

Domingos Sávio Reale Pereira

RETER E DISPERSAR

EXPERIÊNCIAS DE MEMÓRIA: FRAGMENTOS, COLEÇÕES E AÇÕES

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes – UFMG
2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

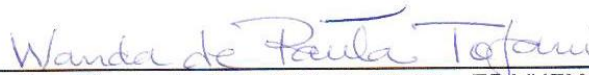
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **DOMINGOS SÁVIO REALE PEREIRA** Número de Registro **2003233797**.

Título:

**“RETER E DISPERSAR-EXPERIÊNCIAS DE MEMÓRIA: fragmentos,
coleções e ações”**



Profa. Dra. Maria Angélica Menfendi – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Wanda de Paula Tófani – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Wander de Melo Miranda – Titular – Editora/UFMG

Belo Horizonte, 11 de Fevereiro de 2010

Domingos Sávio Reale Pereira

RETER E DISPERSAR

EXPERIÊNCIAS DE MEMÓRIA: FRAGMENTOS, COLEÇÕES E AÇÕES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de pesquisa: Criação, Crítica e Preservação da Imagem

Orientadora: Prof. Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes – UFMG
2011

Reale, Sávio, 1963-

Reter e dispersar – Experiências de memória: fragmentos, coleções e ações / Domingos Sávio Reale Pereira. – 2011. 198 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

1. Colecionadores e coleções – História. Teses. 2. Colecionadores e coleções – Aspectos sociais – Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 4. Colégio Arnaldo – Belo Horizonte (MG) – Coleções particulares – Teses. I. Melendi, Maria Angélica, 1945-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título. IV. T: Experiências de memória: fragmentos, coleções e ações.

CDD: 790.132

Dedicado a Iara, Iemanjá e Oxum,
pelo tesouro emprestado de seus domínios.

Em memória de Virgínia, Yumi e Luciana

Agradeço aos colegas e aos amigos, em especial a Águeda Ferrão, Alexis Azevedo, Alicia Penna, Carolina Junqueira, Cláudia Paoliello, Daniela Ruggio, Elisa Campos, Francisco Magalhães, Giovanna Martins, Heloisa Madureira, Isaura Pena, Lotus Lobo, Rodrigo Borges, Rosângela Rennó e Thiers Matos, aos professores do Mestrado em Artes Visuais, em especial a Patrícia Franca e Stéphane Huchet, aos componentes da Banca Examinadora, Prof. Dra. Wanda de Paula Tófani e Prof. Dr. Wander de Melo Miranda, à professora, orientadora e amiga Piti e à minha família.

RESUMO

Após encontrar rico e diversificado material no fundo de uma lagoa, iniciei a elaboração de um trabalho plástico que resultou na presente dissertação de mestrado. Encontram-se aqui as considerações por ele suscitadas ao longo dos últimos anos.

Durante as prospecções e coletas do material, que aconteceram entre 2001 e 2004, diversas implicações levaram aos desdobramentos que exponho no 1º capítulo. Para tanto foi criado um personagem, como estratégia de distanciamento necessária para contar – na 3ª pessoa – as experiências vividas.

Nos dois capítulos seguintes apresento um panorama do colecionismo no mundo, especulando sobre suas origens históricas, passando pelos períodos de auge em sua prática e chegando às coleções científicas e àquelas utilizadas por artistas. Situo o colecionismo na história do Brasil até os anos da nascente Belo Horizonte.

Na seqüência, exponho alguns relatos de trabalhos plásticos que desenvolvi paralelamente, através dos quais alimentei minhas reflexões, experimentando outras práticas de retenção e dispersão que permeiam o ato de colecionar.

Ao final divulgo anotações e observações, de natureza diversa, dispersas em papéis e colecionadas ao longo da pesquisa. São fragmentos, rascunhos e resíduos importantes para a apreensão do processo. No momento da redação dessa dissertação elas foram transcritas – algumas reescritas e/ou desenvolvidas – e outras foram acrescentadas. Elas são necessárias ao enriquecimento e compreensão do presente texto. São convites ao diálogo e à indagação.

RÉSUMÉ

Après avoir trouvé, au fond d'un étang, un matériel riche et diversifié, j'ai pu commencer à développer un travail d'art plastique qui a eu comme résultat ce mémoire de Master. On peut y trouver les considérations issues de ces dernières années.

Pendant les prospectives et les collectes du matériel, qui ont eu lieu entre les années de 2001 et 2004, on a considéré les implications qui ont conduit à des déploiements exposés dans le premier chapitre. C'est alors qui a été créé un personnage en tant que stratégie d'éloignement nécessaire, afin de raconter – à la 3^o personne – les expériences vécues.

Tout au long des deux chapitres suivants, je présente un panorama du collectionnisme dans le monde, cherchant ses origines historiques et allant des périodes de son apogée aux collections scientifiques, y compris celles qui sont utilisées par des artistes. Je situe le collectionnisme dans l'histoire du Brésil jusqu'à l'origine de Belo Horizonte.

Ensuite, j'expose quelques récits de travaux d'arts plastiques que j'ai pu développer en parallèle et à travers lesquels j'ai nourri mes réflexions, tout en vérifiant d'autres pratiques de rétention et de dispersion qui entourent l'acte de collectionner.

Enfin, je fais connaître les notes et les observations de toute nature, disperses dans des papiers et collectionnées au long de la recherche. Ce sont de fragments, des brouillons et des résidus fort importants pour l'appréhension du processus. Au moment de la rédaction de ce mémoire, certaines ont été transcrites – quelques-unes réécrites et/ou développées – et d'autres ont été même ajoutées. Elles se font nécessaires à l'enrichissement et compréhension de ce texte, étant ainsi une invitation au dialogue et à la mise en question.

SUMÁRIO

1. Uma dentre infinitas maneiras de surgimento de uma coleção	08
2. Breve histórico do colecionismo	42
3. Colecionismo em Belo Horizonte: As coleções do Colégio Arnaldo ..	74
4. Alguns trabalhos	97
5. Fragmentos	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS	190

EXÓRDIO

*Ci sono due tempi
per vedere le cose:
passato e futuro*

Luciano di Crescenzo

**Uma dentre infinitas maneiras de surgimento de
uma coleção**

Nos últimos meses daquele ano, ao trabalho burocrático e maçante veio juntar-se o oportunismo de um novo contratado, transformando a rotina do já historicamente mal administrado e periférico Museu.

Apesar da temperatura amena da estação, naqueles tempos o ambiente andava bastante carregado. Porém, não se tratava mais apenas dos constantes acessos de fúria da diretora, que se transformavam em patéticos espetáculos para a reduzida platéia, formada pelos que trabalhavam no setor administrativo e assistiam, silenciosos, às humilhações a que diariamente submetia alguns de “seus” subordinados. O novo motivo de preocupação e descontentamento dos funcionários vinha das condições em que se processara a contratação de um curador – uma novidade naquelas plagas, pois era a primeira vez que isso acontecia nos 44 anos de história daquela instituição – o qual, com sua arrogância, não prometia uma boa relação de trabalho.

Ele, então, percebeu que as sugestões feitas pelo departamento de artes plásticas – discutidas em inúmeras reuniões quando a diretora antiga voltara a ocupar o cargo “vitalício”, e que inaugurariam uma nova fase na história do Museu – seriam implantadas, embora com uma vergonhosa distorção em sua essência. As propostas elaboradas pelos

funcionários – como se comprovou mais tarde – seriam também encampadas pelo novo contratado, mas para atender a razões escusas, ditadas pelo mercado, e não com a devida lisura, em benefício da maioria dos artistas e de sua produção, da arte e da cultura, como é o papel que se devem propor as instituições – sobretudo aquelas sob a administração do poder público – voltadas para o estímulo e a promoção das artes.

Ele, ainda que já tivesse manifestado sua disponibilidade à direção do Museu, definitivamente não estava incluído nos planos de trabalho do curador. A arbitrariedade e provincianismo com que esse fora escolhido – uma tradição no meio de artes plásticas daquela cidade –, a arrogância com que fora instalado nas dependências do Museu, sua recusa a se reunir aos demais, sua forma barata de sedução,¹ quando necessitava de algum auxílio, a maneira como se servia do trabalho, da instituição, da arte e dos artistas visando a interesses próprios,² com a

¹ [...] o papel de divertir o público, que tão amiúde era colado na imagem do artista, hoje é transferido para o artista-chefe, o curador, a quem o papel de bobó também cai bem. BUREN, 2001, p. 151.

