

A construção de um acervo: princípios e estratégias de classificação**Emerson Dionisio Gomes de OLIVEIRA*****Anelise Weingartner FERREIRA****

Resumo: O presente artigo busca analisar a coleção de obras de arte da Universidade de Brasília, conservadas pela instituição desde 1962. Para tanto, sua identificação como expressão do vocabulário “tardio” do modernismo serve como elemento para problematizar o impacto de uma classificação canônica da história da arte brasileira sobre o projeto de visibilidade da coleção. Compreender o processo de seleção de objetos inscritos em diferentes estatutos históricos, sua adesão ao princípio de coleção unitária e os enquadramentos das obras, enquanto objetos que são colocados a ver, em especificidades tipológicas da estética e da história da arte, também são os objetos da presente análise.

Palavras-chave: Acervo. Arte moderna. Coleção universitária. História da arte.

The Building of a Collection: Principles and strategies of classification

Abstract: This paper aims to analyze the University of Brasilia’s collection of artworks, which was first started in 1962. For this reason their identification as an expression of the delayed vocabulary of modernism serves to problematize the impact of a canonical classification of Brazilian art history on the project related to visibility of the collection. This paper also examines the selection process of objects registered in different historical statutes, their adherence to the principle of a unified collection and the framing of artworks, including works which are displayed using specific typological features relating to aesthetics and art history.

Keywords: Collection. Modern art. University art collection. Art history.

* Professor Doutor - Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte - Universidade de Brasília – UNB – Campus Universitário Darcy Ribeiro, Prédio SG1, Asa Norte, CEP. 70904-970, Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: idapos@unb.br.

** Conservadora e pesquisadora da Casa de Cultura da América Latina (CAL/UnB) – SCS, Quadra 04, Ed. Anápolis, 1º andar, sala 103, CEP 70304-910, Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: cal@unb.br.

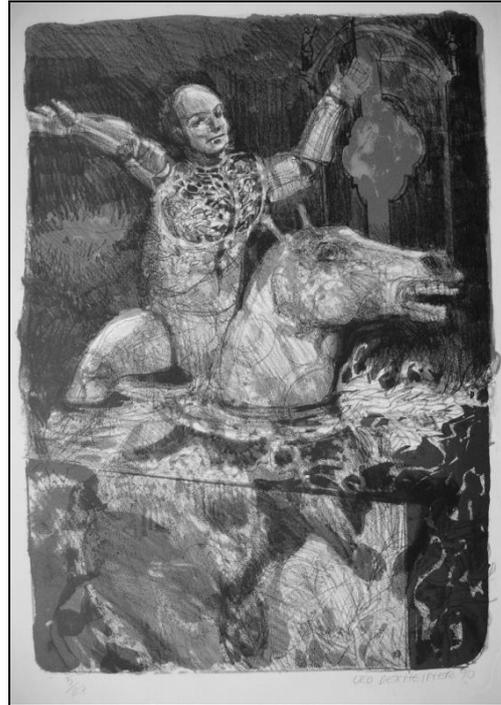


Figura 1 - DEXHEIMAER, Léo. [Sem título]. 1990. 1 Litografia, 50 x 35 cm. Acervo CAL/UnB.

Estamos imersos na longa tradição das formas oníricas ativadas por uma modernidade oitocentista. A apresentação lembra-nos os enquadramentos próprios do vocabulário místico do século subsequente. A litografia (Fig.1) de Léo Dexheimer é herdeira e parente de uma longa série de obras que têm, numa ponta¹, o simbolismo enigmático do artista francês Odilon Redon e, na outra, os contemporâneos enquadramentos do brasileiro Marcelo Grassmann. As diferenças, contudo, estão presentes de modo salutar. Dexheimer apela para uma viva intensidade cromática. A cena, cujo protagonista é seu cavaleiro automata sob seu animal, está construída sobre um paradoxo: o controle e a leveza dão corpo há alguns elementos alegóricos clássicos. *Sem título*, trabalho de 1990, interessa-nos menos por sua habilidade lírica e desprendimento expressivo que por sua história dentro do acervo da Universidade de Brasília (UnB). A litografia de Dexheimer chega à reserva técnica da Casa de Cultura de América Latina (CAL), órgão da UnB, em meados dos anos 1990. Todavia, a obra habitou em silêncio a coleção da CAL e apenas em 2011 a Universidade oficializou sua entrada no acervo. Trata-se de um ajuste comum dentro de uma coleção que vem sendo modelada por inúmeras operações de aquisição.

Uma história do processo de colecionamento de obras de arte não se pauta necessariamente pela construção ativa, modelada por políticas aquisitivas propositivas. No caso da realidade das instituições públicas de memória dedicadas às artes visuais no Brasil,

temos, via de regra, a construção de acervos heterogêneos, ancorados, sobretudo, na economia da doação (OLIVEIRA, 2010).

Não é raro constatar que essas instituições passaram primeiro pelo processo de acúmulo e conservação de obras para, depois, lentamente, constituírem processos de pesquisa mais ou menos sistemáticos, na intenção de entender o que possuem sob sua guarda. Geralmente, a história ordinária do ato de colecionar está diretamente relacionada a “espíritos” ativos de colecionadores dedicados à coleta, ao arranjo e à conservação de uma vasta miríade de objetos (BENNETT, 1995; DAGOGNET, 1993; CHOAY, 2001; POULOT, 2007). Embora contabilize as contradições envolvidas na formação de diferentes coleções públicas e privadas na modernidade, tal história encontra dificuldades em analisar coleções que se constituem de modo “casual” e que, graças aos discursos patrimoniais *a priori*, sobrevivem sem grandes cálculos interpretativos.

Dentro dessa lógica do acúmulo (ROTH, 1989), um momento mais incipiente diz respeito, ainda, àquelas instituições que tardiamente descobrem-se proprietárias de um conjunto de obras e passam pelo esforço de construir uma noção, mesmo que genérica, de coleção². A obra de Léo Dexheimer está inserida nesta problemática ao lado de inúmeras outras. Juntas, formam um conjunto diverso de obras e coleções sistematizadas de arte que, nos últimos quinze anos, passaram a ser percebidas pela Universidade como uma unidade patrimonial aparentemente dotada de propriedades e características comuns.

