obra, qualquer informação de como é estabelecida a ativação da obra com o público nem sobre como deve ser sua instalação. Em vista disso, a criação de protocolo para aquisições de obras performáticas e um Arquivo Performativo, com indicações flexíveis, seriam cruciais para a boa preservação destas obras na COJAN.

A partir da análise da *Série Retratos*, de Berna Reale, na CAJAA, examinamos nos Termos de Autenticidade da Obra produzidos pela artista, documento que possibilita uma boa compreensão sobre a perspectiva da artista acerca da sua obra performática como ação e como registro, mas que deixa clara a inegociável relação entre esses dois modos de existência desta série de obras, que têm a performance para a câmera ou, como chama a artista, a foto performance, como resultado buscado pela ação.

O estudo sobre os processos de trabalho dessas artistas nos permitiu apreender algumas das muitas compreensões sobre a presença das obras performativas em coleções. Com o estudo comparativo entre os fazeres das duas artistas, apreendemos que, apesar de todas as aproximações que podem ser feitas entre elas - a constante presença da violência nos temas das obras e a preferência por ações de rua, a produção de registros ou vestígios - os objetivos de cada uma são diferentes, o que reflete em certos cuidados com as produções das obras. Reale, por um lado, apresenta obras que tomam maior tempo de planejamento, execução e registro, incluindo a edição. Por outro lado, Lúcia Gomes é caracterizada pela criação e execução quase compulsivas de obras, sendo o tempo entre a concepção e a execução mais breves; a produção e a pós-produção das obras de Gomes, por vezes, não são etapas previstas, o que acarreta a escassez de imagens, inviabilizando a aquisição das obras por

colecionadores como Jorge Alex Athias e mesmo a aquisição por museus. Isto, por um lado, deixa a obra de Gomes muito presente nas redes sociais, uma vez que a participação do público gera imagens e compartilhamento em redes sociais; por outro lado a falta do planejamento dos registros torna seu trabalho mais escasso em galerias, museus e coleções particulares. Essas duas posturas refletem a perspectiva das artistas sobre a presença das suas obras performáticas nos museus e coleções. Enquanto Reale faz suas ações para a câmera, Gomes direciona ao estabelecimento da relação com o público, e, nesse sentido, a obra de arte da primeira tem sua existência plena na ação se estendendo também à obra na exposição, ambiente de legitimação da arte, enquanto a instauração da obra de arte da segunda se dá na ação e, de modo secundário, em suas redes sociais.

Nos episódios enfrentados pela COJAN na sua lida com a política do governo do estado do Pará, a comunidade artística em Belém foi capaz de se unir para combater desmandos do executivo estadual, obtendo êxito na resolução total ou parcial da situação-problema imposta à classe artística belenense, todavia também é notório que quem se interessa em zelar pelo patrimônio não pode sossegar, é necessário estar sempre vigilante e atento às publicações do DOE, visto que se tem o precedente de, repentinamente, sair um decreto de exoneração de pessoal ou de fechamento do museu para ceder o prédio para um polo gastronômico.

Em relação à organização documentação museológica, percebemos o impacto dessas relações políticas acarretando a falta de sequência e a desarticulação entre os processos museológicos na gestão dos acervos. Ações que demandam constância e rotina são abertamente negligenciadas, tais como a pesquisa, a segurança das informações e a prática da catalogação das obras adquiridas, uma vez que todas as informações sobre as obras doadas pelo Fundo Z em 2017, até o corrente ano de 2023, não estão catalogadas como acervo da COJAN, assim como não têm fichas individuais nem mesmo número de inventário.

Percebemos em específico que, na documentação das obras, há grande carência de informação, principalmente sobre as obras performáticas. Muitas

vezes, há um desconhecimento da própria instituição em relação a elas, pois, como foi visto, nem mesmo a CPD - SIM parece ter noção de que já possui obras cujas existências são vinculadas a ações performáticas e, por isso, demandam uma atenção diferenciada no que diz respeito à preservação tanto da obra em si quanto das informações sobre elas.

Com a tentativa frustrada de implementação do polo gastronômico no espaço da COJAN, o museu vivenciou até o final da gestão de Paulo Chaves um processo de sucateamento, provavelmente em retaliação à classe artística por ela não ter permitido o desmonte do museu de arte contemporânea de Belém. Assim, a doação de mais de 80 obras do Fundo Z foi muito bem recebida, no entanto nota-se, pelo anexo ao termo de doação, que as informações sobre as obras são muito insuficientes. Podemos salientar como exemplo as informações individuais sobre as obras, que estavam restritas às das legendas da exposição do Arte Pará de 2017, inclusive as fotografias que constam tanto no Anexo do Atermo de Doação quanto nos demais catálogos feitos pela CPD também foram feitas nesse momento de exposição das obras.

Na obra de Lúcia Gomes, por exemplo, não se tem informação sobre sua instalação e ativação. Sem uma notação de como ativar a *Curamos LGBTfobia [...]*, a obra pode ser *Selfie com Lúcia Gomes*, que propõe o manuseio do tecido e implica a realização de uma fotografia na qual a artista, no momento da selfie habita o tecido, ou talvez *Bem Vindo ao Século XXI*, onde a artista fala sobre as conquistas das mulheres ao longo dos séculos, e ao final troca abraços com o público. As duas são obras da mesma série, cujas propostas de manusear e interagir com o tecido nas cores do arco-íris, bem como o discurso e a selfie são tudo o que difere uma obra da outra. Deste modo, informações oriundas da pesquisa sobre vida e obra das/os artistas contemporâneas/os e/ou dos coletivos são fundamentais para se manter uma boa gestão das informações sobre as obras.

Por conseguinte, constatando as lacunas conhecidas pela própria CPD e pela COJAN, notamos que metodologias de salvaguarda que envolvam protocolos e instrumentos de pesquisa, registros, recuperação da informação e sua difusão são de fundamental importância. Isso se deve ao fato de a obra

performática não se encerrar na ação, mas, como obra, a ação permanece no registro, nos vestígios e nas documentações, por meio dos quais ela se dá a ser conhecida por outras pessoas, e, muitas vezes, um público maior acessa a obra por suas formas de existência que não são a ação em si, acontecimento único e irrepetível, restrito a um tempo e um espaço. Exemplo disso é a obra *Soledade*, à qual um número muito maior de pessoas teve acesso por meio de sua presença nas coleções, museus, galerias, ultrapassando o público presente na Rua Soledade, em Belém, quando da execução da performance ao vivo. Cabe notar que as reativações e reperformances, bem como publicações e as outras formas de a obra performática aparecer e se dar a conhecer pelo público são outros modos de existência que elas podem assumir.

Logo, a obra performática não involui da instauração após o momento em que os transeuntes e moradores assistiram intrigados a ação performática, visto que a obra galgou outros modos de existir, que é justamente o que permite que a obra seja citada, reativada e continue existindo. Ao citarmos a obra de Eloi Iglesias, vimos que a memória e as lembranças afetivas podem vir a ser formas de existência assumidas por obras performáticas, contudo evidentemente demandam-se também metodologias específicas para sua salvaguarda, de modo a assegurar outras possibilidades de comunicação e difusão do conhecimento de obras caracterizadas por esse modo de existência.