² Não esqueçamos que a figura do curador tal como a conhecemos hoje é bem recente; ela impôs-se com o neoliberalismo como a versão do yuppy (sic) no território da arte, cuja função em sua origem é a de gerir as relações entre capital e cultura. [...] o curador pode efetivamente investir seu papel como artist's hunter contratado pelos cafetões da criação em busca de carne fresca e continuar se deslumbrando por receber em troca sua "inclusão" intermitente nos banquetes onde se lambuza com os restos das iguarias de grife vestido com seus ternos Armani. Porém, muito diferentemente disso, ele pode assumir a responsabilidade ética de seu lugar e, consciente do valor político e clínico da experiência artística, buscar a cada vez as estratégias adequadas para criar suas condições de possibilidade. ROLNIK, Suely. *Lygia chamando*. In CANTON; PESSOA, 2007, p. 257.

finalidade de se autopromover e mercadejar³ – em seus trabalhos de curadoria escolhera apenas artistas que já interessavam ao mercado, sobretudo aqueles que já trabalhavam com duas galerias da maior cidade do país –, o desprezo pelos artistas – entre os que deveriam ser visitados a partir de uma lista elaborada pelos funcionários do setor de artes plásticas – que não tivessem cumprido o circuito Nova York–Londres, estudando em alguma de suas escolas de arte, ou que simplesmente não estivessem condizentes com seus planos, tudo isso levou a uma rápida deterioração nas relações de trabalho.

Cansado, portanto, daquela atmosfera sufocante, Ele desviou o olhar da tela do computador, mirou, através das grandes basculantes, a bela paisagem naquele entardecer, afastou a cadeira, levantou-se e, com um misto de desconforto, indignação e repulsa, dirigiu-se a uma das saídas do prédio, percorrendo as duas salas e o pequeno *hall* do setor administrativo.

³ [...] *caixeiros diligentes, os ex-curadores têm agora que investir apenas em sua habilidade na transferência daquilo que atende aos reclamos do consumidor, evitando qualquer risco de contaminar os produtos adequadamente embalados para consumo. De guardiões de tesouros e preceptores autoritários, que eram, passaram a eunucos culturais, responsáveis pelo acesso, aos destinatários legítimos, nas condições desejáveis, de bens dos quais não precisam mais ter experiência. Esta gratificante candura na concepção espontaneísta da vida social não apenas é inepta, mas social e politicamente condenável, por constituir uma acabada receita de alienação, eliminando do horizonte qualquer perspectiva crítica.*

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *A exposição museológica e o conhecimento histórico*. In: FIGUEIREDO; VIDAL, 2005, p. 19-20.

Após descer a rampa e atravessar o grande salão envidraçado – a nova curadoria, num “grande achado”, o transformara em peça chave para abrigar uma série de exposições encomendadas,⁴ cujos trabalhos deveriam dialogar com a arquitetura do edifício: iniciativa que se provou mais tarde ser apenas um artifício para afastar os artistas indesejados, pois fora diversas vezes transgredida pela própria curadoria, ao mandar construir paredes que maculavam o sagrado espaço –, já do lado de fora, saltou pelos degraus da escadaria, percorreu parte do gramado e, finalmente, alcançou as margens da lagoa, respirando com alguma sensação de alívio.

Melhor era, então, naquele final de tarde de inverno, andar um pouco pela recente faixa de areia e terra que se revelara com o recuo das águas, alargando as margens em toda a extensão da tranqüila lagoa [fotos 1 a 4]. A essência da Arte certamente não estava naquele lugar em que até há pouco se encontrava:⁵ museus, na contemporaneidade,

⁴ *Quanto ao banimento da palavra “encomenda” na linguagem comum, no que se refere às exposições no espaço museológico, ele significa, sobretudo, o desejo de esconder as obrigações ideológicas e mercantes “criadas” pelo Museu, esse mesmo museu que induz obras totalmente “encomendadas”, com muito mais freqüência do que permite a manifestação de obras não planejadas.*
BUREN, 2001, p. 162.

Em lugar de “exposição individual no museu”, falar de “encomenda pública efêmera no museu”, e reconhecer por fim como pode ser nociva à criação a crença de que a liberdade de expressão possa ser uma realidade objetiva e indubitável.
Idem, p. 169.

⁵ [...] *se antes a arte revelava-se graças ao Museu, hoje ela não passa de um gadget decorativo para fins de sobrevivência no Museu enquanto quadro, cujo autor é o próprio organizador de exposições [curador]. [...] os limites [entre os quais, as paredes de um museu] criados pela*

muitas vezes não conseguem tocar, nem de leve, o seu cerne; são como tantas outras instituições e pessoas, que gravitam ao seu redor, como se dela fizessem parte, quando na verdade estão longe de sua essência.⁶ Talvez, especulou, a Arte estivesse fora do templo, de onde Ele acabara de sair.

Conhecia uma história – como muitas que se contam, não sabe como teve início ou se tem algo de verossímil – sobre uma das diretoras que por ali passaram e que, um dia, resolveu pôr em prática a tão desejada “limpeza” na Reserva Técnica – se é que assim se poderia denominar um sótão empoeirado de um prédio modernista construído para ser o cassino da cidade... Nessa ocasião, aquela senhora teria descartado diversas “tralhas” do acervo, pois não passavam no “rigoroso” crivo que a sua “autoridade” conferia, ainda que, em alguns casos, se tratasse de obras premiadas em edições do Salão de Arte promovido anualmente pela Prefeitura.

própria arte para servir-lhe de asilo voltam-se contra ela, imitando-a; e o refúgio da arte constituído por seus limites, se revela como justificação, realidade e túmulo.
BUREN, 2001, p. 81-82.

⁶ *Para Buren os sentidos da arte habitam seus próprios meios – seus instrumentos e suas ferramentas. É do correto manejo desses recursos que poderia surgir a arte e, ao mesmo tempo, a crítica do seu sistema. [...] A discussão do sistema é feita de dentro, mas não por infiltração: pela subversão explícita e evidenciada de seus instrumentos.*
DUARTE, Paulo Sérgio. *Introdução*. In: BUREN, 2001, p. 15-16.

No meio do “expurgo eugênico”⁷ estaria o – hoje desaparecido – trabalho *Territórios*,⁸ realizado pelos artistas Dilton Araújo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão. A diretora talvez nem suspeitasse que, ao contrário de servir aos seus intuitos, atitudes como a que acabara de tomar apenas contribuem para reafirmar e conferir valor de lenda, perpetuando na história das artes plásticas aquilo que já foi legitimado. Ela talvez nem imaginasse que, para se eliminar algo definitivamente, seria preciso ir muito além do desejo.⁹ Com seu gesto, conseguira apenas suprimir

⁷ Segundo descoberta do Dr. Franz Joseph Gall (1758-1830) [...] *diferentes tipos de atividade cerebral estão localizados em diferentes partes do cérebro. Isso o levou a acreditar que partes do cérebro especialmente bem desenvolvidas deveriam ser maiores do que outras e deveriam, portanto, imprimir a assinatura do caráter e das habilidades de alguém* [...]. Esta ciência é a frenologia, cujas teorias [...] foram posteriormente retomadas por eugenistas e ganharam destaque ainda maior com os nazistas, que tinham a ilusão de chegar a uma raça superior pura e gloriosa.

BLOM, 2003, p. 120-121.

O termo “eugenia” – eu: boa; genus: geração –, criado em 1883 pelo cientista britânico Francis Galton, lidava com a idéia de que a capacidade humana estava exclusivamente ligada à hereditariedade e pouco devia à educação.

SCHWARCZ, Lília K. Moritz. A “Era dos Museus de Etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO; VIDAL, 2005, p. 118.

⁸ O grupo formado por Lotus Lobo, Luciano Gusmão e Dilton Araújo fez as primeiras propostas de desmaterialização artística na cidade [...] [com] a proposta ecológica (sic) denominada *Territórios*, que ocupou o interior e os jardins do Museu da Pampulha durante o I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, em 1969. Essa proposta, premiada pelo júri, criticava radicalmente a arte tradicional e propunha uma arte conceitual.

RIBEIRO, Marília A. *Formação da arte contemporânea*. In: RIBEIRO; SILVA, 1997, p. 286 e 288.

Em 1970, após encerramento do 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea (05.12.1969 – 18.03.1970), o trabalho premiado – que ocupava alguns dos espaços internos e externos do Museu e onde deveria permanecer indefinidamente instalado – foi encaixotado pelos artistas e abrigado na Reserva Técnica da instituição. Segundo Lotus Lobo a intenção era [...] *deixá-lo nos jardins para que fosse com o tempo sendo transformado pela natureza. Porém, como o trabalho recebeu o prêmio de aquisição, a comissão julgadora do salão não autorizou a permanência deste no local, exigindo a remoção e entrega ao acervo do museu. Encaixotamos Territórios e o entregamos ao museu.*

Lotus Lobo: depoimento. In: RIBEIRO; SILVA, 2001, p. 20.

⁹ Segundo Andreas Huissen, aquilo que mais queremos ver esquecido, eliminado de nossa memória, é recalçado e, muitas vezes, o que mais vem à tona, tornando-se ainda mais lembrado, visível, inesquecível.