Diante das comemorações de seus 50 anos de existência, completados em 2012³ a UnB passou os últimos três anos fomentando a criação de um catálogo geral de obras de arte sob sua responsabilidade (TRINDADE, 2011). Uma tentativa de recuperar a primeira catalogação de bens considerados como artísticos, realizada em 1997, e que, naquele momento, almejou a publicação de um catálogo completo; pesquisa realizada sob a coordenação da diretora da Casa de Cultura da América Latina (CAL), René Gunzbuger Simas⁴.

O que chama atenção, nesse processo de constituição de um acervo com características artísticas, é a direção tomada para a institucionalização das obras. A UnB, até meados dos anos de 1990, não havia criado qualquer instituição para a construção de uma coleção de bens artísticos⁵. Lembremos que, mesmo a CAL, criada em 1987, havia sido implantada de modo que a instituição caracterizou-se, num primeiro momento, como aquilo que originalmente chamamos de “museu de sociedade” (WITCOMB, 2003, p. 211-212), ou seja, ao contrário dos planos originais, a CAL nasceu preocupada com a circulação e a pesquisa das artes e dos saberes latino-americanos, mas sem estrutura para a guarda e a preservação de coleções de qualquer natureza⁶. Nos primeiros anos, o colecionamento era apenas uma das funções da instituição e não necessariamente a mais visível ou evidente.

Isso, aparentemente, demonstra que tanto a CAL quanto os demais organismos da Universidade foram gradativamente solicitados como espaços de guarda pela sociedade. Homenagens pontuais, efemérides, doações calculadas ou isoladas foram transformando algumas instituições da UnB em espaços museológicos, no sentido estrito e conservador do termo. A demanda por tal memória, em seu sentido propositivo, foi muito mais da comunidade externa do que da própria Universidade, não obstante os diferentes projetos que tentaram instituir um museu voltado às artes: daquele defendido pela museóloga Lygia Martins Costa, em 1964, até o projeto atual da pesquisadora e crítica Grace de Freitas (GOMES; CARRIJO, 2012).

Numa perspectiva histórica, tradicionalmente, em toda a sua estratégia de planejamento, os poderes públicos em Brasília tiveram dificuldades em criar espaços museológicos dedicados às diferentes tipologias das artes visuais. À exceção das coleções do Ministério das Relações Exteriores e de outros organismos burocráticos, Brasília só veio a ter um museu dedicado às artes em 1985 (OLIVEIRA, 2007). E, mesmo depois, os poucos espaços de memória preocupados com a conservação da arte não foram suficientes para atender à variedade das tipologias da produção local e nacional. Isso criou uma demanda por espaços de guarda, que lentamente, ao longo dos anos de 1990, foi acionando diferentes instituições, como Banco Central, Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, Correios, Museu Vivo da Memória Candanga e a própria UnB.

Nesse sentido, temos nos dedicado a algumas questões, na intenção de aliar aspectos metodológicos da Museologia e da História da Arte. São elas: (1) Quais instâncias da Universidade assimilaram obras de arte e quais as principais características de suas coleções?; (2) Que arte foi preservada pela Universidade nestas instâncias?; e (3) Numa premissa hipotética, qual a relação dessas coleções com a representação modernista que matiza a constituição de Brasília e, por conseguinte, da própria UnB?

O mais antigo espaço de preservação de obras da Universidade é a Biblioteca Central (BCE). Desde sua criação, em 1962, a instituição tornou-se guardiã de obras que podemos tipificar como pinturas, gravuras, livros de arte e livros de artistas, alguns raros exemplares de esculturas (*Minerva*, escultura de Alfredo Ceschiatti, de 1963, é o exemplo mais comemorado pela instituição) e painéis. Ou seja, um leque informe e desconexo de obras que têm na história da própria biblioteca seu elo de coesão. Do in-fólio vulgarmente denominado *Livro das Aves*, provavelmente uma tradução tardia do século 14 de um tratado sobre aves originalmente publicado no século XII⁷, até a coleção completa dos álbuns da “Sociedade Os Cem Bibliófilos do Brasil” (MARTINEZ, 2008), a BCE ocupa um papel tradicional de colecionamento tendo, por vezes, como de rotina em instituições semelhantes, alguma dificuldade em operar com os limites do estatuto do artístico e suas restrições patrimoniais⁸.

Ao lado da BCE, a CAL ocupa, sem dúvida, o posto de mais importante instituição museológica da UnB. Sua coleção é oriunda, quase que na totalidade, da economia da doação e da permuta expositiva. Esta última forma de assimilação foi utilizada nos primeiros 10 anos da instituição, mas não funcionou como método de uma política aquisitiva propositiva.

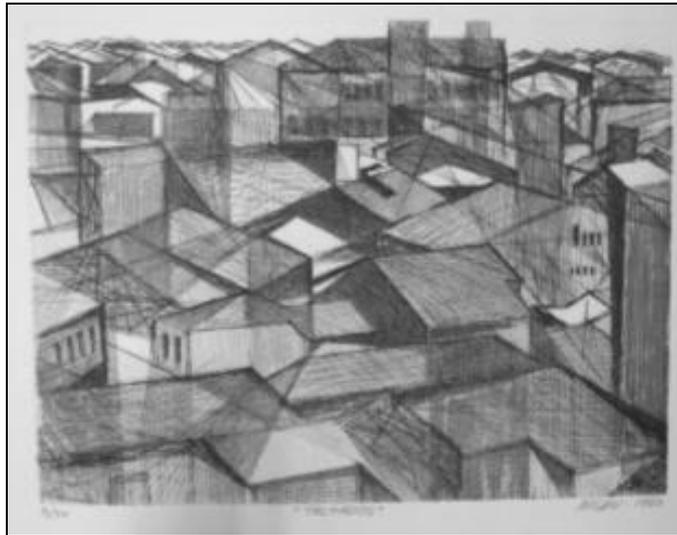


Figura 2 - DUSEK, Milan. *Telhados*. 1960. Água tinta e água forte, 39x53 cm. Acervo CAL.