Como vimos, Jorge Alex Athias, um dos maiores entusiastas das artes em Belém, construiu uma coleção com foco nas artes contemporâneas. Athias considera sua atuação como colecionador um trabalho que envolve seu gosto e seu conhecimento, não obstante concomitantemente acredita que colecionar é um trabalho que exige apostas no futuro, não somente para não desvalorizar o investimento financeiro, senão para preservar aquilo que acredita que posteriormente será culturalmente importante, ao ser contada a História da Arte em Belém, no que se refere às últimas décadas anos 1900 e as primeiras dos anos 2000. Ou seja, o colecionador busca adquirir obras que são representativas daquele momento e que serão reconhecidas dessa forma no futuro. Dito isto, Athias tem em sua coleção, de fato, obras de arte performáticas, todavia, até o momento, prefere restringir suas aquisições a obras em audiovisual e fotografias, uma vez que não avalia como de seu interesse obras de arte performáticas em

estado latente, tais como projetos a serem virtualizados ou reperformados. Percebemos, por fim, que as obras performáticas, por vontade das/os artistas, tiveram, anteriormente, sua estreita vinculação com o tempo e o espaço do acontecimento da ação ao vivo, como única e irrepetível ação não domesticada pelo sistema da arte. O que vemos, ao nos depararmos com outras formas de existência das obras de arte performáticas presentes em leilões, galerias e coleções particulares e museológicas, é a mostra de uma franca quebra de paradigmas nesse segmento da arte. O desafio para os artistas nos anos 1960 era impossibilitar a permanência da obra, sua portabilidade e aquisição, ou seja, seu cooptação pelo mercado da arte. Hoje, a luta para nós, trabalhadores da área do patrimônio, é encontrar mecanismos para incorporar obras de arte performáticas nas coleções, de modo a garantir a sua preservação por meio de ações da musealização que envolvam sua salvaguarda conceitual e difusão a partir dos mais variados instrumentos e dispositivos, a fim de assegurar a possibilidade de comunicação da obra para as gerações futuras. Deste modo, buscamos oferecer, com a perspectiva de uma sobre-existência da ação performática, a possibilidade de favorecer o desenvolvimento de práticas de documentação e arquivamento da ação e daquilo que se relaciona como outras formas de existência da obra, para não permitir a dissociação das informações sobre a obra performática, seus vestígios, registros e documentações.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Cristina. **Guia de Museus e Galerias de Arte de Belém**. Belém: [s.n.], 2010.

ANDRIANI, André Guilles Troysi de Campos. **Funarte e a arte brasileira contemporânea: políticas culturais públicas do INAP e CEAV**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Orientador: Marco Antônio Alves do Valle.

ARAGÓN, Luis E.; FERREIRA, Marília Emmi. Um século de imigrações internacionais na Amazônia brasileira (1850-1950). **Revista Crítica de Ciências Sociais** [online], v. 107, 2015. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/6043>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.6043>.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
ascensão e queda e ascensão das ideias de Paul Otlet. **Tratado de Documentação: O livro**

ATHIAS, Jorge Alex Nunes. **Silveira Athias.**, s.d. Disponível em: <https://silveiraathias.com.br/equipe/jorge-alex-nunes-athias/>. Acesso em: 08 jan. 2024.

ATHIAS, Jorge Alex. Fala na mesa de abertura. **Semana Nacional de museus do Museu da UFPA**, em 18 de maio de 2019. Belém, 2019b.

ATHIAS, Jorge Alex. **Jorge Alex Athias: entrevista**. [mai. 2019] Entrevistadora: **Marcela Cabral**. Belém, 2019a.

AUSLANDER, Philip. A performatividade na documentação de performances. Isabela Barbosa. **Poiésis**, Niterói, v. 20, n. 33, p. 337 – 352, jan./jun. 2019.

AUSLANDER, Philip. Entrevista: The iconic image: a conversation with Philip Auslander. In: **Performance: Conservation, Materiality, Knowledge**. 17 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://performanceconservationmaterialityknowledge.com/2021/12/17/ philip-auslander/>

BARBOSA, Ana Mae. O Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. In: **Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira**: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Belém: SECULT-PA, 2006, p. 15.

BARROS, Bruna Suelen Silva. **[Nu]-: Aparelho**: Relatos Sobre Coletivo, Orientador. Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa Arte e Colaboração. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Belém – Pa, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são também obras...Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/download/44418/28601/0> Acesso: 16 de outubro de 2022

BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

BERGERON, Yves. Les fondements de la Collection. In.: **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Sous la direction d'André Desvallès et François Mairesse. Paris: Armand Colon, 2011.p. 53 - 70.

BOURDIEU, Pierre. Alta costura e alta cultura. **Questões de Sociologia**, Trad. Pereira, Miguel Serra. Fim de Século Edições, Sociedade Unipessoal LTDA. Lisboa, 2003. P – 205 – 207.

BRASIL. Lei nº 6.426, de 30 de junho de 1977. Altera dispositivos da Lei n. 1512, de 19 de dezembro de 1951, que cria a Comsão Nacional de Belas Artes, o Salão Nacional de Arte Moderna, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: Seção 1, Brasília, DF, 4 de jul. de 1977. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6426-30-junho-1977-357241-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Serviço de Informação**. Brasil confirma primeiro caso de Coronavírus 26/02/2020, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/saude-e-vigilancia-sanitaria/2020/02/brasil-confirma-primeiro-caso-do-novo-coronavirus>. Acesso: 20 de setembro de 2023.

BRIET, Suzanne. **O que é a Documentação?** Trad. Maria de Nazareth Rocha Furtado. Briquet de Lemos. Brasília, DF. 2016.

BRITTO, Rosangela Marques de. MOKARZEL, Marisa de Oliveira. Espaço Cultural Casa Das Onze Janelas em Belém: Reflexões sobre um Território Patrimonializado e Musealizado, Sujeito a Disputas Políticas .In. **Camadas de memórias do patrimônio musealizado**: Museu do Forte do Presépio, Espaço

Cultural Casa das Onze Janelas e o Bosque Rodrigues Alves-Jardim Botânico da Amazônia.

BRITTO, Rosangela Marques de e MOKARZEL, Marisa de Oliveira (orgs). Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, – Belém, PA: 2020. 127– 170. Disponível em https://livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/915/8/Livro_CamadasMemoriasPatrimonio.pdf . Acesso: 19 de outubro de 2022.

BRITTO, Rosangela. Três Anos de Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. *In.: Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira*: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Belém: SECULT-PA, 2006, p. 16 - 17.

BRITTO, Rosangela; MOKARZEL, Marisa. Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira. *In.: Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira*: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Belém: SECULT-PA, 2006, p. 18-32.

BRULON, Bruno. Pesquisa em museus e pesquisa em museologia: desafios políticos do presente. *In: MAGALDI, Monique; BRITO, Clóvis (Orgs.). Museu & Museologia: desafios de um campo interdisciplinar*. Brasília, DF: FCI/UnB, 2018.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: avanços, retrocesso e desafios. *In: Marcus Granato e Marcio R. Rangel. (Org.). Cultural Material e patrimônio da Ciência e Tecnologia*. 1ed. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins-MAST, 2009, v. 1, p. 14-25. Disponível em: <http://www.mast.br/projetovalorizacao/textos/livro%20cultura%20material%20e%20patrim%C3%B4nio%20de%20C&T/3%20Artigo%20Cristina%20Bruno.pdf> Acesso: 06 de março de 2020.

BULHÕES, Maria Amélia Considerações sobre o Sistema das Artes Plásticas. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, maio, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. *Arte Contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: C/Arte, 2019.

BULHÕES, Maria Amélia. O Sistema da Arte mais além de sua simples prática. *In: BULHÕES, Maria Amélia et al. As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014, p. 15-43.

BUTLER, Judith. Prefácio (1999), *Periódicus*. Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades. Publicação periódica vinculada ao Núcleo de Pesquisa NuCuS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA n. 16, v. 2. set. - dez. 2021, Salvador, 2021, p. 192-210. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/download/42477/25324/182476> Acesso em: 13/02/2024.

BUTLER, Judith. Subversive Bodily Acts. *In: BUTLER, Judith. Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. Routledge New York and London. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. New York, 2002, p. 101 -

180. Disponível em: <https://pdfget.com/please-wait-for-few-moments-6/>. Acesso: 04 de fevereiro de 2023.

CABRAL, Marcela Guedes. Apontamentos sobre a conservação de uma coleção de arte particular: estudo sobre a coleção de Jorge Alex Athias em Belém - PA, In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1768 - 1782. Disponível em:

[https://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro CABRAL Marcela Guedes 1768-1782.pdf](https://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_CABRAL_Marcela_Guedes_1768-1782.pdf) Acesso: março de 2022.

CABRAL, Marcela Guedes. As Performances de Berna Reale na Coleção de Arte de Jorge Alex Athias em Belém - Pa - Análise a partir dos certificados de autenticidade das obras.in.: **Anais do 2º MARTE – Colóquio Musealização da Arte**: "Como sonham os acervos?". Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2022. p. 81 – 91.

CAETANO, Juliana Pereira Sales. **Performances de arte em museus brasileiros**: documentação, preservação e reapresentação. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2019.

CANCLINI, Nestor García. **A Sociedade sem relato**: Antropologia e Estética da iminência. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: EDUSP, 2012.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CÂNDIDO. Maria Inês. Documentação Museológica. CADERNO de diretrizes museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º Edição, p. 31 – 90. Disponível: http://www.sistemademuseus.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/04/Caderno_Diretrizes_I-Completo.pdf

CASTRO, Fábio F. de; CASTRO, Marina R. N. de; FREITAS, Ana Paula; MATTOS, Fabrício de. A Política Cultural do Pará durante o período Lula. In: **Federalismo e políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2013. (Coleção Cult).