Cf. HUISSSEN, 2000, p. 9-40.

algumas formas e objetos, algo material, um produto, coisa que na arte dos anos 70, pautada pela busca da desmaterialização,¹⁰ já se tornara irrelevante.

Com seu ato, a diretora estava contribuindo para eternizar a obra. Uma obra seminal, que – como ficou provado com o tempo, mesmo após as constantes revisões que se processam ao longo da história – desde sua criação, execução e premiação em solenidade no Museu permaneceu na mente de todos – até mesmo na dos que não a tinham presenciado – e no imaginário das subseqüentes gerações de artistas plásticos, galeristas, marchands, colecionadores, museólogos, curadores, historiadores, professores, críticos, jornalistas, aficionados e amantes das artes visuais; aqueles que integravam a “cena” artística, que freqüentavam o circuito das artes plásticas da cidade, que através de suas escolas, centros culturais, galerias, museus, jornais, revistas e editoras, mesmo algumas décadas depois do surgimento do trabalho premiado, ainda liam e ouviam falar sobre ele.

A obra, portanto, ainda que tenha desaparecido, se perpetuou, enquanto a diretora, essa ninguém mais sabe por onde anda – talvez

¹⁰ Para o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte esta denominação é inadequada. Melhor seria dizer [...] *consciência crítica que substitui a materialidade física do objeto artístico pela materialidade teórica. Como sempre inadequadamente detectada pelos empiristas, recebeu um rótulo: “desmaterialização” da arte. Esse deslocamento da libido do fazer para o pensar, assume, grosso modo, naquele momento, quatro tendências: 1) a rediscussão dos limites da forma moderna [...] por meio de materiais e limites territoriais que contrariam os fundamentos das Belas Artes; [...].*

DUARTE, Paulo Sérgio. *Introdução*. In: BUREN, 2001, p. 15-16.

continue servindo como cão-de-guarda do acervo do palácio do governo estadual.

Durante décadas a lagoa artificial – inaugurada na primeira gestão do prefeito Otacílio Negrão de Lima, em 1938 – se mantivera cheia e em sossego, entre seus limites, comportando todo o líquido represado para ampliar o abastecimento de água da região norte da cidade e ajudar no controle das freqüentes inundações. Depois de construída a represa, poucas vezes ela se rebelara, causando grandes transtornos, como em 1954, quando uma grande cheia rompeu uma fenda já existente na barragem, inundando toda a área ao lado do aeroporto.

Nos últimos anos, porém, com o acúmulo de lixo e o crescente assoreamento, o velho vertedouro já não conseguia mais dar vazão ao volume de água que nela desembocava. A aparente serenidade da superfície começava a se desfazer, revelando, com insuportável odor, sua degradação e tudo que durante anos estivera retido, escondido e sepulto sob as águas. Emblemática situação – Ele observou, com pertinência e propriedade, durante seu passeio investigatório.

No período de chuvas, um enorme volume de água, lama e dejetos é levado à lagoa através dos córregos que para ali confluem, exigindo uma atitude urgente, durante muito tempo protelada pela administração

pública. Nos últimos anos chegara-se a uma situação limite e era preciso agir logo, pois o belo cartão-postal de outrora, com seu imponente Conjunto Arquitetônico, de grande valor histórico e artístico, há muito vinha perdendo seu esplendor.

Em 2001 a Prefeitura deu início à realização de uma série de obras, que foram distribuídas em diversas etapas, ao longo de quatro anos [foto 5]. Entre as ações a serem realizadas estavam: a recuperação da Bacia Hidrográfica, a revitalização do paisagismo ao redor da lagoa, a limpeza de toda a área ocupada pelo espelho d'água, através da dragagem dos sedimentos e – para maior segurança da barragem – a construção de novo vertedouro. Houve um esvaziamento parcial da lagoa, quando, então, começou a aparecer, ainda que apenas em determinado período do ano – durante os meses fora da estação de chuvas, quando a execução das obras era possível –, uma estreita faixa de terra, areia e pedras ao longo de toda a borda [fotos 6 a 9].

Ele, então, chegou até o local – lembremos que tomado por um misto de sentimentos que iam da irritação ao desprezo, pela maneira com que passou a ser tratado dentro da nova concepção da diretoria da instituição – e, com atenção e curiosidade, caminhando pela área descoberta ao longo da península onde se encontra o Museu, foi

procurar algum resquício daquelas obras que diziam terem sido preteridas – a seu ver, também injustamente.

Naquelas primeiras investigações ficou claro, no entanto, que não encontraria nenhum vestígio da arte dos anos 70, nem mesmo um pequenino pedaço de plexiglass ou outro material comumente utilizado pelos artistas daquela época. Talvez os trabalhos estivessem numa parte mais funda, ainda cobertos pelas águas de uma lagoa que fora apenas parcialmente esvaziada.

Em seu lugar, encontrou expressiva quantidade e variedade de pequenos pedaços de objetos [fotos 10 a 12], ali depositados ao longo de aproximadamente sessenta anos, desde que a edificação fora construída e inaugurada, em 1943, para ser o cassino da cidade. A simbologia contida na situação – que havia observado durante o longo passeio daquele dia – acabou por conduzi-lo, mais tarde, à elaboração de um trabalho com esse material que casualmente encontrara. Em lugar dos traços daquilo que um dia foram trabalhos de arte festejados, Ele se deparou com grande quantidade de cacos, de matérias diversas. Em meio à lama, na superfície do terreno, ao invés dos trabalhos desaparecidos, encontrou uma enormidade de fragmentos acumulados.

Foi aí, então, que começou a refletir sobre algumas idéias e conceitos de arte, que se ligavam às suas observações da realidade onde se

encontrava e que, por associações diversas, resultariam na elaboração de um projeto de trabalho plástico. Esse projeto inicial incluía, ainda, a gigantesca tarefa de tentar problematizar e, conseqüentemente, recuperar parte da história da edificação e, por extensão, da região, da cidade e de seus habitantes. Naquela ocasião, anotou em sua agenda:

Finalmente resolvi pôr em prática aquele plano de descer até a lagoa e procurar algum vestígio dos trabalhos que teriam pertencido ao acervo do museu, o qual, dizem, foi expurgado por uma das diretoras que passaram por aqui. Após um longo passeio, não encontrei nada que levasse a crer tratar-se das obras de arte desaparecidas (elas talvez estejam em alguma parte mais funda, ainda cobertas pela água).

Em lugar delas, no entanto, encontrei um material interessantíssimo, mas ainda não sei o que farei dele ou com ele; nem mesmo animei-me a apanhá-lo, pois é muito extenso. Guardei apenas alguns cacos, que me chamaram particularmente a atenção devido às suas formas ou à delicadeza dos desenhos e grafismos neles impressos, seja pela mão do homem ou pela ação da água, da lama e de outros materiais, ao longo do tempo em que estiveram submersos.

Durante o passeio naquele fim de tarde, ao notar sua constante presença sobre a areia ou nela parcialmente soterrados, pensei que o melhor seria deixá-los ali mesmo, enquanto amadureceria algumas idéias que começavam a se insinuar. Apenas tenho tomado precauções no sentido de deixar bem claro àqueles que, como eu, já notaram a existência do material, que pretendo recolhê-lo e dele fazer algo. Talvez não neste ano, mas no próximo, já que as obras da prefeitura irão se estender por mais algum tempo e implicarão outros esvaziamentos da lagoa.

Naquele mesmo ano Ele voltou algumas vezes ao local para suas caminhadas investigatórias, na parte do dia em que o sol já se encontra mais ameno. Adotou esse hábito ao final da tarde para aliviar-se dos momentos de *sufoco* acumulados no trabalho diário e passou a admirar, cada vez mais, aquela variedade de pequenos objetos, todos eles

portadores de alguma história perdida.¹¹ Tudo aquilo o instigava e excitava. Parecia estar próximo de algo grande, importante, e que supunha não ter precedentes na história das artes plásticas.¹²

Por associações diversas – que hoje já não conseguiria mais deslindar –, pensou que tanto aqueles pequenos objetos quanto a grande e imponente construção teriam “presenciado” ou “participado” de histórias marcadas por algum tipo de injustiça – afinal, a edificação tinha surgido nos anos 40, época de grande truculência política – e sentiu-se parcialmente consolado ao perceber que, com o passar do tempo, uma verdade (histórica) fora revelada e uma reparação havia se processado.