Podemos dividir o acervo da CAL em dois grupos distintos – e por vezes estranhamente exclusivos – uma coleção etnográfica e outra tipificada como artística. No caso da primeira coleção, temos pouco mais de 235 peças oriundas das duas primeiras edições do Festival Latino Americano de Arte e Cultura (FLAAC), em 1987 e 1989⁹. Eventos que serviram, de fato, para a própria criação e consolidação da instituição. Nos últimos dez anos, o acervo foi ampliado com a assimilação da Coleção Galvão e com a guarda da Coleção do Centro Nacional de Referência Cultural (IPHAN)¹⁰.

No caso da coleção identificada como “de Arte”, encontramos prioritariamente obras de artistas brasileiros de diferentes partes do país, assimiladas, sobretudo, depois de 1996¹¹. Os números mais recentes indicam que há quase 750 peças nessa coleção. Como é dependente do sistema de doação, a representação latino-americana é restrita, contrariando a função primeira da CAL. Há uma pequena parcela de obras de outros continentes, geralmente doações dos corpos diplomáticos estrangeiros. No tocante à representação quantitativa dentro da coleção, vale ressaltar a presença de alguns artistas, como: Maciej Babinsky, Milan Dusek (Fig.2)¹², Francisco Cuoco, Charlotte Gross, Zélia Swain, Johann Georg Scheuerman, Diô Viana, Stela Maris (com um fundo documental destacado) e um pequeno acervo de obras-xerox e poemas visuais de Paulo Bruscky.

Departamentos, diretorias, a reitoria e a prefeitura do *campus* Darcy Ribeiro formam o terceiro grupo de gestores de obras de arte. De fato, tais setores têm diferentes modos de gerenciar as peças sob suas responsabilidades¹³. Por não se configurarem como instituições de salvaguarda e memória estrito senso, geralmente tomam a arte em seu caráter secundário, estritamente decorativo¹⁴. É justamente nesse grupo que reside a tensão mais explícita sobre o que vem a ser ou não arte. É nessa fatia da coleção que reside uma tensão constante. Obras que facilmente podem ser enquadradas dentro da tradição do que chamamos de artístico estão reunidas com peças que raramente são consideradas dentro dos códigos do patrimônio artístico, geralmente reproduções comerciais de cunho ilustrativo.

O que temos e o que vemos

Um olhar ligeiro sobre as obras do catálogo atual – incluindo a recém-doação das obras da gravadora Marília Rodrigues¹⁵ – e utilizados os convencionais valores classificatórios da história da arte e da museologia, podemos tipificar o acervo das UnB em quatro categoriais.



Figura 3 - BRECHERET, Vitor. *Índia Bartira*. 1952. Faculdade de Educação. Acervo UnB.

No primeiro, temos as obras públicas. Em sua maioria esculturas e objetos locados na Universidade desde sua inauguração até os dias atuais; obras que geralmente podem ser lidas como pertencentes a diferentes enquadramentos do modernismo brasileiro, como *Índia Bartira* de Vitor Brecheret, de 1952 (Fig.3), e o *Monumento à Cultura*, de Bruno Giorgi, de 1965, assimiladas em meados dos anos de 1960, até obras mais recentes, como a

homenagem à engenheira florestal Jeanine Maria Felfili Fagg, produzida por Luiz Ribeiro, em 2009.

Compõem esse quadro modernista os painéis de Athos Bulcão (Departamento de Artes Cênicas), de Jayme Golubov (Editora da UnB e o Posto Ecológico) e de Luis Humberto Martins Pereira (Faculdade de Educação). Do lado de nomes ilustres para o modernismo brasileiro, encontramos uma série de obras-monumento, bustos e intervenções menos prestigiadas pela história da arte local, e que em alguns casos foram rejeitadas como obras de arte, seja por sua efemeridade (o que ainda é um problema para o sistema de catalogação geral da Universidade), seja por valores estéticos específicos.

Um segundo grupo é tipificado pelas obras em papel. Geralmente múltiplos. Os papéis são responsáveis por mais da metade das obras pertencentes à UnB, número ampliado com a assimilação das gravuras da artista Marília Rodrigues. Como corriqueiramente encontramos em coleções brasileiras de formação heterogênea, as gravuras, as fotografias e os desenhos sobre papel são fundamentais na constituição das coleções da BCE e da CAL, do mesmo modo que servem como bens de decoração nos espaços burocráticos e residências da Universidade. Compõem tal coleção obras produzidas por artistas renomados, tais como: Lívio Abramo, Clóvis Graciano, Poty Lazzarotto, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Ademir Martins, Djanira, Cícero Dias, entre outros; até artistas cuja presença na coleção decorre da importância para a história da arte local: Milan Dusek, Stella Maris, Glenio Bianchetti, Léo Dexheimer, Marília Rodrigues (Fig.4), entre outros.

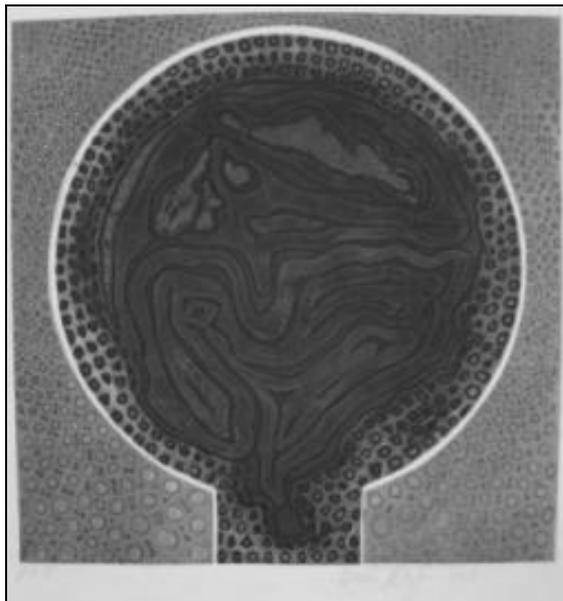


Figura 4 - RODRIGUES, Marília. [*Sem título*]. 1971. 1 gravura, 62,5 x 56,5 cm. Acervo CAL, doação em 2013.