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CCBEU. **Centro Cultural Brasil Estados Unidos**, <https://www.ccbeu.com.br/pagina/MABEU>. 2022. Disponível em: Acesso em: 9 de maio de 2022.

CHARONE, Neder Roberto. **Crônica/Memorial sobre a produção artística na Belém do final do século XX**: três coleções e alguns biografemas. 2021. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021. Orientador: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza.

CHARONE, Neder. Conversa por Whatsapp com a autora por áudio gravado em 25 julho de 2022.

CHIKAOKA, Miguel. Em entrevista para ZUM, Miguel Chikaoka fala sobre sua formação e trajetória fotográfica. Entrevista concedida a Maria Hirszman. **Revista Zum**, 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/entrevista-chikaoka/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

CIDOC/ICOM. Comitê Internacional de Documentação/ Conselho Internacional de Museus. **Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos**: categorias de informação do CIDOC / Comitê Internacional de Documentação (CIDOC). Trad. Marilúcia Bottallo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf> Acesso: 21 de maio de 2022

CLIMATE Org. Clima Belém (Brasil). (s.d.) Disponível em: <https://pt.climate-data.org/america-do-sul/brasil/para/belem-4299>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

COSTA, Gil Vieira. **Anos 1980, 'Visualidade Amazônica'**: o desejo pela Amazônia na arte brasileira. In: CONGRESSO DO CBHA, 38. Santa Catarina, 2018. **Anais...** Santa Catarina, 2018. p. 530 a 243. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/04%20Gil%20Vieira%20Costa.pdf>>. Acesso em: 31 mar., 2022.

COSTA, Gil Vieira. **A doação como estratégia**: Construções de História da Arte Contemporânea Amazônica. In: ENCONTRO DA ANPAP, 24- Compartilhamento na arte: redes e conexões. Santa Maria, 2015. **Anais...** Santa Maria: [s.n.], 2015.

COSTA, Gil Vieira. **Espaços em Trânsito**: múltiplas territorialidades da Arte Contemporânea Paraense. Ensaio. Belém: IAP, 2019.

COSTA, Gil. **Espaços em trânsito**: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense: ensaio / Gil Vieira Costa. - Belém: IAP, 2014.

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). **Dispositivos de registros na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. 256p.

CSRC, Creche Santa Rita de Cássia. **Leilão Beneficente de Arte** [catálogo]. 06 de maio de 2015.

CURRO Velho. **Fundação Cultural do Pará**, 2024. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/oficinas-curro-velho>. Acesso em: 08

jan. 2024.

CYPRIANO, Fabio. Venda da coleção de Leirner gera protesto. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 21 mar. 2007 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2103200707.htm>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

DEDÉ. Jornal Amazônia completa 15 anos sem muito o que comemorar. **Blog Jornalistas paraenses em ação**. Belém, 10 abr. 2015. Disponível em: <http://jornalistasdopara.blogspot.com/2015/04/jornal-amazonia-completa-15-anos-sem.html?view=magazine>. Acesso em: 09 abr. 2023.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. Trad. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM. Armand Colin, 2013.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE. Direction. **Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie**. Paris. 2011. p. 577 - 578.

DIÁRIO Contemporâneo de Fotografia. <https://dcf.dol.com.br/wp-content/uploads/2016/03/tabloid-2018-Pr%C3%AAmio-Di%C3%A1rio-Contempor%C3%A2neo-de-Fotografia-WEB.pdf> Acesso: 13 de outubro de 2021.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO. **Decreto n. 1.568, de 17 de junho de 2016**. Cria o Polo Gastronômico e dá outras providências. Belém: Imprensa Oficial, 20 jun. 2016, p. 7. Disponível em: <<https://www.ioepa.com.br/pages/2016/2016.06.20.DOE.pdf>>. Acesso em: 30/0/2012.

DIMUS-Diretoria de Museus do Estado. BAHIA: Governo do Estado. **Museu Abelardo Rodrigues**. Sem data. Disponível em: <https://dimusbahia.wordpress.com/museu-abelardo-rodrigues/>
DOE, Diário Oficial Do Estado Do Pará. Nº 33151. Segunda-feira, 20 DE JUNHO DE 2016, P. 7. Disponível em >
https://www.ioepa.com.br/pages/2016/06/20/2016.06.20.DOE_7.pdf

DOHMANN, Marcus Introdução; A experiência material: A cultura do objeto. *In.:* **A experiência material: A cultura do objeto**. Org. Marcus Dohmann. Rio de Janeiro. Rio Books. 2013. 21 – 48

DURÃO, Mariana. Vale concentra expansão na Região Norte. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 jan. 2021. Disponível em: <http://www.vale.com/hotsite/PT/Paginas/Home.aspx>. Acesso em:

EIRÓ, Jorge. 1ª **Exposição do Espaço Cultural Silveira e Athias**, Soriano de Mello, Guimarães, Pinheiro e Scaff - Advogados. Belém, 2019.

EIRÓ, Jorge. **Entrevista** [jun. 2019]. Entrevistadora: Marcela Cabral. Belém, 2019.

Entrevistador: Márcia Beatriz Granero. 17 de junho de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7AYQbngk_GE&ab_channel=Museudalماغ_emedoSom Acesso:22 de fevereiro de 2022.

ESTÚDIO REATOR. **Estúdio REATOR**, 2023. Disponível em: <https://www.reator.net/>. Acesso em: 9 de maio de 2022.

ESTÚDIO Reator. RAIQUEOPARTA parte 1. You Tube, 9 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kBHSeEp5H4k>. Acesso em: 9 de maio de 2022.

ESTÚDIO Reator. RAIQUEOPARTA parte 2. You Tube, 9 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N8Y7UTyYNxE>. Acesso em: 9 de maio de 2022.

FERNANDES, Paulo Chaves. Janelas Abertas. **Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira**. Belém: Governo do Estado do Pará, 2006.

FERREIRA, Joseane Alves; MARQUES, Jane Aparecida. Laura Lima: corpo, performance e acervo. *In.*: **A via das máscaras: as artes em Congresso no CSO 2021**. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 2021, pp. 738 – 749.
FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica: teoria para uma boa prática**. Estudos museológicos. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. Disponível em:

FETTER, Bruna Wulff. **Narrativas Conflitantes & Convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

FLETCHER, John; SARRAF, Agenor; CHAVES, Ernani. Visualidades Amazônicas e Interculturais nos Primeiros anos do Arte Pará. *In.*: **ILHA**. v. 19,n. 1, p. 71-102, junho de 2017 p. 72 – 102.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUNARTE. **Relatório de Atividades Ano 2000**. Disponível em: https://antigo.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/relatv_2000.pdf Acesso em: 28 abril 2022.

FUNARTE. **Relatório de Atividades, Ano 2016**. Campinas. 2016. Disponível em: <https://antigo.funarte.gov.br/relatorios/2016-2/>. Acesso em: 28 abril 2022.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ. **Catálogo Dilemas**. Belém: s.n., 2021. Disponível em: https://museus.pa.gov.br/midias/anexos/261_vvfv_dilemas.pdf. Acesso em: 28 jan. 2023.

FUNDAÇÃO RÔMULO MAIORANA. **39º Salão Arte Pará**, 2021. Galeria virtual do 39º Salão Arte Pará. Disponível em: <https://artepara2021.com>. Acesso em: 7 abr. 2022.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **Artes Plásticas: Participação e Distinção Brasil anos 60/70**. Tese de Doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Nogueira. Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Artes. São Paulo, 1990.

GIGUÈRE Amélie. Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance. Sciences de l'information et de la communication. Université d'Avignon; Université du Québec à Montréal, 2012. Français.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. 1.ed. São Paulo. Martins Fontes, 2006.

GOMES, Lúcia. Nem que L faça cem anos - Objeto. In: MANESCHY, Orlando (org.) Amazônia, lugar de experiência. Belém: Ed. UFPA, 2013. Disponível em: https://amazoniana.ufpa.br/wp-content/uploads/tainacan-items/15019/19936/AMAZONIA_LEWEB_10-12-13-libre.pdf Acesso: 08/01/2024.