¹¹ Para a Cabala, as potências divinas (sefirot) foram estilhaçadas e suas centelhas estão dispersas [...] *por todo lado: exiladas, degradadas, aviltadas, prisioneiras das forças demoníacas; penduradas nas coisas como se dentro de poços lacrados, aninhadas nas criaturas como se em cavernas muradas. Todo fiel deve procurar libertar essas centelhas prisioneiras, juntá-las de novo e restaurar a unidade perdida [...]. Todos os seus mais humildes gestos cotidianos são expressões de redenção. Quando trabalha a pedra com amor escrupuloso, liberta as centelhas divinas que ela aprisiona; quando, sentado à sua bancada de sapateiro maneja com precisão o couro, liberta as que estão presas às peles; quando se alimenta segundo o rito, liberta as que estão presas às carnes e às ervas; quando varre cuidadosamente a casa, liberta as que estão presas às paredes e ao sorgo.* CITATI, 1999, p. 201-216.

¹² Alguns meses mais tarde, quando relatou sua investigação e seu projeto a outros artistas, foi informado sobre alguns procedimentos e obras similares, desenvolvidos pelo norte-americano Marc Dion (após realizar uma pesquisa, concluiu tratar-se dos trabalhos *Raiding Neptune's Vault** e *Tate Thames Dig***). Ao longo dos últimos anos, com as constantes pesquisas, tem conhecido inúmeros outros trabalhos nesta mesma linha de investigação, seja apontando questões afeitas à arqueologia e/ou ao colecionismo.

* *Raiding Neptune's Vault* (1997): trabalho *in situ*, apresentado no pavilhão nórdico da Bienal de Veneza, onde o artista reuniu uma coleção de artefatos extraídos da lama de um dos canais daquela cidade.

** *Tate Thames Dig* (1999-2000): [...] *pesquisa arqueológica seguida de uma apresentação museológica. Acompanhado de uma equipe de voluntários, Dion realizou uma operação pente fino durante uma das "marés baixas" no leito do rio Tamisa [...] (Londres). Os objetos encontrados foram lavados e classificados por arqueólogos que trabalhavam sob barracas erguidas diante da Tate Britain, em Millbank, abertas ao público. Um atraente conjunto de artefatos datados de diversos períodos foi inicialmente apresentado – objetos de consumo contemporâneos expostos ao lado de ossos, de cacos, etc. Mais tarde uma seleção destes achados foi exposta na Tate Gallery em um armário com diversas gavetas, de aparência antiga, mas construído especialmente para este fim, segundo especificações definidas por Dion.* PUTNAM, 2002, p. 40.

Revelar a história – seja a história política ou a de episódios como aquele, acontecido com o acervo do Museu – para as gerações subseqüentes já era, afinal, um bom indício de justiça.

Por outro lado – intuiu –, talvez o mesmo pudesse ser feito em relação àquilo que estava vivendo em seu ambiente de trabalho: o material encontrado poderia transformar-se num trabalho plástico, que a reboque exprimisse sua indignação e realizasse o seu desejo de revelar uma realidade desconhecida da maioria; um protesto, mesmo que a ser conhecido apenas no futuro.¹³

Um dia as águas voltaram ao nível habitual, pois se aproximava o período de chuvas, época em que nenhuma obra do governo municipal poderia ser realizada ali. A lagoa tornou-se novamente um espelho d'água tranqüilo, ainda que em seu fundo – agora Ele sabia – diversos objetos e histórias permanecessem sepultos e estivessem à espera de sua revelação. Com a interdição temporária dos passeios que vinha fazendo dentro da lagoa, nos meses subseqüentes Ele pode dedicar-se ao aprofundamento e amadurecimento de suas reflexões.

¹³ Imagem mental do trabalho plástico: uma urna funerária, uma carta, um manifesto para o futuro. Aqui o trabalho se aproxima da idéia de uma *Urna Quente*, do artista Antônio Manuel, mas a proximidade está apenas no ato de deixar submersa na lagoa uma caixa-metáfora da memória contendo uma mensagem para o futuro. Quando, um dia, a lagoa for novamente esvaziada, o material voltará à tona e suscitará algumas questões, até mesmo para aqueles que não estiverem a par do trabalho plástico, de sua mensagem. A verdade e a memória nele contidas não estarão mais submersas: serão reveladas e poderão ser percebidas, apreendidas.

No final da estação de chuvas, teve início mais um período de obras da Prefeitura. A lagoa foi, então, novamente esvaziada, e ainda mais que da primeira vez.

Já tendo elaborado melhor algumas das reflexões suscitadas pela situação vivida em seu ambiente de trabalho, associando-as ao material encontrado – algumas delas se aproximam do novo paradigma de alteridade estabelecido por Hal Foster em *O artista como etnógrafo*¹⁴ –, passou a recolher, em uma área pré-estabelecida, aquilo que havia encontrado no ano anterior [fotos 13 e 14].

Ao longo de seis meses, o material acumulado na superfície da nova margem – cuja concentração acontecia, coincidentemente, diante das áreas de maior circulação da edificação – foi sendo coletado e acondicionado temporariamente em caixas de papelão [foto 15].

Esse material consistia, basicamente, de partes de objetos utilizados em algum momento pelos freqüentadores do antigo cassino – fechado em

¹⁴ Neste capítulo de *The return of the real*, Hal Foster aponta para um novo paradigma que tem emergido na arte avançada da esquerda, semelhante ao velho modelo do *autor como produtor* [Walter Benjamin, 1934]: o artista como etnógrafo. Aqui há um “deslizamento”, de um tema definido em termos de relação econômica para outro definido em termos de identidade cultural. Só assim a cultura dominante poderia ser transformada. O olhar contemporâneo passa a se dedicar também ao particular cultural, inventariando arquivos e coleções, construindo genealogias e organizando utensílios cuja função está quase esquecida. A arte passa a fazer parte do campo expandido da cultura, objeto de estudo da antropologia: [...] *En este nuevo paradigma el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces.* FOSTER, 2001, p. 177.

1946, com a proibição dos jogos de azar no Brasil – e pelos visitantes e funcionários do Museu que, a partir de 1957, ali passou a existir. Consistia, ainda, de partes de objetos deixados pela população, seja em seus momentos de lazer ao longo do ano, durante a festa de Réveillon ou como oferendas nas festas para Iemanjá.

A seguir, numa tentativa de apreender ainda mais os caminhos que o levaram à formulação de um trabalho plástico, estão algumas das considerações de quando iniciou o trabalho de coleta do material, reproduzidas a partir de seu diário.

Em 08.04.02 escreveu:

Este trabalho começou a ser formalizado no 2º semestre de 2001, quando a lagoa foi parcialmente esvaziada para dar início às obras da prefeitura. O nível das águas baixou aproximadamente 2,5m, o que deixou aparecer uma considerável faixa de areia e entulhos em sua orla.

Passeando por essa orla no trecho em torno do museu, pude notar a infinita quantidade de objetos que se acumularam durante as seis décadas de existência do prédio. Estava passando por uma fase difícil de adaptação ao trabalho que se instalava no museu (sou contra a falta de princípios e de ética que nortearam essa nova prática de trabalho) e, através de associações com a história da cidade e a atual "política cultural" do governo municipal, comecei a desenvolver a idéia de um trabalho plástico.

No dia seguinte, registrou:

Hoje lavei uma parte do material que comecei a recolher ontem, mas não tenho certeza se deveria lavá-lo. Por um lado, os detritos acumulados nas peças reforçam a idéia de camadas, de sobreposição, de passagem do tempo, algo que me interessa abordar. Por outro lado, ao reunir essa infinidade de peças num trabalho, tenho a impressão de que a sujeira poderá ficar excessiva. Acho que vou continuar a limpá-los. Assim, permanecerá – além dos desenhos de

que já eram constituídos – apenas aquilo que realmente se incorporou em cada fragmento. [fotos 16 a 18]

A concentração dos cacos de louça, vidro e cerâmica, por si só, já vai redundar numa extraordinária poluição que, somada à sujeira, poderá obscurecer os objetivos do trabalho ou não ter uma desejável legibilidade ou, ainda, um esperado efeito / resultado visual. Penso que a sujeira sobre eles acumulada nesses 60 anos só funciona quando estão organizados em pequenos conjuntos ou isoladamente, ocasiões em que aparece o detalhe (ex: um pedaço de louça branca ou amarelada pelo tempo, em que os resíduos de lama e sujeira deixam marcas indeléveis ou apenas sugerem desenhos, esboçando frágeis e efêmeros enfeites em sua superfície). [fotos 20 a 22]

E ainda, em 10.04.02:

Fiz algumas fotos do entorno do museu e do entulho que estou juntando para o trabalho. Acabei de lavar o que apanhei ontem e fiz mais uma coleta. Não sei até quando vou recolher esse material (que associo tanto à morte), já que ele parece não ter fim...