Outra modalidade importante – por sua tradicional posição na história da arte –, e menos frequente na coleção, é a pintura. Diante de uma história de colecionamento que podemos chamar de espontânea até os anos de 1990, coube principalmente à CAL e à BCE assimilar as poucas pinturas do acervo geral. As pinturas no acervo guardam duas características: são obras mais contemporâneas e geralmente de artistas que trabalharam, mesmo que por breve período, na Universidade: Douglas Marques de Sá, Elder Rocha, Silvio Zamboni, Athos Bulcão, Glênio Biachetti, são exemplos expressivos. É certo que exceções, como as pinturas “Tributo a Aguinaldo Camargo” (Fig.5), de Abdias Nascimento¹⁶ (CAL), e “Cidade do Congo”, de Wega Nery¹⁷, de 1976 (da coleção Cassiano Nunes/BCE), merecem destaque em qualquer seleção do acervo geral.

Um número reduzido de obras em suportes mais experimentais foi assimilado a partir de 2009. Em dissonância com o enfoque dado às recentes tecnologias pelos cursos de artes da Universidade nas últimas duas décadas, o acervo quase que ignorava formatos menos tradicionais. Tal característica é compatível com as políticas aquisitivas passivas das instituições museológicas brasileiras, despreparadas para a salvaguarda de suportes não convencionais (BOONE, 2012). Pela breve familiaridade com outras dezenas de acervos públicos, podemos afirmar que essas coleções mal chegaram aos anos de 1980. Todavia, a própria mobilização para a constituição de um acervo geral estimulou uma busca ativa por doações de artistas locais ligados às novas experimentações: Suzete Ventureli e Bia Medeiros.

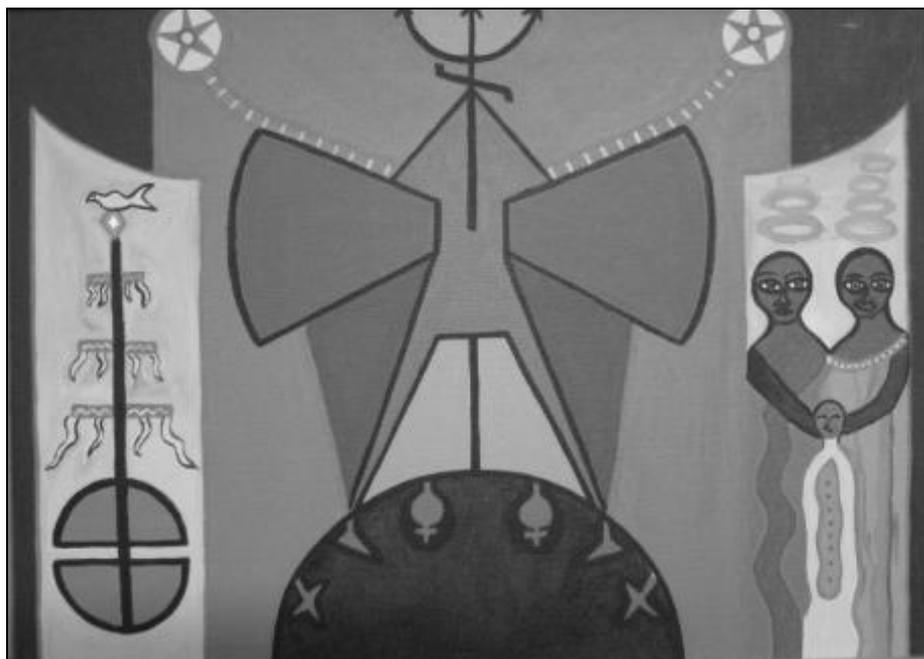


Figura 5 - NASCIMENTO, Abdias. “Tributo a Aguinaldo Camargo”. sd. Óleo sobre tela, 41 x 56 cm. Acervo CAL.

Nesse tocante, a dissonância entre uma conhecida produção dedicada às novas tecnologias não encontrou seu correlato nas práticas museológicas da Universidade. Parte do problema reside na ausência de espaços que incorporem elementos técnicos essenciais para linguagens poéticas articuladas por meio das novas tecnologias¹⁸. Tal dissonância serve de índice para compreender que a irregular gênese da coleção da Universidade, até então, não mirava a assimilação de obras destinadas à pesquisa discente e docente, ou dela oriunda, o que caracterizaria um modelo convencional de coleção universitária. Em tal modelo, de tradição estadunidense, segundo Amaral (2006), os acervos estão intrinsecamente relacionados aos departamentos de artes e de história da arte, acolhendo sua produção, o que geralmente não ocorre no Brasil, onde os acervos universitários herdaram obras majoritariamente desvinculadas das atividades acadêmicas. E mais, no caso da UnB, apresentam dificuldades em estabelecer elos com essas atividades.

Modernismos e sua crise

É evidente que nossa classificação é reducionista diante da heterogeneidade das obras e da dificuldade de tipificar muitas delas em qualquer modelo classificatório geral. Mas tentemos uma ilação provisória.

O “modernismo tardio”, termo amplo e tomado aqui de modo provisório, é uma das classificações que podem ser empregadas a uma boa fatia da coleção da Universidade (MIRANDA, 1999, p. 270-271). O “tardio” refere-se a uma breve distância temporal do cânone modernista produzido na primeira metade do século XX¹⁹. Uma interpretação que advoga a favor do “modernismo que veio... depois”, nas palavras de Tadeu Chiarelli (2012, p. 25), e que na atualidade está diante de um desafio duplo: esquivar-se do valor negativo conferido ao desenvolvimento “tardio” da estética modernista e, por conseguinte, não tratar, *a priori*, os valores dos diferentes “modernismos” e suas possibilidades poéticas como óbvios sintomas do conservadorismo de uma época e de uma dada geografia. Nesse tocante, tomamos como particularidade desse modernismo “posterior” aos anos de 1940 uma atenta manutenção de valores plásticos da “vanguarda modernista” brasileira: busca de formas universais, valorização à centralidade autoral e aos preceitos artesanais da prática pictográfica e escultórica, apego à figuração e à linguagem abstratizante, atenção à temática identitária etc²⁰.