GOMES, Lúcia. “Experiências Polidimensionais” Da Série Curamos LGBTFOBIA Self com Lúcia COJ – Construção Artística 2017 Gomes (Des) Pintando com Lúcia Gomes Click! Há Carta de Direito Humanos e Título I – dos Direitos Fundamentais na República Federativa do Brasil Artigo 3, Inciso IV da Constituição de 1988 Sorrisos com Lúcia Gomes Doação do Fundo Z à Casa das onze janelas. 2017. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ. **Catálogo Dilemas**. Belém: s.n., 2021. p. 46. Disponível em: https://museus.pa.gov.br/midias/anexos/261_vvfv_dilemas.pdf. Acesso em: 28 jan. 2023.

GOMES, Lúcia. **AbraçoCHE (Lúcia Gomes 2023) Mais uma ação do meu projeto Eu Sempre Vou CHE Amar (Lúcia Gomes 2013...)**. Belém, 9 jun. 2023a. Instagram: @luciagomesqt. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CtQ8XxH0mzU/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GOMES, Lúcia. **Amai-vos**. 2005. Instalação.

GOMES, Lúcia. **Detalhe SELVAS AMAZÔNIA (Lúcia Gomes 2021)**. Quatipuru-PA, 6 mai. 2021a. Instagram: @luciagomesqt. Disponível em: <https://www.instagram.com/luciagomesqt/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GOMES, Lúcia. **Ditadura Nunca Mais**. 2019-2022. Performance. Obra de arte comestível.

GOMES, Lúcia. **Impeachment**. 2008. Performance para fotografia.

GOMES, Lúcia. **Interferência artística aBRe (Lúcia Gomes 2009)**. Belém, 14 jan. 2023b. Instagram: @luciagomesqt. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CKB_hu9gsGc/. Acesso em: 29 jun. 2023.

GOMES, Lúcia. **O Pesadelo do Trabalhador Infantil de Todos os Tempos**

(Lúcia Gomes 2010) Interferência artística no Museu da Universidade Federal do Pará MUFPA. Belém, 9 out. 2019a. Instagram: @luciagomes411. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3aQYWzhQ1T/>. Acesso em: 09 set. 2022.

GOMES, Lúcia. **PIPAZ (Lúcia Gomes 2004). Happening. Colares/Pará. Nesse trabalho distribuo pipas com as letras P, A, Z.** Colares-PA, 13 fev. 2021a. Instagram: @luciagomesqt. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLPP-m7Bnll/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GOMES, Lúcia. **Pacífico (Lúcia Gomes 2013, 2019...) técnica performance. Registro de ação Nilson Damasceno.** Belém, 13 dez. 2020a. Instagram: @luciagomes411. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ClwJo45hLO1/>. Acesso em: 09 set. 2022.

GOMES, Lúcia. **Pelo julgamento dos golpistas e torturadores de 64 (Lúcia Gomes 2019) Performance.** Quatipuru-PA, 27 nov. 2021b. Instagram: @luciagomesqt. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CWxjtLIL8uR/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GOMES, Lúcia. **Por Direitos Humanos! Pela Paz! (Lúcia Gomes, 2014).** Belém, 22 fev. 2022. Instagram: @luciagomesqt. Disponível em: <https://www.instagram.com/luciagomesqt/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GOMES, Lúcia. **Processo do happening PIPAZ (Lúcia Gomes 2004).** Belém, 11 fev. 2021c. Instagram: @luciagomesqt. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLKj72TBHqr/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GOMES, Lúcia. **Querida Amazônia - Cartas a Francisco (Lúcia Gomes 2020).** Belém, 7 mar. 2020b. Instagram: @luciagomes411. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9azfTOhgYy/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GOMES, Lúcia. **Self com Lúcia Gomes - Abaixo a Homofobia! (Lúcia Gomes 2018) obra de arte interativa - técnica experiências polidimensionais. Acervo do Museu Casa das Onze Janelas.** Belém, 10 out. 2019b. Instagram: @luciagomes411. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3b6EpWhr2w/>. Acesso em: 29 jun. 2023.

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. **Sistema integrado de museus e memoriais.** Divulgação sobre o Sistema Integrado de Museus e Memoriais da Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Disponível em: https://museus.pa.gov.br/pagina_simm.asp?id=176. Acesso em: abril de 2023.

GRILLO, Rubem. S/t. *In*: 25ª Edição **Arte Pará 2006**. Fundação Rômulo Maiorana. Belém – PA. Outubro de 2006.

GROYS, Boris. A solidão do projeto. Trad. Roberto Winter. **Periódico Permanente**, v. 2, n. 3, 2013. Disponível em:

<<http://www.forumpermanente.org/rede/temporada-de-projetos-na-temporada-de-projetos/textos/a-solidao-do-projeto>>. Acesso em: 13 março 2021.

GROYS, Boris. **Arte e Poder**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2015.

HANTELMANN, Dorothea Von. **Cómo hacer cosas con arte: el sentido de la performatividad artística**. Bilbao: Consonni, 2017. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=d9nrDwAAQBAJ&pg=GBS.PT2&hl=pt>

HARGREAVES, Manuela. **Colecionismo e Colecionadores, um Olhar Sobre a História da Arte na 2ª metade do Séc. XX**. Apresentação proferida no âmbito da Conferência sobre “Colecionismo e Mercados de Arte”, na Fundação Cupertino de Miranda – Portugal, 8 de Novembro de 2014. Acessado em: 06/05/2023. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13020.pdf>>.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Edição Bilingue. Trad. Idalina Azevedo e Manoel Antônio de Castro. Edições 70, 2010, São Paulo.

HERKENHOFF, Paulo. **Carta Aberta a Professora Úrsula Vidal, Secretária de Cultura do Estado do Pará**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CrnVivqgmL5/> Acesso: 30 de abril de 2023

HERKENHOFF, Paulo. Uma história da videoarte na Amazônia (Episódio 1): Pará. Texto de curadoria. **39º Salão Arte Pará**. 2021. Disponível em: <https://artepara2021.com/curadoria/>. Acesso em: 7 abril 2022.

HISSA, Cássio Viana. Texto de Ciência: A reta é curva. **Entrenotas: Compreensões para Pesquisa**. Belo Horizonte. EDUFMG, 2017. p. 23-46.

IGLESIAS. Eloi. **Entrevista** [nov. 2022]. Entrevistadora: Marcela Cabral. Belém, 2022.

KLAUTAU Filho, Mariano. **Apresentação in. MOKARZEL. Marisa. Navegante da Luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental**. 1ª edição. Kamara kó Fotografias. Belém – PA, 2014, p. 7 – 11

KLAUTAU FILHO, Mariano. Quem tem medo do Brasil. In.: KLAUTAU FILHO, Mariano *et al.* (Org.). **Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis**. Belém: Diário do Pará, 2010. p. 13-22. Disponível em: <https://dcf.dol.com.br/wp-content/uploads/2010/12/catalogoPremio2010.pdf>. Acesso em: 8 abril 2022.

KORNIS, George R. M. Colecionismo de Arte em Perspectiva Histórica: notas para reflexão e debate. *In.:* **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Org. Aline Montenegro Magalhães; Rafael Zamorano Bezerra. Rio de Janeiro Museu Histórico Nacional 2012. Pp. 277-289

LAPOUJADE, David. **Existências Mínimas**. Trad. Hotência Santos Lencastre. 1. ed. [s.l.]: N-1 Edições, 2017.

LIMA, Diana Farjalla Corrêa. Acervos Artísticos e Informação: modelo estrutural para pesquisas em artes. *In.*: **Interdiscursos da Ciência da Informação, Arte, Museu e Imagem**.Org. Lena Vânia Pinheiro. IBICT/DEP/DDI 1ªEd. Brasília, 2000.

LIMA, Diana Farjalla Corrêa. **Ciência da Informação, Museologia e Fertilização Interdisciplinar**: Informação em Arte um novo campo do saber. Tese. IBICT/PPGCI – UFRJ/ECO. Orientadora: Lena Vânia Ribeiro Pinheiro. Rio de Janeiro. S.n. 2003. Acesso em: 13 de setembro de 2023.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos e informação: Modelo estrutural para pesquisa em artes plásticas. p. 17 - 42. *In.*: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZALEZ DE GOMEZ, Maria Nélide (Orgs.). **Interdiscursos da ciência da informação**: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000. 228p. Disponível em: <<http://livroaberto.ibict.br/handle/1/443>>. Acesso em: 21 outubro 2021.