Durante seguidos meses este foi o seu trabalho de Sísifo,¹⁵ seu esforço diário no entorno do Museu. Passado mais algum tempo, quando procurava sistematizar seu trabalho em um projeto de pesquisa, para candidatar-se ao estreante programa de bolsas para artistas, daquele mesmo museu – já não trabalhava mais na instituição –, Ele escreveu:

Enquanto recolhia o material, procurei fazer uma seleção inicial, separando os diversos pedaços de vidros (copos, taças, garrafas, cinzeiros, lustres, vidros de janelas e basculantes, de remédio, de perfume e outros recipientes), de louças (pratos, pires, xícaras e outros vasilhames) e de cerâmicas (manilhas, telhas, azulejos e biscuits), dentre outros. [foto 19]

¹⁵ Segundo a lenda grega, Sísifo, rei de Corinto, tendo escapado astuciosamente a Tânatos, o deus da morte, enviado por Zeus para castigá-lo, foi levado por Hermes ao Inferno, onde o condenaram ao suplício de rolar uma rocha até o cimo de um monte, donde ela se despencava, devendo o condenado recomeçar incessantemente o trabalho. A infinidade de cacos encontrados a cada retorno nas áreas já prospectadas e a possibilidade de superação da morte (minha e dos cacos) através da arte, me levaram a associar meu trabalho a esta lenda.

Paralelamente ao trabalho de coleta, o material foi sendo lavado, para a retirada do excesso de lama nele depositado. Muitos dos cacos revelaram, então, grafismos, desenhos e padrões diferentes daqueles que são produzidos atualmente. A eles foram incorporadas algumas marcas da passagem do tempo em que estiveram submersos, muitas vezes confundindo-se com os desenhos neles impressos. [fotos 23 a 36]

A proposta, inscrita através do *Regulamento de seleção para concessão de bolsa a projetos de criação em artes plástico-visuais*, se adequava perfeitamente às diretrizes estabelecidas, apresentando obras *in situ*,¹⁶ que não apenas revelavam parte da história da cidade e de seus habitantes, mas dialogavam com a história da construção e seus espaços, sua arquitetura – dentro, portanto, da linha forjada pelos curadores para a nova fase da instituição.

No entanto, o projeto foi preterido – recusa possivelmente influenciada por sua postura, assumida enquanto trabalhava no Museu, que ia contra os interesses do curador e seu assistente –, embora fosse pertinente e seguisse as normas estabelecidas no regulamento.

Depois de lavado, o material recolhido foi sendo, aos poucos, selecionado. O trabalho plástico elaborado a partir desse material

¹⁶ [...] *para Buren, a obra de arte está sempre, quer queira quer não, contextualizada, sobredeterminada a partir do lugar, [...]. A obra de arte – e não importa qual – no mundo contemporâneo é necessariamente uma obra num lugar específico – in situ [do lugar de onde fala].*

DUARTE, Paulo Sérgio. *Introdução*. In: BUREN, 2001, p. 13.

deveria se desenvolver da seguinte maneira, segundo anotação feita por

Ele na mesma proposta:

Em 2005, no início da estação de chuvas, aproximadamente entre fins de agosto e início de setembro, uma parte do material será devolvida ao local original de coleta, quando a prefeitura finalizará as obras que estão sendo realizadas e a lagoa voltará a ter seu pleno volume de água. O mesmo procedimento será adotado – se houver tempo – em relação ao material que ainda se encontra diante das outras três edificações do Conjunto Arquitetônico. Pensei em escrever, sobre a terra exposta pelo esvaziamento da lagoa, três palavras que, no retorno das águas ao seu nível de origem, seriam encobertas em seqüência. As palavras são: VERDADE (escrita com pedras encontradas dentro da lagoa), MEMÓRIA (escrita com a parte dos cacos de cerâmica, louça, vidro e azulejo, também encontrados no local e que não serão utilizados no trabalho PAMPULHA) e SILÊNCIO (escrita com areia ou açúcar). Há, evidentemente, uma forte simbologia na associação das palavras com os respectivos materiais de que serão constituídas, bem como com as situações vividas naquela instituição. Uma VERDADE dos fatos, tácita (sólida), que gera camadas de MEMÓRIA, submersas pelo SILÊNCIO dos 60 anos decorridos desde a construção da edificação. A VERDADE será posicionada próximo às águas, acima dela ficará a MEMÓRIA e, depois, o SILÊNCIO – das três palavras a mais distante das águas.

No momento em que as águas voltarem a subir "definitivamente" (pois estará finalizada a última etapa das obras da prefeitura), uma VERDADE desconhecida da maioria, embora inquestionável, vai sendo escondida. Continuando a subir, as águas turvarão as porções descontínuas e sobrepostas de MEMÓRIA, que também ficarão submersas. Por fim o SILÊNCIO ("silêncio" ou "silencio", dependendo da leitura de cada um), cuja "matéria" será diluída, tão logo seja alcançada pelas águas que retornam ao seu nível habitual. A partir de então tudo fica encoberto e sepulto por esse silêncio, traduzido na superfície tranqüila da lagoa.

Toda a ação será registrada em vídeo e fotografia.

Num futuro esvaziamento da lagoa este material será novamente fotografado à medida que as águas forem baixando, trazendo as palavras à tona. Neste momento, não havendo mais silêncio, a verdade e a memória serão "definitivamente" desveladas.

Duas versões para o trabalho:

Na primeira delas as palavras não serão escritas como na proposta anterior. Os materiais serão acondicionados em caixas de acrílico – talvez colorido, para tirar partido de cores que possam ser associadas às palavras –, que serão posicionadas dentro da lagoa. Uma delas será para as pedras, outra para os fragmentos e uma terceira para o açúcar ou a areia. Nas caixas estarão impressas (jateadas?) as palavras VERDADE, MEMÓRIA, SILÊNCIO.

Na segunda versão existe apenas a caixa da MEMÓRIA, que será fixada dentro da lagoa por algumas das pedras do local. Sobre as pedras e a caixa cheia de cacos será vertido açúcar ou areia até quase encobri-las. Feito isto, o procedimento seguirá como já descrito acima, na proposta original.

Já o trabalho PAMPULHA será realizado com a outra parte do material coletado e que não foi devolvida à lagoa. Ela será acondicionada em caixas-letras de

acrílico transparente, ou em resina, para formar palavras que façam alusões à história da Pampulha. Dentro das caixas-letras de acrílico ou fundidos à resina estarão os fragmentos selecionados.

As letras serão confeccionadas na mesma tipologia daquelas que se encontram na fachada do museu e que o nomeiam.

Outros trabalhos também serão produzidos. O primeiro deles será uma espécie de jogo infantil, formado por alguns cacos cujas formas lembram silhuetas de animais, objetos, seres humanos e seres fantásticos. Outro será realizado com os cacos que trazem no verso a logomarca da empresa onde as peças foram fabricadas. Um terceiro será composto de três caixas em acrílico transparente contendo cacos de vidro (marrom / verde / incolor) simulando água e, no meio, as cabeças dos "biscuits" encontrados, representando divindades ligadas ao elemento água.

A recusa à sua proposta de trabalho para o programa de bolsas do Museu e a conseqüente falta de recursos próprios, no entanto, inviabilizaram a conclusão das obras.

Passados mais alguns meses, já no final de 2003, tendo reescrito e transformado essa proposta em projeto de pesquisa, foi selecionado para o curso de mestrado em artes visuais da escola de belas artes de uma universidade da cidade.

Ao trabalho inicial foram sendo, então, acrescentadas novas observações, a partir de pesquisas, reflexões, experiências e ações realizadas, sobretudo, na escola e no local de coleta do material. A seguir, outra de suas anotações:

Uma complementação do material foi feita em 2004, quando as águas foram rebaixadas para aquela que deveria ter sido a etapa final das obras na lagoa. Com uma escavação de pouca profundidade será possível, ainda, encontrar muito mais do material ali depositado, caso seja realizado um novo esvaziamento da lagoa.

Nos outros prédios de arquitetura moderna, que formam o Conjunto Arquitetônico, certamente encontra-se material similar, que oferece registros de sua história e utilização. Também eles poderão ser coletados e acrescentados ao

trabalho que, a esta altura, vem ensejando questões acerca do colecionismo (embasadas, sobretudo, em Walter Benjamin).¹⁷

Etapas seguintes:

- . recolher mais material no entorno do prédio do museu, bem como parte daquele que se encontra próximo às demais edificações modernistas do Conjunto Arquitetônico;*
- . lavar e separar o material por categorias;*
- . selecionar o material seguindo os interesses pré-estabelecidos para a confecção dos trabalhos;*
- . apresentação dos trabalhos.*

Ao longo da profícua convivência que se estabeleceu durante o curso de mestrado – quando pode cursar algumas disciplinas, redigir e apresentar trabalhos, conviver e discutir com colegas, professores e artistas convidados –, seu trabalho foi, aos poucos, se transformando e caminhou em direção a uma pesquisa sobre o colecionismo e o ato de colecionar. O conjunto de objetos recolhidos foi, então, resignificado, tornando-se uma coleção.