Antonio Candido reconhece que o modernismo no Brasil envolve três aspectos fundamentais: “um movimento, uma estética e um período” (CANDIDO; CASTELLO, 1980, p. 74). Em nossa interpretação do acervo da UnB não dissociamos esses três aspectos, mas nos voltamos para a relação “movimento-estética”, simbolicamente e historicamente representada pela *Semana de Arte de 1922*, mas que em outras partes do país instituiu-se

em tempos diversos e de formas distintas (OLIVEIRA, 2011). Há pelo menos três décadas, historiadores têm se dedicado a revisar as características do modernismo brasileiro. Num primeiro momento, o foco esteve no próprio sentido de exclusividade (LEITE, 2007, p. 33-48), intensamente desmistificado²¹. Depois, estudiosos voltaram-se para o sentido de ineditismo fixado pela *Semana* (HERKENHOFF, 2002, p. 22-29). E, ainda, um grupo de pesquisadores dedicou-se a evidenciar o que o movimento eclipsou (COLI, 2005). O evento significou um importante ato simbólico, que mais denotou o desejo de uma modernidade do que necessariamente sua inauguração (FABRIS, 2010; BRITO, 2005).

O modernismo brasileiro encontrava-se delineado pelo fenômeno que nos acostumamos a chamar de “retorno à ordem”, numa leitura crítica que se consagrou em nossos dias. É bastante conhecida a crítica de Fabris à ideia de que o modernismo no Brasil poderia ser comparado ao europeu, isso por “não ter criado uma nova noção de espaço e por não ter abdicado do referente, mas é considerada localmente moderna pela erosão que vai promovendo da disciplina acadêmica e pelo grau de deformação que vai incorporando ao seu léxico” (FABRIS, 1994, p. 82).

Os contornos que o movimento tomou nos anos de 1930 e 1940 conferem complexidade à questão, uma vez que os valores modernistas passam a influenciar outros centros culturais pelo Brasil em medidas e temporalidades distintas daquelas delineadas pela história da arte até recentemente. A introdução de tais valores não foi equânime nas diferentes regiões brasileiras. Descontadas as efemérides localizadas, se em Recife, Porto Alegre e Belo Horizonte ela se institui de modo efetivo, já nos anos de 1940 o mesmo não ocorreu em Florianópolis, Goiânia, Salvador, Campinas, Fortaleza e Curitiba, que só tiveram estabelecidas as bases da produção artística “moderna” nas décadas posteriores²².

A variedade das possíveis interpretações sobre o “modernismo” e suas geografias evidencia primeiro o perigo de tomar qualquer coleção em particular como um exemplo direto e automático da história das artes visuais de uma dada comunidade. A presença de uma estética modernista “tardia” no acervo da UnB confere complexidade à coleção, pois o que realmente encontramos são diferentes formas de manifestação do modernismo, seja no sentido construtivo – vitorioso no que concerne à visibilidade –, seja em formas menos óbvias, como aquelas exploradas por Paulo Cheida Sans, Francisco Cuoco e Charlotte Gross.

O segundo equívoco de uma classificação estética pode surgir da sugestão de que uma coleção é uma amostra da história de uma comunidade. De uma maneira particular, a coleção da UnB não é uma síntese nem da produção nacional nem da produção local de arte dos últimos 50 anos. Seu acervo – em toda sua variedade – apenas nos dá subsídios para refletir a própria instituição universitária e sua política patrimonial em relação às artes visuais. Confrontada com outros acervos distintos, como o do Ministério de Relações

Exteriores, o do Museu de Arte de Brasília (MAB), o do Banco Central (SOBRINHO, 2012) e o da Caixa Econômica Federal (MARTINEZ; GONÇALVES SOBRINHO, 2011), a coleção da UnB apenas explicita sua lógica conservacionista.

Um exemplo comparativo é a pequena representatividade de obras que ocupam a polêmica nomenclatura de “arte popular brasileira”. Numa comunidade artística como a do Distrito Federal, formada por autores oriundos de diferentes tradições artísticas, a presença tímida de uma arte com raízes populares fala muito da representação do que vem a ser *arte* para a Universidade. Para isso, basta comparar seu acervo com o do MAB, o qual – em sua história de assimilação e descarte – possui uma importante coleção de arte “popular” local (OLIVEIRA, 2010, p. 81-88).

O futuro do passado

A atual consciência de que as obras dispersas pela Universidade precisam ser pesquisadas e agrupadas não é nova. A novidade advém da urgência na adoção de uma política aquisitiva ativa. Se a representatividade da arte contemporânea voltada às novas tecnologias, em especial, à arte computacional, e da arte “popular” brasileira pode servir de índice, é possível afirmar que as políticas aquisitivas das primeiras quatro décadas da UnB, embora passivas, não deixaram de representar uma certa postura de quais formas de arte poderiam ser ou não assimiladas e preservadas.

Uma das estratégias da configuração de uma coleção num acervo com características visíveis passa por um processo de classificação e pesquisa no qual a história das obras – e seus criadores –, a memória das assimilações e os processos de representação, comunicação e visibilidade da arte colecionada constituem um tripé fundamental. A presença de nomes como Lívio Abramo, Tarsila do Amaral, Oscar Niemeyer, Aloísio Magalhães, Victor Brecheret, Cícero Dias, Clóvis Graciano, Athos Bulcão, Marcelo Grassmann e Alfredo Volpi funcionam como norteadores e atrativos para a política de visibilidade da instituição, mas sua presença é minoritária, geralmente vinculada às doações do Banco Central. A importância da presença de obras destes artistas decorre sobremaneira do lugar que as biografias de seus criadores ocupam nas narrativas da história da arte, mesmo que tais obras ocupem um lugar marginal na produção individual de cada um deles.