LIMA. Nando. **Entrevista** [ago. 2022]. Entrevistadora: Marcela Cabral. Belém,2022.

LOBATO, Tadeu. [Informações sobre o grupo Raioqueoparta!]. Whatsapp. 26 jul. 2022. Mensagem de áudio depor Whatsapp.
MAC USP. Berna Reale (29/05/2012). You Tube, 13 de jul. de 2020. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=VxL7KTRB88s&t=2711s> >. Acesso em: 07 jul. 2023.

MAGALHÃES, Lana. Amazônia Legal. Geografia do Brasil. **Site Toda Matéria**. Copyright 2011. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/amazonia-legal/> Acesso: 13 de abril de 2021.

MALHEIROS, Ubiraelcio. Tradição e ruptura na arte pública de Belém: Dos monumentos às intervenções urbanas. *In.*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTE, 2012. **Anais [...]** p. 2072 – 2082. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio11/ubiraelcio_malheiros.pdf . Acesso em: 07 jul. 2022

MANESCHY, Orlando Franco. AMAZONIANA, UMA COLEÇÃO EM PROCESSO NA AMAZÔNIA. *In.*: DONATI, Luisa Angélica Paraguai; SOGABE, Milton Terumitsu (Orgs). **Conversações ANPAPianas**. São Paulo: UNESP, , 2018. p. 205 – 216. Disponível em: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/680/1/CapitulodeLivro_AmazonianaColecaoAmazonia.pdf. Acesso em 08 agosto 2022.

MANESCHY, Orlando Franco. Imagens, Deslocamentos e acúmulos: Pesquisa sobre a fotografia contemporânea paraense. *In.*: 17º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. PANORAMA DE PESQUISA EM ARTES VISUAIS, 17, 2008, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: ANPAP, 2008 .. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2008/artigos/002.pdf>. Acesso em: 08 março 2021.

MANESCHY, Orlando Franco.; BARAUNA, Danilo . Performance y sus relaciones con la espacialidad, visualidad y la cultura de la Amazonia. *In: FUGAS E INTERFERENCIAS II CONGRESO DE ARTE DE ACCIÓN*, 2, 2018, Pontevedra **Actas [...]**. Pontevedra: Universidade de Vigo, 2018. v. 1. p. 74-87. Disponível em:

https://www.academia.edu/38214892/performance_y_sus_relaciones_con_la_especialidad_visualidad_y_la_cultura_de_la_Amazonia. Acesso em: 03 agosto 2023.

MANESCHY, Orlando Franco. [Entrevista]. WhatsApp. 23 de maio de 2023. 9h14 – 11h39.

MARINHO, Roberto. Termo de doação Nº5/2019. Belém, 2019.

MARISA Mokarzel. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa409976/marisa-mokarzel>. Acesso em: 15 julho 2022.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias Históricas do Coleccionismo. **Revista Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, jan./jun. 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Francisco_Marshall/publication/264849099_EPISTEMOLOGIAS_HISTORICAS_DO_COLECCIONISMO/links/542ad07f0cf29bbc126a7565.pdf. Acesso em: 28 abril 2022.

MEDEIROS, Afonso. 80/90 DO 20: As Encruzilhadas Histórico Geográficas de uma Geração. *In.: SIMPÓSIO DA ANPAP*, 11. 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1893-1905. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio11/afonso_medeiros.pdf. Acesso em: 27 janeiro 2022.

MILAN, Denise. **U Ura Muta Uê**. 2002. Argila, pedras de muscovita-quartzito e quartzito ferruginoso.

MILAN, Denise. U Ura Muta Uê. **Arte fora do museu**, c2020. Disponível em: <https://arteforadomuseu.com.br/u-ura-muta-ue/>. Acesso em: 09 jan. 2024.

MOKARZEL, Marisa. Arte e Sistemas Fora do Eixo. *In: Coleção Estudos da Cultura e Série Intersecções*. Recife: Editora Massanga da Fundação Joaquim Nabuco, 2011. p. 85 - 98.

MOKARZEL, Marisa. Currículo Lattes. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) [s.d.]. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3082635788360876>. Acesso em: 15 ago, 2022.

MOKARZEL, Marisa. Três Coleções do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas: Doação e Editais no Fortalecimento de um Acervo. *In: Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 11, n. 4, maio/jun. 2013.

MOKARZEL, Marisa; REALE, Berna. Nossa dor dos outros. **ZUM #18, Revista Semestral de Fotografia**, p. 150-175, 2020.

MONTEIRO, Juliana. Documentação em Museus e Objeto Documento: Sobre noções e Práticas. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo. Orientação: Marilda Lopes Ginez de Lara. São Paulo, 2014. Disponível: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-22012015-105632/publico/JULIANAMONTEIROVC.pdf> Acesso: 12 de agosto de 2023.

MUZEIO NACIONALE ROMANO. **Kircherian Museum**. Disponível em: <https://museonazionaleromano.beniculturali.it/en/palazzo-massimo/the-coin-and-medal-collection-of-the-national-museum-of-rome/the-collections-from-the-former-kircherian-museum/>. Acesso em: 02 ago, 2021.

NARA ROESLER. Portfólio on-line. Sem data. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>. Acesso em 14 out. 2023.

NUNES, Augusto. A juíza que prendeu uma garota por 26 dias na cela dos homens vai receber sem trabalhar nos próximos dois anos. **Revista Veja**, São Paulo, 13 out 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/augusto-nunes/a-juiza-que-prendeu-uma-garota-por-26-dias-na-cela-dos-homens-vai-receber-sem-trabalhar-nos-proximos-dois-anos/>. Acesso em: 8 abr. 2022.

ODDON, Yvonne. **Reporto in a Museographical Mission in Jos (Nigeria). February 26 – April 8, 1968**. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000158018> Acesso: 05 de junho de 2022

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. O duplo e o uno: a obra de arte: o fac-símile e seus espaços. **Museologia e Patrimônio**, v. 7, p. 95-107, 2014.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Reapresentação e documentação de instalações de arte em três museus brasileiros. **Anais do Museu Paulista**, v. 26, p. 1-30, 2018.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições da arte. **ARS**, São Paulo, v. 15, p. 63-77, 2017.

OTLET, Paul. **Tratado de Documentação: O livro sobre o livro teoria e prática**. Brasília- Trad. Taiguara Villela Aldabalde, Leticia Alves *et al.* DF. Brinquet de Lemos Livros, 2018.

POMIAN, Krszystof. Coleção. *In: Enciclopédia Einaudi*. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Oficial-Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

RAYWARD, W Boyd. Organização do conhecimento e um novo sistema político mundial: ascensão e queda e ascensão das ideias de Paul Otlet. **Tratado de Documentação: O livro sobre o livro teoria e prática**. Brasília-Trad. Taiguara Villela Aldabalde, Leticia Alves *et al.* Brasília: Brinquet de Lemos Livros. p. xi – xxviii 2018.

REALE, Berna. **A sombra do sol**. 2012a. Performance / foto-ação. Pigmento mineral sobre papel fotográfico Premium Luster, 150 x 100 cm.

REALE, Berna. Berna Reale: entrevista. VideoArtePapo MIS #18 | Berna Reale

REALE, Berna. **Bi Massa**. 2018a. Vídeo, edição de 5 + 2 AP 01'39".

REALE, Berna. **Comida batizada**. 2018b. Fotografia / instalação. Impressão fotográfica em papel de algodão sobre metacrilato, 100 x 150 cm.

REALE, Berna. **Comida caseira**. 2018c. Fotografia / instalação. Impressão fotográfica em papel de algodão sobre metacrilato, 100 x 150 cm.

REALE, Berna. **Comida de rua**. 2018d. Fotografia / instalação. Impressão fotográfica em papel de algodão sobre metacrilato, 100 x 150 cm.

REALE, Berna. Depoimento da Emily e da lasmin. O que você acha?. **Berna Reale**, 2014. Disponível em: <https://bernareale.wordpress.com/>. Acesso em: 20out. 2023.

REALE, Berna. **Entretantos améns**. 2010. Performance / foto-ação. Impressão jato de tinta sobre papel fotográfico, 66,5 x 100 cm (cada).

REALE, Berna. **Ginástica da Pele**. 2019a. Vídeo, 4'18".