Eis mais alguns de seus apontamentos, realizados quando se inscreveu em Edital público com intuito de arranjar o financiamento necessário para a etapa final de execução de seu trabalho:

Apresentação do trabalho

A coleção será apresentada através de diversos dispositivos, entre eles três¹⁸ armários em madeira, com gavetas (que, embora se abram, serão vedadas com vidro transparente), de uma antiga farmácia da família (a serem adquiridos) e três mesas-vitrine em madeira e vidro, cujo interior será iluminado (a serem construídas a partir de modelos utilizados em antigas coleções de mineralogia e história natural, ainda existentes em instituição de ensino pesquisada em Belo

¹⁷ BENJAMIN, 2002, p. 212-223.

¹⁸ Número que representa unidade e completude. Cada armário conterá um dos três conjuntos de objetos encontrados, segundo o material de que são constituídos: cerâmica, louça e vidro.

Horizonte). Nesse mobiliário estarão dispostos os fragmentos, reunidos por afinidades, como os exemplos a seguir:

- . materiais de que são constituídos (os fragmentos que pertencerem a um mesmo objeto ficarão próximos, mas sem a tentativa de reconstituí-lo);
- . aproximações (ex: uma "asa" ficará junto de um "pássaro");
- . sobreposições (ex: vidros de cores diferentes sobrepostos);
- . texturas (ex: vidros craquelados, azulejos craquelados);
- . formas (ex: animais, seres, objetos);
- . cores;
- . grafismos;
- . "raridades";
- . período de fabricação;
- . outros.

Esses milhares de objetos serão distribuídos dentro dos dispositivos de apresentação apontados acima, sobre bases maciças de isopor revestidas de tecido e presas com alfinetes, procurando simular procedimentos adotados por antigas instituições museais da área de colecionismo.

O visitante poderá se limitar à observação da coleção – disposta nos armários e vitrines – a partir do chão (a parte mais alta do interior dos armários e o fundo das vitrines serão revestidos de espelhos,¹⁹ sendo que, nos armários, eles estarão dispostos em ângulo, sobre os objetos apresentados, criando uma possibilidade maior de apreciação do conjunto de peças) ou utilizando-se de uma escada (peça integrante do mobiliário original) a ser deslizada pelo visitante através de uma guia existente nos três armários.

Na parte inferior dos armários estarão algumas caixas fechadas e etiquetadas, abrigando outras peças, que também poderão ser apreciadas pelos visitantes, mas alternadamente, a partir de trocas dos conjuntos de fragmentos que serão realizadas semanalmente nas mesas-vitrine.

Todo o mobiliário estará disposto em uma área cujo pavimento estará delimitado por uma cor.

Ao redor dos armários, estarão penduradas algumas pinturas, gravuras, fotografias e reproduções de naturezas-mortas, emolduradas, ameadadas entre amigos e artistas, e em brechós e revistas.

Ao centro do ambiente, sobre um pedestal alto, será disposto um recipiente redondo, de vidro, contendo um arranjo com diversas conchas e fragmentos de corais encontrados, durante viagens de veraneio, em diferentes praias do litoral do país.

Ultimamente – com o desenvolvimento da dissertação de mestrado – tenho conduzido o trabalho ressaltando seu aspecto de coleção: uma coleção de fragmentos, de cacos de louça, vidro e cerâmica (basicamente), mas também de memórias e histórias.

Além das associações que procuro estabelecer entre os fragmentos, são seus desenhos, grafismos, cores e formas que devem ser colocados em evidência. Interessa-me, sobretudo, chamar atenção para o aspecto gráfico-artístico-poético do material encontrado, sem, contudo, abandonar a pesquisa que me motivou inicialmente: a memória a partir do fragmento e a idéia de morte e

¹⁹ Superfície que reflete e dá a conhecer; duplicação; imagem invertida da realidade; analogia com a água (da lagoa, onde se encontravam os fragmentos); o espelho é mágico, pois permite ler o passado (do cassino/Museu, dos trabalhos jogados na lagoa, dos fragmentos, dos objetos e daqueles que os utilizaram), o presente e o futuro.

finitude que cada um deles encerra (além da possibilidade de redenção em perspectiva).

Esse trabalho remete à transitoriedade humana. Como as naturezas-mortas de outros tempos, como os gabinetes de curiosidades e as mais diversas coleções, ele pretende ser um momento de alerta e reflexão sobre a brevidade da vida, uma vanitas da contemporaneidade, um memento mori.

Também interessa-me refletir sobre o ato de colecionar. Não quero, porém, limitar-me ao apelo arqueológico que está implícito no material, e que motivou-me a princípio.

Nunca desejei, com esse trabalho, chamar atenção para seu apelo ecológico, de reaproveitamento/reciclagem de material descartado (lixo), embora o gesto aqui implícito – recuperar o que foi rejeitado pela sociedade de consumo, conferindo-lhe um outro status e salvando-o para sempre da dispersão – me interesse e estimule.

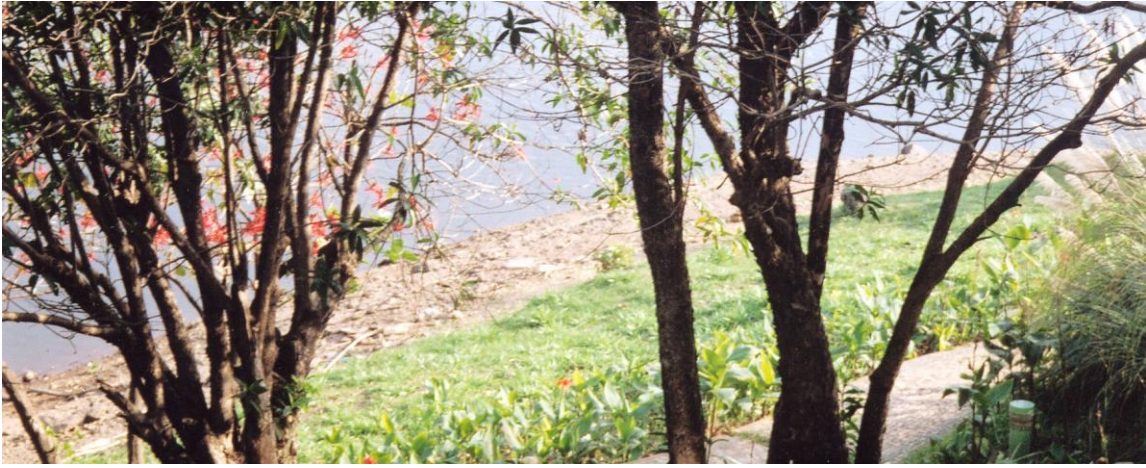
Previsão de gastos para conclusão dos trabalhos:

- . compra dos três armários (aprox. R\$3.000,00);*
- . construção das três mesas-vitrine, com sistema de iluminação (aprox. R\$1.500,00);*
- . compra dos blocos de isopor e do tecido para seu revestimento;*
- . espelhos para revestimento do interior dos armários (parte superior) e das mesas-vitrine;*
- . compra das caixas para abrigar a coleção (parte inferior dos armários);*
- . assessoria técnica de um museólogo na escolha dos materiais a serem adquiridos;*
- . transporte do mobiliário e da coleção;*
- . deslocamentos e viagens do artista.*

Essa proposta foi indeferida, o que tornou inviável a realização do trabalho até o presente.

*Eis aqui o homem encarregado de reunir os sobejos de uma jornada da capital.
Tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo que ela perdeu, tudo que ela desdenhou, tudo que ela quebrou, ele carrega, ele coleciona.
Ele examina os arquivos do deboche, o cafarnaum dos refugos.
Ele faz uma triagem, uma escolha inteligente;
e guarda, como um avaro um tesouro, os lixos ruminados pela divindade da Indústria...*

Charles Baudelaire (*Paraísos artificiais*)



1



2



3



4



5





7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



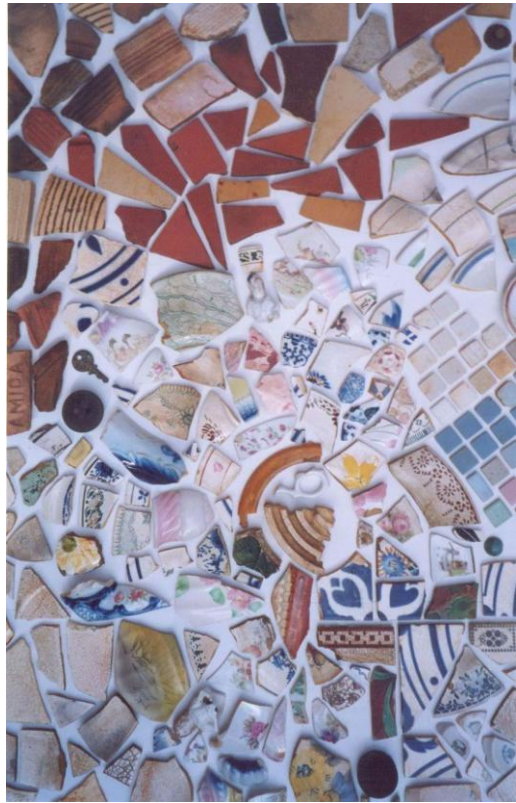
31



32



33



34



35



36

Breve histórico do colecionismo

Então disse Deus a Noé: O fim de toda a carne é vindo perante a minha face; porque a terra está cheia de violência; e eis que os desfarei com a terra. Faze para ti uma arca da madeira de gofer; farás compartimentos na arca [...] E de tudo o que vive, de toda a carne, dois de cada espécie, farás entrar na arca, para os conservar vivos contigo; macho e fêmea serão. Das aves conforme a sua espécie, e dos animais conforme a sua espécie, de todo o réptil da terra conforme a sua espécie, dois de cada espécie virão a ti, para os conservar em vida.