Qualquer pesquisa que envolva o patrimônio de uma comunidade exige dos pesquisadores um explícito envolvimento político. Sabemos que, ao aferirmos ao acervo a marca de “moderno” ou detentor de obras de distintos “modernismos”, estamos criando uma séria segmentação, que, manipulada de modo inadvertido, pode levar a eclipses e esquecimentos danosos. Recentemente, em palestra na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o bibliotecário e coordenador da Biblioteca e dos Arquivos do Museu de Arte Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Moderna de Nova York, Milan Hughston, alertou-nos para o fato de que toda a cadeia de informação e compreensão sobre as obras é afetada pelas decisões classificatórias de historiadores, conservadores e curadores (HUGHSTON, 2010). Por exemplo, espera-se de um departamento ou seção de arte moderna algo distinto do que se espera de seu congêneres voltado às experimentações da arte contemporânea.

Numa perspectiva crítica e profissional, delimitações conceituais podem gerar integração e toda uma gama de critérios para novas incorporações nas coleções. Sabemos que, desde o projeto modernista, uma obra de arte não é mais autônoma do ambiente em que está exposta, dos projetos de visibilidade nem da coleção que a recebe. Sendo assim, o impacto de um processo interpretativo sobre uma coleção revela-se um procedimento segmentador, na medida em que pode dirigir futuros procedimentos curatoriais (representação e registro da arte moderna e contemporânea), práticas de conservação, políticas institucionais de informação (extroversão e acesso para públicos internos e externos; organização e gestão de arquivos; ferramentas e estratégias de pesquisa e acesso); políticas de (des) aquisição e projetos educativos, o que frequentemente altera as possibilidades de fruição de uma obra.

Um modo salutar de abordar tal coleção retoma o tripé fundamental indicado acima. A Universidade precisa empenhar-se em fomentar pesquisas ativas que verifiquem a história das obras e dos artistas, ampliar os quadros institucionais dedicados à verificação da memória das assimilações e os processos de representação nelas contidos. E, por fim, dedicar-se a expor tal acervo de modo a conferir-lhe visibilidade, sem recair em discursos laudatórios e assumindo compromissos patrimoniais efetivos: como projetos educativos em constante diálogo com a comunidade artística e recursos para conservação das obras.

No verso dessa questão está a premissa de que toda coleção, ao tomar forma objetiva, pressupõe um espectador – real ou virtual (POMIAN, 1984, p. 63). Uma questão decisiva para a lógica museológica é: para qual espectador esta coleção está sendo constituída? Aí está a outra face do problema: o confronto malicioso entre a necessidade classificatória de uma pedagogia museológica e o esgotamento dessa mesma classificação, enquanto discurso-tutor, diante de um público cada vez mais heterogêneo e informado.

Há muito trabalho para pesquisadores na coleção da Universidade. Sob o signo da precipitação, pode-se pressupor que a UnB assimilou obras pertencentes a um certo vocabulário modernista convencional e algumas variações regionais do “modernismo tardio”, mesmo acadêmico e formal, em consonância com uma autoidentificação institucional que invariavelmente buscou ligar-se às representações de Brasília, enquanto patrimônio progressista, signo desenvolvimentista e urbe-singular. Todavia, a adesão à ideia de que a coleção da Universidade é uma consequência das representações oficiais é ligeira e pode

nos levar a interpretações reducionistas. Felizmente, obras de arte se comportam mal diante dos discursos propositivos destinados a elas.

Recebido em 22/1/2013

Aprovado em 10/5/2013

NOTAS

¹ O artista nasceu em Porto Alegre, em 1935. Especializou-se em pintura com encáustica e em diferentes técnicas da gravura (xilogravura, serigrafia, litografia e gravura em metal). Foi docente da Universidade de Brasília e trabalhou com desenho publicitário a partir dos anos 1980. Em 1992, participou da exposição “Grabados & Grabadores” e, em 1996, da mostra “Registro de Passagem. Obras em papel”, ambas na Casa de Cultura de América Latina/UnB. *Site Oficial do Artista*, disponível: <http://www.leodexheimer.com.br/>; acesso mar. 2013.

² Não tomemos como menos relevante a relação entre a reunião de bens e a constituição de sentidos para eles, muito menos uma relação casual entre selecionar e interpretar: “Já observamos que os acervos do colecionador, do amador ou do curioso são fruto de uma dialética complexa da conservação e da destruição no seio de “enquadramentos” de certas obras em determinado momento da sua história; enquadramentos esses transmitidos, utilizados, deformados, esquecidos de geração em geração, cada um recobrando o outro, leve ou pesadamente, observando-os, modificando-os ao mesmo tempo em que são modificados. Na escala das coletividades, os mecanismos de aquisição, de transmissão e de conservação das obras, quer tratem da formação e da evolução das compilações de monumentos preservados, quer das coleções dos museus, envolvem um horizonte de expectativa ligado às representações de um grupo social, a uma sensibilidade local, às experiências, próximas ou longínquas, sociais e culturais, das quais ele participa. (POULOT, 2003, p.40)

³ A presente pesquisa nasceu de nossa participação na Comissão de Preservação do Patrimônio Artísticos (CPPA) da Universidade de Brasília.

⁴ A equipe era formada por René Simas, José Carlos Andreoli, Thérèse Hoffmann e Anelise Ferreira.

⁵ É preciso ressaltar o tradicional papel que bibliotecas e arquivos tiveram (e ainda têm) na salvaguarda indireta de obras de arte. Todavia, não podemos considerá-los como instituições dedicadas à gestão da memória das artes visuais no sentido hodierno que adotamos para museus e centros culturais.

⁶ O Ato de Reitoria nº 757-88, de 28 de dezembro de 1988, que cria a CAL previa, em sua estrutura, uma unidade museológica convencional, que não se constituiu oficialmente.

⁷ *De avibus ou Liber Avium ou ainda Aviarium* é o primeiro de quatro livros publicados no Século 12 (RIBEIRO, 2006)

⁸ Uma coleção especial que se destaca na BCE é a doada pelo escritor paulista Cassiano Nunes. Trata-se de um fundo documental amplo e que contém obras de arte doadas à UnB em 2007. Nela encontramos obras de importantes artistas brasileiros: Aldemir Martins, Athos Bulcão e Wega Nery.