REALE, Berna. **Limite Zero**. 2012b. Performance / foto-ação. Vídeo, edição de 5, 3'45"

REALE, Berna. Luiz Camillo Osorio Conversa com Berna Reale. [Entrevista concedida a] Luiz Camillo Osorio, 2019. **Prêmio Pipa**. Copyright © Instituto PIPA. 26 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/07/luiz-camillo-osorio-conversa-com-berna-reale/>. Acesso em: 20 fevereiro 2021.

REALE, Berna. **Memorial da Instalação Anseios**. Belém: impresso digitado, 1999.

REALE, Berna. **Número Repetido**. 2012c. Performance / foto-ação. Pigmento mineral sobre papel fotográfico Premium Luster, 70 x 50 cm.

REALE, Berna. **Palomo**. Belém-PA. 4 mai. 2017. Instagram: @bernareale. Disponível em: <https://www.instagram.com/bernareale/>. Acesso em: 4 abr. 2022.

REALE, Berna. Processo da Performance, s.d.. **Berna Reale**. Disponível em: <https://bernareale.wordpress.com/processo-da-performance/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

REALE, Berna. **Promessa**. 2015. Performance.

REALE, Berna. **Quando todos calam # 2**. 2009. Performance / foto-ação. Pigmento mineral sobre papel fotográfico edição de 5 + 2 PA 66 x 100 cm.

REALE, Berna. **Retratos – A Morte** (2011). Certificado de Autenticidade de Fotografia. Belém, 13 jan. 2012d.

REALE, Berna. **Retratos – A Mulher** (2011). Certificado de Autenticidade de Fotografia. Belém, 18 nov. 2011a.

REALE, Berna. **Rosa Púrpura # 2**. 2014a. Performance / foto-ação. Pigmento mineral em papel fotográfico, edição de 5 + 2 PA, 100x150cm | 39,4 x 59,1 pol.

REALE, Berna. **Rosa Púrpura # 6**. 2014b. Pigmento mineral em papel fotográfico, edição de 5 + 2 PA, 100x150cm | 39,4 x 59,1 pol.

REALE, Berna. **Rosa Púrpura**. 2014c. Performance / foto-ação. Vídeo digital, cor, som, ed 5 + 2 PA, 3'30".

REALE, Berna. **Série Retratos: A Morte**. 2011b. Performance / foto-ação. Pigmento mineral sobre papel fotográfico Premium Luster, edição de 5 + 2 PA, 160 x 100 cm.

REALE, Berna. **Série Retratos: A mulher**. 2011c. Performance / foto-ação. Pigmento mineral sobre papel fotográfico Premium Luster, edição de 5 + 2 PA, 150 x 100 cm.

REALE, Berna. **Série Retratos: O Homem**. 2011d. Performance / foto-ação. Pigmento mineral sobre papel fotográfico Premium Luster, edição de 5 + 2 PA, 150 x 100 cm.

REALE, Berna. **Série Retratos: O Mito**. 2011e. Performance / foto-ação. Pigmento mineral sobre papel fotográfico Premium Luster, edição de 5 + 2 PA, 150 x 100 cm.

REALE, Berna. **Sim Senhor (díptico)**. 2010. Performance / foto-ação. Pigmento mineral sobre papel fotográfico, edição de 5 + 2 PA, 68 x 48 cm.

REALE, Berna. **Soledade**. 2013. Performance / foto-ação. Vídeo, edição de 5 + 2 PA, 2'56".

REGO, José de Moraes. **40 anos de arte**. Belém: edição do autor, 1986.

ROBERTS, Andrew. Apresentação. *In.*: **Comitê Internacional de Documentação/ Conselho Internacional de Museus. Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC / Comitê**

Internacional de Documentação (CIDOC). Trad. Marilúcia Bottallo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/6/2020/03/CIDOC-Declaracao-de-principios.pdf> Acesso: 21 de maio de 2022.

ROESLER. Galeria. **Portifólio de Berna Reale**. Galeria Nara Roesler. s.d Disponível em <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/> Acesso: 18 de agosto de 2022.

ROSA, Nei Vargas da. **Colecionismo no Sistema Contemporâneo de Arte: Entre a centralidade das bordas e o mainstream**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado**. Gesto de Criação Artística. São Paulo, Anna Blume, 1998

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes de Criação: Construção da Obra de Arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Ilton Ribeiro. HISTÓRIA DA ARTE - PARÁ – II. **Amazônia Contemporânea**, 2019. Disponível em: <https://amazoniacontemporanea.blogspot.com/2019/02/arte-contemporanea.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

SANTOS, Sanchris. Entrevista. Sanchris Santos. Entrevistadora: Marcela Cabral. Arquivo, mp3. 11 de julho de 2022. 1h14m.

SEHN, Magali Melleu. **Entre Resíduos e Dominós: preservação de instalações de arte no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

SILVA, Anna Paula da. **Musealização e Arquivamento da performance: as vicissitudes dos vestígios**. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2021. 333p.

SOBRAL, Armando. Armando Sobreal: entrevista [nov. 2023]. Entrevistadora: Marcela Cabral. Belém, 2023..

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix : Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

SOURIAU, Étienne. **Los Diferentes Modos de Existencia**. Prefacio de Bruno Latour y Isabelle Stengers. 1ª ed. Volume combinado. Ciudad Autonoma de Buenos Aires.: Cactus, 2017.

SOURIAU. Étienne. **Diferentes Modos de Existência**. Trad. Walter Romero; Menon Júnior. N-1 edições. 2020.

STILL de cinema: conceito e importância. **Margô Filmes**, 2021. Disponível em: <https://margofilmes.com.br/still-cinema/>. Acesso em: 21 nov. 2023.

TRIP Transformadores. Trip Transformadores: 2016 - Berna Reale. You Tube, 2016. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=O0Db6fdchUU&ab_channel=TripTransformadores. Acesso em: 20 fevereiro 2021.

XAVIER, Janaina Silva. **Os MACs brasileiros e a musealização da arte contemporânea**: uma discussão sobre a documentação das performances e instalações. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

ZANINI, Walter. **Vanguardas, Desmaterialização, Tecnologias na Arte**. JESUS, Eduardo de. (Org.). São Paulo: WMF, 2018.

ZUMTHOR, Paul, **performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. UBU, São Paulo, 2018.

ZUMTHOR, Paul, **A letra e a voz: A "literatura" medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

APÊNDICE A -

Roteiro elaborado no âmbito do Plano de trabalho Panorama da Documentação Museológica nos museus do Centro Históricas de Belém – CHB, dentro do Projeto Museus e Patrimônio no CHB, no ano de 2015. O Roteiro foi respondido por Michelle Barros, então coordenadora da CPD do SIM/SECULT-PA.

ROTEIRO - Sondagem MUSEALIZAÇÃO DO CHB DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

1. IDENTIFICAÇÃO

- Nome da Instituição: SISTEMA INTEGRADO DE MUSEUS E MEMORIAIS
- Nome do funcionário: MICHELLE ROSE MENEZES BARROS DE QUEIROZ
- Cargo/função: TÉCNICA EM GESTÃO CULTURAL/ COORDENADORA
- Setor/área: COORDENADORIA DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA
- Tempo neste cargo/área: 05 MESES
- Local da entrevista
- Data/hora:

2. O ACERVO

- **Como foi o início deste museu:**

O Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM) foi criado em 1998, ligado a estrutura da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, com o objetivo de gerenciar sistemicamente os museus do Estado, alguns já existentes desde a década de 70, como é o caso do Museu da Imagem e do Som, e outros que foram sendo criados e incorporados ao SIM. Atualmente é formado por oito (08) museus e dois (02) memoriais: Museu do Estado do Pará, Museu de Arte Sacra, Museu de Gemas, Museu Forte do Presépio, Museu do Círio, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Museu da Imagem e do Som do Pará, Corveta Museu Solimões, Memorial do Porto de Belém, Memorial da Navegação Amazônica.

- **Qual tipo de acervo existe no museu:**

Os museus do SIM apresentam acervos do tipo: histórico; ciência e tecnologia; arqueológico; gamológico; arte contemporânea; cultura popular; arte sacra; náutico, acervo audiovisual e sonoro.

- **Quantas coleções/fundos existem no museu**

Reúne em suas unidades mais de 100.000 objetos (peças, obras e fragmentos) em aproximadamente 60 coleções oriundas dos bens integrados aos espaços musealizados (monumentos), aquisições e escavações arqueológicas.