Gênesis 6.13-14,19-20

Quando teve início a atividade de colecionar? A história das coleções, da compilação, organização e classificação de “acervos” certamente tem início na Antigüidade. Talvez o alfabeto tenha sido a primeira “coleção” da história humana.²⁰

Nesse sentido, podemos considerar que o pioneirismo é dos sumerianos, que desenvolveram uma escrita analítica cuneiforme, sobre tabuletas de argila, cujas gravações eram feitas em forma de cunha ou incisões.²¹

Na cidade da Babilônia (Suméria / Iraque: 1792 a.C. – 1750 a.C.), no palácio do rei Hamurabi, havia uma grande biblioteca²², com obras

²⁰ Não se inclui aqui, portanto, a pré-história e a arte rupestre, seu conjunto de pinturas, desenhos, esculturas e artefatos reunidos em cavernas.

²¹ [...] por volta de 3300 a.C., sobreveio o período Uruk III [Suméria, atual Iraque] e aumentou consideravelmente a elaboração de tabletas e a criação das primeiras bibliotecas, cujas prateleiras incluíam registros econômicos, listas lexicográficas e catálogos de flora, fauna e minerais.
BÁEZ, 2006, p. 33.

²² Para uma definição contemporânea de biblioteca como coleção ver o capítulo *Um verdadeiro velomaniaco*. In: BLOM, 2003 e também *Desempacotando minha biblioteca*. In: BENJAMIN, 1993, onde este descreve o poder sensual e as complexidades filosóficas de sua coleção de livros, à qual dedicara a maior parte de sua vida.

literárias, matemáticas, astronômicas, históricas e um conjunto de leis que se perpetuaria através dos tempos como o *Código de Hamurabi*.²³

Assurbanipal, rei assírio da cidade de Nínive (atual Kuyunjik – Suméria / Iraque: 668 a.C. – 627 a.C.), no entanto, foi o primeiro grande colecionador de livros do mundo antigo de que se tem notícia.²⁴

No período que vai de 1500 a.C. a 300 a.C.

*[...] em pelo menos 51 cidades do Oriente Médio existiram mais de 233 arquivos e bibliotecas. Duzentos e vinte e cinco eram propriamente arquivos, e só 55 bibliotecas. Dessas bibliotecas, 25 foram do período de 1500 a.C. a 1000 a.C. e trinta do período de 1000 a.C. a 300 a.C.*²⁵

Na Antiguidade surgem também os hieróglifos, ideogramas figurativos que constituem a notação de certas escritas analíticas, como, por exemplo, a egípcia. É também entre os egípcios que, possivelmente, teve início a coleção como prática mais ortodoxa de reunir objetos a

²³ Bloco de diorito de 225 cm de altura contendo um conjunto de leis dispostas em mais de trezentos parágrafos. Não se trata de uma obra inédita, pois já antes houvera três coleções legislativas. Porém, foi a mais importante de todas. BAEZ, 2006, p. 38-39.

²⁴ *Antes dele, o único rei de que se tem memória com a mesma afeição foi Tiglah Pileser I, rei da Assíria de 1115 a.C. a 1077 a.C., ainda que em menor escala. [...] Assurbanipal se gabava de sua paixão: [...] "O melhor da arte da escrita, que nenhum de meus antecessores conseguiu; a sabedoria de Nabu, os signos da escrita, todos os que foram inventados, escrevi-os em tabletas [foi o primeiro rei a obter instrução necessária para escrever tabletas], ordenei-os em série, coleionei-os e os coloquei em meu palácio para minha real contemplação e leitura [...]"*. Ibidem.

²⁵ Idem, p. 40.

partir de uma escolha ou gosto. Estudiosos dessa época apontam para a preferência de alguns faraós por determinados materiais, como as cerâmicas finas de Tutankamon e os esmaltes azuis de Amenhotep III.

Aristóteles de Estagira (384 a.C. – 322 a.C.), cuja coleção de livros formou a biblioteca do Liceu – um ginásio onde, através da leitura, começou a formar estudantes até 335 a.C. –, segundo o geógrafo Estrabão de Amásia [...] *foi o primeiro colecionador de livros conhecido e o que ensinou aos reis do Egito como organizar uma biblioteca [...]*.²⁶

Embora não fosse a única de sua época, a coleção de manuscritos da biblioteca de Alexandria (Egito) foi notória na Antiguidade pelo volume e diversidade de documentos que comportava. Fundada a partir de uma ramificação do Liceu de Aristóteles, durante o reinado de Ptolomeu I Sóter (início do séc. III a.C.),²⁷ junto ao museu construído no palácio real,²⁸ tinha o projeto de reunir meio milhão de rolos de papiro, mas os

²⁶ BÁEZ, 2006, p. 77.

²⁷ Carta de Aristeas a Filócrates (séc. II a.C.): [...] *Demétrio de Falério, estando a cargo da biblioteca do rei, recebeu grandes somas de dinheiro para adquirir, até onde fosse possível, todos os livros do mundo [...]*.
Idem, p. 63.

²⁸ *Contemporâneo da biblioteca e nascido de idêntica inspiração, o museu constituía um centro de investigação científica, no moderno sentido da expressão. Nele viviam, sob a presidência real e simbólica, de um sacerdote das Musas, várias dezenas de pesquisadores consagrados ao culto das mais diversas ciências – naturais e históricas, filológicas e astronômicas, físicas e especulativas –, vistas do ângulo da exatidão. No séc. I o museu sofreu uma inflexão no sentido "místico", sem deixar, por completo, o espírito que, até então, o habitara.*
Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, 1976, p. 1.163.

Demétrio de Falério, que fora aluno de Aristóteles no Liceu, convencera o rei a construir um prédio, dedicado às musas, com o nome de museu.

números a que chegaram são controversos, podendo ter variado entre 20 mil e 700 mil.²⁹

Anos depois haveria ampliações e, na época de Ptolomeu III, a Biblioteca de Alexandria se dividiu em duas partes, sendo a outra construída a certa distância do museu, no Templo de Serapis ou Serapeum.³⁰

Santuários – do Templo de Salomão à Acrópole – assim como as cortes de nobres, sempre guardaram famosos tesouros.

A única descrição preservada sobre o museu indica que era parte do palácio real. [...] Constava de diversos corredores e pátios (no último estavam os gabinetes particulares e as estantes), com pinturas coloridas nas paredes mostrando alegorias e símbolos. Tinha, contíguos, um parque zoológico e um estranho jardim botânico.
BÁEZ, 2006, p. 64.

²⁹ *Fundada por Ptolomeu I, a conselho de Demétrio de Falério, e desenvolvida por Ptolomeu II, a "Alexandriana" (sic) constituía a maior riqueza da cidade. Erguendo-se em pleno Burcheion (centro da cidade real), unida ao Museu por uma colunata de mármore, e, como ele, também em pedra e mármore, a biblioteca abrigava em 10 vastos salões, guarnecidos de amplos armários, milhares e milhares de rolos que continham, praticamente, toda a sabedoria do mundo antigo.*
Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, 1976, p. 1.163.

³⁰ *É duvidoso que a biblioteca tenha sido destruída, mesmo parcialmente, em 47 a.C.; é falso que o tenha sido em 391; é muito provável que tenha sofrido danos sucessivos da parte dos imperadores que, de Caracala a Dioclesiano, atacaram a cidade; é quase certo que foi definitivamente liquidada pelos árabes em Amur, às ordens de Omar.*
Ibidem.

Em Roma houve o desabrochar de uma cultura do colecionador – que desaparece no período do Império – através dos saques de arte grega e das inúmeras cópias encomendadas aos artistas gregos.³¹

Na Idade Média acumulavam-se tesouros, compostos de peças que serviam para glorificar a Deus: as relíquias sagradas – corpos inteiros de santos e santas ou partes deles, ossos e outros despojos, além de objetos que lhes pertenceram ou foram por eles tocados – que, posteriormente, passaram a ser descritas como *venerabilia*. No caso dos objetos, que também eram parte desses tesouros mas não se encaixavam na imagem da Criação – vasos de luxo, jóias, criaturas lendárias –, estes poderiam ser neutralizados no ambiente sacro e relacionados como narrativa mais ampla de milagres e dos poderes ilimitados do Criador.