⁹ Não entram neste cálculo 103 obras identificadas como pertencentes à Arte Popular.

¹⁰ A Coleção Galvão reúne 350 peças coletadas na década de 1960, sob a coordenação do antropólogo Eduardo Galvão (1922–1978), então professor da Universidade de Brasília, com a proposta de criação de uma coleção no Departamento de Antropologia. Estão representados na coleção 22 grupos, a maioria deles localizada no Alto Xingu. A coleção passou para a guarda do IPHAN na década posterior e retornou à UnB em 2002. Já a Coleção CNRC é fruto do trabalho de pesquisadores do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e conta com 319 peças de diversos grupos indígenas da região central do Brasil, principalmente do grupo Krahô. Desde 2002, a UnB é depositária desta coleção.

¹¹ Num momento anterior, uma importante exceção deu-se com a assimilação de 43 obras oriundas da exposição que acompanhou o seminário “Indignação Maior que o Medo, Violência Não”, em 1991. Arquivos CAL/DEX/UnB.

¹² De origem tcheca, Dusek mudou-se para o Brasil em 1939, onde iniciou sua carreira como escultor e pintor. Sua aproximação com a gravura se deu no Atelier Livre do MAM-Rio, onde estudou com Friedlander e Edith Bhering. Desde 1972 Dusek muda-se para Brasília, dedicando-se exclusivamente à gravura, pintura e escultura. Em 2004, a Casa da Cultura da América Latina, uma extensão da Universidade de Brasília, realizou a exposição “40 anos de Gravura”, apresentando somente exemplares da produção de Dusek no determinado suporte. Ocasão cujas obras foram doadas para compor, juntamente com quatro obras já adquiridas anteriormente, o acervo do artista dentro da instituição (LINS; OLIVEIRA, 2012).

¹³ São eles: Reitoria, Prefeitura da UnB, Decanato de Assuntos Comunitários, Vice-Reitoria, os demais decanatos (de Graduação, de Pós-graduação, Gestão de Pessoas e Administração e Finanças), Editora da UnB, Faculdade de Educação, Faculdade de Direito, Faculdade Ciência da Informação Departamento de Filosofia, Centro de Excelência em Turismo.

¹⁴ É importante frisar que o termo “decorativo” não é usado com valor pejorativo da prática de exposição e guarda dos setores da Universidade; queremos apenas salientar seu valor exclusivo.

¹⁵ Desde 2010, a Casa da Cultura da América Latina (CAL) negocia a doação de aproximadamente trezentas obras gráficas da artista mineira Marília Rodrigues (1937-2009). Ex-professora do Instituto de Artes, trata-se de uma artista nacionalmente conhecida. Graças a sua importância atestada por pesquisadores voltados à história das artes gráficas. Aluna de Osvald Goedi na Escola Nacional de Belas Artes nos anos de 1950, ela pertenceu à geração que contribuiu para a afirmação da gravura como componente independente e fundamental das artes visuais. Sua formação completou-se no histórico Atelier Livre do MAM-Rio, sob orientação de Edith Behring, onde a gravura em metal dera à cor o tratamento de elemento estruturador da imagem, o que, de certa forma, implicava na discussão sobre seu suporte. Acompanhada de artistas cruciais como Anna Bella Geiger, Anna Letycia, e Isabel Pons, Marília Rodrigues participou do movimento que alçou a gravura à abstração informal, de modo a ampliar seu impacto nas redes de circulação das artes visuais brasileiras naqueles anos.

¹⁶ Dramaturgo, ator, escritor, artista plástico, Abdias Nascimento nasceu na cidade de Franca, estado de São Paulo, em 1914. Aos 16 anos, Abdias decidiu ir para São Paulo, com intenção de trabalhar no exército como voluntário. Ele esteve no exército durante a revolução de 1930 e de 1932. Em 1932, ainda no exército, começou a participar da Frente Negra Brasileira. Abdias tomava cada vez mais consciência de sua militância no movimento negro. Em 1936 transferiu sua matrícula da Escola de Comércio Alves Penteado, em São Paulo, para a Faculdade de Economia, na Universidade do Rio de Janeiro, onde finalizou seus estudos de Economia. Ao concluir Economia, em 1938, Abdias começou a trabalhar na Comissão de Planejamento Econômico do Gabinete do presidente Getúlio Vargas. Nesse momento, pôde trocar experiências com pessoas como Solano Trindade, criador do Teatro Popular Brasileiro, Abgail Moura, regente da orquestra Afro-Brasileira, e Joãozinho da Goméia, coordenador de um importante terreiro de Duque de Caxias. Abdias funda o Teatro Experimental do Negro em 13 de outubro de 1944. O primeiro trabalho do TEN consistiu em uma participação na peça intitulada *Palmares*, da poetisa Estela Leonardos (NASCIMENTO, 2006, p. 42-43).

¹⁷ Nascida em Corumbrá (MS), em 1913, a artista inicia sua carreira em 1946, quando já frequentava a Escola de Belas Artes de São Paulo. Em 1952, passou a integrar o Grupo Guanabara e, no ano seguinte, passou a frequentar o Ateliê Abstração de Samson Flexor. Na década de 1960, tornou-se uma das mais expressivas artistas da abstração informal brasileira. Morre em 2007 na cidade do Guarujá, SP (Silva, 2009).

¹⁸ Sobre o assunto: (DOMINGUES, 2009, p. 25-67).

¹⁹ A própria denominação “modernismo” é cercada de mitos e problemas. Há quase vinte anos, Annateresa Fabris já advertia que a história da arte, quanto ao assunto, tinha seus desafios: “A tarefa que se impõe é ainda mais difícil no Brasil, pois boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões da primeira hora sem contestá-las ou questionando-as muito timidamente.” (FABRIS, 2010, p.9).