- **Quais as categorias de acervo existem neste museu**

Caça/Guerra, Artes Visuais, Objetos Pecuniários, Construção, Interiores, Trabalho, Lazer/Desporto, Insígnias, Objetos Cerimoniais, Comunicação, Transporte, Objetos Pessoais, Medição/Registro/Observação/Processamento, Embalagens/Recipientes, Amostras/Fragmentos.

- **A/as coleção/coleções do museu é de caráter aberto ou fechado (ocorre aquisições ou não entra mais acervo)**
- Caráter aberto.

3. A DOCUMENTAÇÃO

3.1. Aquisição/ descarte

- **O museu tem definida por escrito uma política de aquisição e descarte de acervos?**

Não, ainda está em construção.

- **Como se dão as aquisições?**

Por meio de doações, compras, comodatos, coletas, transferências.

- **Existe um protocolo de aquisição que definam as instâncias e membros, análises e documentação que envolvem uma aquisição?**

Sim.

- **Existem predefinidos modelos escritos de termos, cartas, contratos de aquisição?**

Sim.

- **Como se dão os descartes?**

Ainda não foram realizados, estamos aguardando a definição da política de aquisição e descarte, a ser definida em conjunto pelo Conselho Consultivo e Deliberativo de Museologia (composto por 09 membros), onde há a Câmara de Arte Sacra; Câmara de Cultura Genuína; Câmara de Arte Contemporânea; e ainda conta com a presença de diretores das unidades do SIM e do Secretário de Cultura do Estado.

- **Existe um protocolo de descarte que definam as instâncias e membros, análises e documentação que envolvem um descarte?**

Sim, mas ainda está sendo definido a política de descarte.

- **Existem pré definidos por escrito as formas e os procedimentos de descarte permitidos pelo museu?**

Estão ocorrendo discussões a esse respeito para oficializar a política de aquisição e descarte.

- **Na prática os protocolos e instrumentos são utilizados?**

Espera-se colocar em prática em breve.

- **O que é feito com a documentação (laudos, dossiês, atas, termos, contratos, notas fiscais, cartas etc)?**

A documentação gerada a respeito dos acervos, após avaliadas, é arquivada no Arquivo Permanente do SIM, gerenciado pela Coordenadoria de Documentação e Pesquisa.

- **Como as informações contidas nestes documentos são agregadas ao objeto museológico (acervo)?**

As informações sobre os acervos abastecem os bancos de dados, catálogos e fichas técnicas das obras.

1.1 Documentação básica

Inventário

- **O acervo está inventariado em Livro de Inventário?**
Sim.
- **Existe a prática de conferência e avaliação do inventário (de quanto em quanto tempo)?**
Sim. Não há uma rigidez de cronograma, praticamente a cada nova inserção os Inventários são analisados.
- **Quais os campos que constam no LT(Livro de Tombo) ?**
Número de registro, antigo proprietário/ endereço, identificação do objeto, forma de aquisição, local de guarda, observação.
- **Na sua avaliação, estes campos são suficientes?**
Sim.

3.2.1. Numeração e marcação

- **Qual o tipo de numeração tem o LT?**
A numeração do acervo é registrada nos Inventários com base na sequência: Ano do registro (dois dígitos)/ Número da Categoria e Subcategoria/ Número de ordem.
- **A numeração segue quais critérios?**
Ano de registro, definição de categorias e subcategorias e número de ordem.
- **(Atribua de 0 a 10, sendo que 0= nem um pouco e 10 = totalmente)**
Na sua opinião esta numeração é:
Simple de se trabalhar e localizar a peça (9)
Traz informações que são importantes para o reconhecimento da peça (10)
Utilizo com frequência as informações contidas na numeração para reconhecer uma peça (8)
- **Existe um critério para a marcação das peças por escrito?**
Não.
- **Existe um critério para marcação das peças oriundos de outras fontes. Quais fontes?**
Não.
- **Todas as peças são marcadas com o NR?**
Não.
- **Quais os procedimentos e materiais utilizados na marcação das peças?**
Em virtude da diversidade do acervo, as marcações são diferenciadas de acordo com o tipo de material de cada obra.
- **Existem peças com marcação anterior?**
Sim.
- **Como as peças com marcação anterior são trabalhadas e informadas?**
As peças são analisadas pelos restauradores do SIM a fim de definir se e como deve ser feita nova marcação. As informações são abastecidas nas Fichas

Técnicas de cada obra.

3.3. Classificação

- **Existe um documento escrito para a classificação das peças?**
Sim.
- **Como é feita a classificação das peças?**
Com base na publicação “Thesaurus para Acervos Museológicos”.
- **Quais são as categorias e sub categorias trabalhadas no museu?**
 - 01- Caça/Guerra: Acessório de Armaria,
Arma
Equipamento de Defesa
Munição e Acessório
 - 02- Artes Visuais: Construção Artística
Desenho
Escultura
Estampa
Filme
Pintura
 - 03- Objetos Pecuniários :
Moedas
Cédulas
 - 04- Construção:
Fragmentos de Construção
 - 05- Interiores:
Acessório de Interiores
Objeto de Iluminação
Peça de Mobiliário
Utensílio de Cozinha/Mesa
Equipamento de Artes do Espetáculo
Equipamento de Artistas/Artesãos
Equipamento de Uso Geral
Instrumento Musical
Maquinaria
 - 07- Lazer/Desporto:
Brinquedos
 - 08- Insígnias:
Acessórios de Insígnia
Bandeira
Brasão
Distintivo
Atributo de Divindade
Condecoração
Atributo de Escultura Religiosa
Bastão
Bengala
Chave
Colar
Coroa
Espada
Facão
Faixa
Galão
Lança

Machado

Pulseira

09- Objetos Cerimoniais:

Objeto Cerimonial de Instituições

Objeto Comemorativo

Objeto de Culto

Objeto Funerário

10- Comunicação:

Documento

Equipamento de Comunicação Escrita

Equipamento de Comunicação Sonora/Visual

Equipamento de Telecomunicação

Material de Propaganda

11- Transporte:

Acessório de Transporte Marítimo

Transporte Marítimo

Transporte Terrestre

12- Objetos Pessoais:

Acessório de Indumentária

Artigo de Tabagismo Artigo

de Toalete

Artigo de Viagem/Campanha

Objeto de Adorno

Objeto de Auxílio/Conforto Pessoais

Objeto de Devoção Pessoal

Peça de Indumentária

14- Medição/Registro/Observação/Processamento:

Instrumento de Precisão/Óptico

Processador de Dados

15 – Embalagens/Recipientes:

Frasco

Garrafa

16- Amostras/Fragmentos:

Amostra Mineral

Amostra Vegetal

Amostra Animal

3.4. Vocabulário Controlado

- **A Documentação do museu faz uso de um vocabulário controlado? Qual a procedência desse vocabulário/é adotado de um autor ou obra?**
Sim.
- **O museu faz uso de:**
- **-Thesaurus** - Sim
- **-Nomenclador** - Não
- **-Glossário de preenchimento** - Não

3.5. Instrumentos de Registro e Resgate de Informação

- **Quais são os tipos de ficha que o museu faz uso para registro dos objetos e quais os objetivos de cada uma delas?**
- **Ficha de classificação** – Não.
- **Ficha catalográfica** – Utilizada com campos acerca da conservação e localização das obras.
- **Ficha de Conservação** – Utilizada pela Coordenadoria de Conservação e Restauro.

- **Ficha de localização – Não.**
- **Quais são os instrumentos de resgate desenvolvidos pelo museu?**
- **Fichas de índice localização (topográfico) (por sala ou por peça)**
- **Índice de autores**
- **Índice Geográfico**
- **Índice por tema**

São utilizados catálogos e planilhas com informações topográficas do acervo em reserva e exposto.

4. A DISPONIBILIZAÇÃO DA DOCUMENTAÇÃO

- **Quantas pessoas no museu trabalham diretamente com a documentação do museu?**

Onze (11) pessoas.

- **Como se dá a disponibilização das informações da Documentação para a Conservação do museu?**

As informações são disponibilizadas por meio de fichas técnicas, planilhas, catálogos e da ação cotidiana conjunta que se realiza nos espaços de guarda e de exposição entre as Coordenadorias.

- **Como se dá a disponibilização das informações da Documentação para o Educativo do museu?**

As informações são disponibilizadas por meio de fichas técnicas, planilhas, catálogos, textos e resultados de pesquisas produzidos pela Coordenação de Documentação e Pesquisa a partir da consulta dos educadores nos espaços de guarda documental e bibliográfica do SIM.