²⁰ Chiarelli enfrentou a questão pontualmente na última década. O autor lembra que, já para Mário de Andrade, Cândido Portinari teria chegado depois ao modernismo, “reexperimentando” o que já havia sido testado por outros artistas nos anos de 1920 (CHIARELLI, 2012, p.19). Em nossa análise, nos rendemos à outorga clássica da história da arte brasileira, que vê, nos movimentos construtivistas (Concreto e Neoconcreto) e na arte abstrata dos anos de 1950, uma ruptura – senão estética, ideológica – com o modernismo precedente. O “tardio” em nossa especulação refere-se à arte produzida depois desse período.

²¹ Segundo Tadeu Chiarelli (2010): “Rubem Navarra foi um dos poucos intelectuais que se pronunciou contrário ao peso supostamente excessivo dado à Semana de Arte Moderna de 1922 no quadro geral da arte local. No texto de Navarra, produzido para ser publicado no catálogo de uma exposição de arte brasileira, realizada na Inglaterra, em 1943, a Semana foi vista como uma “festa” que apenas simbolicamente poderia ser entendida como o início da arte moderna no país.”

²² Ideia polêmica; é preciso lembrar que, mesmo em São Paulo, os ideais modernistas são perceptíveis e estão reconfigurados nos anos de 1950, segundo Maria Arminda Arruda (1997).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. MAC: da estruturação necessária à pesquisa no museu. In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 207-212.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Metrôpole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. *Tempo Social*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 39-52, out. 1997. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20701997000200003>>. Acesso em: set. 2010.

BENNETT, Tony. *The Birth of The Museum*. London: Routledge, 1995.

BOONE, Silvana. Novas mídias na arte contemporânea: um recorte sobre os acervos dos museus no Brasil. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 32, 2012, Brasília; Campinas, SP. *Anais...* Brasília; Campinas, SP: CBHA, 2012, p. 1-9.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica – textos selecionados*: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 74-88.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1980.

CHIARELLI, Tadeu. De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 88, p. 113-132, dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000300007&script=sci_arttext> Acesso em: novembro de 2012.

CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade; Editora Unesp, 2001.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XX?* São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

DAGOGNET, François. *Le musée sans fin*. Seyssel: Champ Vallon, 1993.

DOMINGUES, Diana. Redefinindo fronteiras da arte contemporânea: passado, presente e desafios da arte, ciência e tecnologia na história da arte. In: _____. (org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.25-67.

FABRIS, Annateresa. Modernismo: nacionalismo e engajamento. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994, p. 72-83.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: _____. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 09-24.

HERKENHOFF, Paulo. O Moderno antes do Modernismo oficial. In: _____. *Arte brasileira na coleção Fadel*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2002, p. 22-29.

HUGHSTON, Milan. Leaning Machines, Wunderkammers, and networks in documenting the art of our time. In: MARINGELLI, Isabel; BEVILACQUA, Gabriel (orgs.). *I Seminário Serviços de Informação em Museus*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010, p. 43-56.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu; CARRIJO, Elizângela. Lygia Martins Costa: dedicação ao mundo museal por mais de meio século. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v.1, n. 1, p. 252-268, jan./jul., 2012.

LEITE, José Roberto Teixeira. O século XX antes da Semana de Arte Moderna. In: GONÇALVES, Liseth Rebollo (org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA; MAC USP: Imprensa Oficial, 2007, p. 33-48.

LINS, Ariel; OLIVEIRA, Emerson. Milan Dusek na coleção da Casa da Cultura da América Latina. In: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 18, 2012, Brasília. *Anais...* Brasília: Universidade de Brasília, 2012. p. 1-21.

MARTINEZ, Elisa; GONÇALVES SOBRINHO, Maryela. Paisagens no Brasil no contexto de uma coleção pública: artistas viajantes no Palácio Itamaraty em Brasília. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2011, p. 1-19.

MARTINEZ, Vicente. A Modernidade do Livro de Arte Brasileiro: A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na coleção de obras raras da UnB. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17, Florianópolis, SC. *Anais...* Florianópolis, SC: NPAP, 2008, p. 786-795.

MIRANDA, Wander Melo. Emblemas do moderno tardio. In: _____. (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 265-272.

NASCIMENTO, Abdias. A arte e os Orixás In: _____. *Abdias Nascimento, 90 anos Memória Viva*. Rio de Janeiro: Editora: IPEAFRO, 2006, p. 15-21.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. A exposição que sonhou com um museu. Simpósio Nacional de História – História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos, 24, 2007, São Leopoldo, *Anais...* São Leopoldo: Unisinos, 2007, p. 1-7.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio. Diferentes Semanas de Arte de 1922: apropriações periféricas. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 16, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Anpuh, 2011, p. 1-15.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopedia Einaudi*. Vol.1. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

POULOT, Dominique. Museu, nação, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves et al. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 26-62.

POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées*. L'institution de la culture. Paris: Hachette, 2007.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *O Livro das Aves*. Fragmento de um manuscrito desaparecido. Atas da VI Semana de Estudos Medievais / I Encontro Luso-Brasileiro de História Medieval. Brasília: Edição do Programa de Estudos Medievais – PEM/DF, 2006, p. 126-136.

ROTH, Martin. Collectionner ou accumuler? *Terrain*, n. 12 - Du congélateur au déménagement, abril de 1989. Disponível em: <[http:// terrain.revues.org/document3338.html](http://terrain.revues.org/document3338.html)>. Acesso em: ag. 2005.

SILVA, Jorge Anthonio. *Wega Nery*. São Paulo: Editora Pantemporânea, 2009.

SOBRINHO, Maryela. A coleção de obra de arte do Banco Central: sua formação e exposições. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 32, 2012, Brasília; Campinas, SP. *Anais...* Brasília; Campinas, SP: CBHA, 2012, p. 1-8.

TRINDADE, Naira. Obras de arte espalhadas pela UnB vão ganhar espaço em um catálogo especial. *Correio Braziliense*, Brasília, 6 jan. 2011, Caderno Cidade, p. C-7.

WITCOMB, Andrea. *Re-imagining the Museum*. Beyond the Mausoleum. Londres: Routledge, 2003.