- **Como se dá a disponibilização das informações da Documentação para Museografia?**

As informações são disponibilizadas por meio de fichas técnicas, planilhas, catálogos, inventários e textos e resultados de pesquisas.

- **Como se dá a disponibilização das informações da Documentação para o público externo – pesquisadores?**

O acervo do Museu e todo o conhecimento produzido pelas pesquisas feitas a partir dele chegam ao público por meio de exposições, publicações, cursos, palestras e ações educativas. Para pesquisadores, são disponibilizadas fichas técnicas, catálogos, textos e inventários.

ANEXO A – Termo de Doação do acervo que compõe o Fundo Z da COJAN das obras doadas em 2017.



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA



TERMO DE DOAÇÃO Nº 05 / 2019

Termo de Doação que celebram entre si a **Secretaria de Estado de Cultura e o Fundo Z**, através do Sr **José Roberto Marinho** nos seguintes termos.

Pelo presente instrumento de um lado, o **FUNDO Z**, através do Sr. **JOSÉ ROBERTO MARINHO**, CPF 374.224.487-68, doravante denominado simplesmente **DOADOR** e de outro a **SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA**, entidade da Administração Direta do Governo do Estado do Pará, doravante denominada simplesmente **DONATÁRIA**, inscrita no CGC / MF sob nº 05.252.176/0001-54, com sede nesta cidade de Belém, sito à Avenida Magalhães Barata, 830, bairro São Brás, CEP 66063-240, neste ato representada pela Secretária **URSULA VIDAL SANTIAGO DE MENDONÇA**, resolvem celebrar o presente **TERMO DE DOAÇÃO**, sujeitando-se a Lei nº 8.66/93, com suas modificações posteriores, demais normas regulamentares e mediante as cláusulas e condições seguintes:

CLÁUSULA PRIMEIRA – O **DOADOR**, sendo proprietário do acervo composto de 84 (oitenta e quatro) obras de arte, vide Catálogo em anexo, que integraram a 36ª Edição Arte Pará 2017, sem coação nem influência de quem quer que seja, resolve doá-lo à **DONATÁRIA**, gratuitamente, sem qualquer encargo, para fazer parte do acervo do Museu do Estado do Pará.

CLÁUSULA SEGUNDA: O **DOADOR** declara ser proprietário do acervo por livre e legítima aquisição.

CLÁUSULA TERCEIRA: O **DOADOR** declara, ainda, neste ato, que o acervo ora doado não apresenta quaisquer problemas extrínsecos ou intrínsecos, nem mesmo graves que possam inutilizá-lo, encontrando-se, portanto, desembaraçado de qualquer ônus que possa prejudicar a presente doação.

CLÁUSULA QUARTA: O **DOADOR** declara que o bem está sendo doado espontaneamente, sem coação ou vício de consentimento, a título gratuito, por livre e espontânea vontade, transferindo de imediato sua titularidade, posse, uso, gozo e fruição, bem como, todos os direitos e deveres inerentes.

CLÁUSULA QUINTA: O **DOADOR** transfere à **DONATÁRIA**, o acervo disposto em anexo, todos os direitos concernentes ao mesmo, sem quaisquer obrigações acessórias a serem cumpridas.

CLÁUSULA SEXTA: A **DONATÁRIA** declara que aceita a doação expressa neste instrumento.

CLÁUSULA SÉTIMA: O prazo de vigência do presente Termo de Doação iniciar-se-á a partir de sua assinatura.

CLÁUSULA OITAVA: A publicação resumida deste instrumento será efetuada por extrato no Diário Oficial do Estado, nos termos do disposto no artigo 61, parágrafo único, da Lei nº 8.666/93.

CLÁUSULA NONA: As dúvidas, controvérsias e litígios oriundos da celebração do presente instrumento, que não puderem ser resolvidos administrativamente, serão dirimidos na Justiça Estadual, Comarca de Belém, com exclusão de qualquer outro foro, por mais privilegiado que seja.

E, por estarem de pleno acordo, as partes assinam o presente Termo de Doação em 03 (três) vias de igual teor e forma, para um só efeito legal, na presença de 02 (duas) testemunhas, abaixo nominadas.

Belém (PA),

JOSÉ ROBERTO MARINHO/FUNDO Z - Doador

URSULA VIDAL SANTIAGO DE MENDONÇA
Secretária de Estado de Cultura – SECULT - Donatária

Testemunhas:

1) _____

2) _____



GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA



TERMO DE DOAÇÃO Nº 07/2019

Termo de Doação que celebram entre si a **Secretaria de Estado de Cultura** e o Sr. **Johan Fletcher Couston Junior** nos seguintes termos.

Pelo presente instrumento de um lado, o Sr. **JOHN FLETCHER COUSTON JUNIOR**, CPF669.808.872-20, RG 6608998 SSP/PA, residente e domiciliado na Avenida Governador José Malcher, 240 / Edifício Eldor – Bloco A – Ap.401 , bairro de São Brás, cidade Belém, estado Pará CEP 66090-100, doravante denominado simplesmente **DOADOR** e outro a **SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA**, entidade da Administração Direta do Governo do Estado do Pará, doravante denominada simplesmente **DONATÁRIA**, inscrita no CGC / MF sob nº 05.252.176/0001-54, com sede nesta cidade de Belém, sito à Avenida Magalhães Barata, 830, bairro São Brás, CEP66063-240, neste ato representada pela Secretária **URSULA VIDAL SANTIAGO DE MENDONÇA**, resolvem celebrar o presente TERMO DE DOAÇÃO, sujeitando-se a Lei nº 8.66/93, com suas modificações posteriores, demais normas regulamentares e mediante as cláusulas e condições seguintes:

CLÁUSULA PRIMEIRA –ODOADOR, sendo proprietário da Construção Artística Experiências Polidimensionais da Série Curamos **LGBTFOBIA** Self com Lúcia Gomes, de autoria da artista Lúcia Gomes, sem coação nem influência de quem quer que seja, resolve doá-lo à **DONATÁRIA**, gratuitamente, sem qualquer encargo, para fazer parte do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas Vide imagem em anexo.

CLÁUSULA SEGUNDA: O DOADOR declara ser proprietário do acervo por livre e legítima aquisição.

CLÁUSULA TERCEIRA:ODOADOR declara, ainda, neste ato, que o acervo ora doado não apresenta quaisquer problemas extrínsecos ou intrínsecos, nem mesmo gravames que possam inutilizá-lo, encontrando-se, portanto, desembaraçado de qualquer ônus que possa prejudicar a presente doação.

CLÁUSULA QUARTA: O DOADOR declara que o bem está sendo doado espontaneamente, sem coação ou vício de consentimento, a título gratuito, por livre e espontânea vontade, transferindo de imediato sua titularidade, posse, uso, gozo e fruição, bem como, todos os direitos e deveres inerentes.

CLÁUSULA QUINTA: O DOADOR transfere à DONATÁRIA, o acervo disposto em anexo, todos os direitos concernentes ao mesmo, sem quaisquer obrigações acessórias a serem cumpridas.

CLÁUSULA SEXTA: ADONATÁRIA declara que aceita a doação expressa neste instrumento.

CLÁUSULA SÉTIMA: O prazo de vigência do presente Termo de Doação iniciar-se-á a partir de sua assinatura.

CLÁUSULA OITAVA: A publicação resumida deste instrumento será efetuada por extrato no Diário Oficial do Estado, nos termos do disposto no artigo 61, parágrafo único, da Lei nº 8.666/93.

CLÁUSULA NONA: As dúvidas, controvérsias e litígios oriundos da celebração do presente instrumento, que não puderem ser resolvidos administrativamente, serão dirimidos na Justiça Estadual, Comarca de Belém, com exclusão de qualquer outro foro, por mais privilegiado que seja.

E, por estarem de pleno acordo, as partes assinam o presente Termo de Doação em 03 (três) vias de igual teor e forma, para um só efeito legal, na presença de 02 (duas) testemunhas, abaixo nominadas.

Belém (PA),

JOHN FLETCHER COUSTON JUNIOR
Doador

URSULA VIDAL SANTIAGO DE MENDONÇA
Secretária de Estado de Cultura – SECULT– Donatária

Testemunhas: 1) _____

2) _____