A partir desses tesouros surge, na Pré-Renascença, o *studiolo*.³² O primeiro de que se tem registro pertenceu a Oliviero Forza (Treviso – Itália / 1335):

³¹ Em 318 a. C., sobre um aglomerado de lojas perto do fórum, foi construído um segundo pavimento mais comprido (Maeniana), onde se expunham em ordem cronológica os suvenires das conquistas do Império (sic). Andando por essa "espinha", o visitante poderia acompanhar a história do poder que Roma acumulara nas guerras. SENNETT, 2008, p. 121.

³² Já, segundo Klaus Mingos, esse ambiente privado tem origem no *stude* francês medieval. BLOM, 2003, p. 267, nota 6.

*[...] uma forma mais privada de apreciação [...], um estúdio especialmente construído para abrigar objetos antigos, pedras preciosas e esculturas, popular na Itália entre homens de recursos e conhecimentos, a partir do séc. XIV. [...] Colecionar obras de arte e objetos esculpidos em pedras e metais preciosos tornou-se passatempo de príncipes, diversão que às vezes beirava a paixão avassaladora.*³³

Na Renascença acumulam-se arsenais de coisas preciosas, pedras, obras de arte e objetos antigos, estranhos ou dignos de nota. Esta prática se dissemina por toda a burguesia europeia, notadamente em Flandres.

Até o séc. XVI – primeiro surto da atividade colecionadora na Europa, desde a Roma imperial – colecionar era exclusividade dos príncipes da Igreja e da nobreza, cujos interesses se concentravam em objetos belos e preciosos, que aumentavam sua fortuna e poder.

Apesar de algumas diferenças marcantes entre as coleções da Idade Média e da Renascença, seu programa e estrutura são muito parecidos, movidos pelo amor à arte e à beleza e, junto desta, à virtude, à fé, e a *[...] uma espécie de humildade ontológica diante da primazia da natureza.*³⁴

³³ BLOM, 2003, p. 33.

³⁴ ECO, Umberto. *Art and beauty in the Middle Ages*. Londres, 1986, p. 95.

Entre essas coleções sem uniformidade de orientação e conteúdo e aquelas do séc. XVI, no entanto, há uma enorme diferença:

A esmagadora curiosidade que induziu colecionadores a procurarem não apenas o que era belo e emblemático, mas também estranho e incompreensível, que os levou a enfrentar com sua inteligência e erudição os autores da Antigüidade, ainda estava muito longe.³⁵

Si, como ya vimos, analizar objetos fuera de su contexto es problemático, ahora pasaremos a otra etapa aun más compleja: tratar de penetrar, desde la documentación histórica y algunos contextos arqueológicos conocidos, en los múltiples usos que una cultura puede darle a un objeto. En verdad, en este análisis no importa cuál haya sido el objetivo inicial para el cual el objeto fue producido, ya que los mismos elementos cambian de función o de formas de uso con el cambio de grupo étnico o social, al pasar de un territorio a otro o con simples cambios temporales, por no hablar del surgimiento de nuevas necesidades para las cuales no hay objetos específicos que puedan satisfacerlas. Cuando esto se produce en una cultura globalizada que recibe productos de otros continentes, creados por pueblos lejanos en cultura y geografía, los resultados pueden ser asombrosos [...].

Daniel Schávelzon

Com a exploração de novos continentes, do macrocosmo planetário ao microcosmo das menores coisas, muitas descobertas se dariam. Essa produção de conhecimento – ocasionada por revoluções mundanas em cadeia e a conseqüente mudança na percepção das coisas do outro mundo – forjou um momento especial na história intelectual europeia, e foi determinante para importantes alterações na história das coleções.

³⁵ BLOM, 2003, p. 34.

A expansão do conhecimento e das fronteiras geográficas exigia novas respostas, novas abordagens para os fenômenos até então desconhecidos. Progressos na construção naval e nas técnicas de navegação, inovações tecnológicas – telescópio, microscópio, prensa, etc –, aumento do comércio em todo o mundo – que trouxe artigos mais baratos para a Europa –, surgimento de riquezas sem precedentes através de impérios comerciais – Veneza, Holanda, etc –, um sistema bancário mais sofisticado – que agilizou a troca de bens –, tudo isso contribuiu para acelerar o crescente espírito científico e para o florescimento da cultura do colecionismo, refletindo-se numa grande quantidade de acervos que procuravam explorar e representar o mundo como ele parecia àquela época.

Outra consequência foi a mudança na maneira de perceber a morte e o mundo material. No séc. XVI, cada vez mais secular e capitalista, as atitudes em relação aos bens mundanos e à morte modificam-se. Esta, que até então era apenas um momento de ajuste de contas, uma transição e uma parte do eterno ciclo da criação de Deus, torna-se uma perda irreparável, o fim. Assim, a atenção volta-se para o mundo material e os que nele habitam, com uma consciência mais aguda do fim iminente dominando a poesia e as artes.

Nas Naturezas-mortas – *Vanitas* –, presentes nas casas ricas, era possível perceber isso. Elas representavam a beleza sedutora do aqui e agora contrastada com sua inerente decadência. O florescimento era sempre representado acompanhado da putrefação, a passagem do tempo era medida por ampulhetas, pela presença de crânios ou velas acesas. Em meio à suntuosidade e aos objetos preciosos apresentavam-se animais mortos. Sobre frutas apetitosas e belas flores, besouros à espera de que murchassem.

Das *Danses macabres* – outra *Vanitas* – do final do período medieval, permanece o dueto formado pelo esqueleto e uma figura feminina: a Morte e a Donzela (representada também por uma Prostituta), com sua duradoura carga erótica.

Ambas as representações parecem encarnar muita coisa da natureza do ato de colecionar diante do inevitável: posse, conquista, poder, exibição, individualidade, distinção, narcisismo, beleza, tendo a seu lado – representada de maneira alegórica ou subjetiva –, a Morte de ampulheta na mão, antítese de todas essas qualidades. A ela cabem todas as conquistas. Diante dela todas as pessoas se tornarão iguais: nem busca, nem realização, apenas uma eternidade de pó e cinzas.

Como nos votos de casamento, o colecionador estará, deste dia em diante, unido às suas posses, até que a morte os separe.

Enquanto as raridades de alguns serviam apenas para exibição de poder e diversão, outros colecionadores se empenhavam em estudá-las e usavam suas coleções como repositórios de conhecimento e comparação, verdadeiras enciclopédias.

É também do séc. XVI o surgimento de uma literatura sobre colecionismo. Livros eram escritos pelos colecionadores, que aí apresentavam seus argumentos sobre o objetivo e a ordem de suas coleções. O belga Quiccheberg, no livro *Inscriptiones vel tituli* (1565), distinguia cinco ordens de objetos: *artificialia*, *naturalia*, trabalhos de perícia profissional, objetos mecânicos e *diversa*. O escandinavo Ole Worm, por outro lado, ordenava os objetos de sua coleção de acordo com o material de que eram constituídos. É também de Worm a notícia que se tem do hábito de manter contato epistolar com estudiosos de toda Europa.

Paralelamente à disseminação da atividade de colecionador como assunto sério, o ato de colecionar difundiu-se também entre pessoas que não possuíam grandes ambições intelectuais, mas que tinham um pouco para gastar: para se dedicar à procura de coisas inúteis e tirá-las de circulação era preciso dispor de tempo e recursos.

Foi o novo conceito sobre a vida o responsável pela popularização do colecionismo, transformando-o de fraqueza em avareza, um dos sete pecados capitais. O interesse na vida permitiu aos colecionadores superar limitações de época e de educação. A consciência da mortalidade dos esplendores do mundo estimulou-os a fazerem de suas coleções testamentos para as futuras gerações.

Coleções de *naturalia* – animais, plantas e minerais – e *artificialia* multiplicaram-se pela Europa, cada qual constituindo uma enciclopédia da natureza e de conhecimentos que não dependiam da Igreja.³⁶ O *studiolo* erudito já não correspondia à necessidade de compreender a exuberância do novo em todas as suas formas estranhas.

³⁶ *Em Saturn und die Melancholie* Raymond Klibansky e Fritz Saxl fizeram elegante exposição da oposição da Igreja à curiosidade e sua polêmica contra ela. A inteligência, achava-se, deveria concentrar-se na contemplação dos mistérios divinos, não em buscas inúteis de frivolidades temporais. Pode-se especular que isto, aliado à falta de renda disponível e de bens de produção em massa na maioria dos povos da Europa, era uma das razões para a paixão de colecionar só prender a atenção da Europa na época do Renascimento. Se é verdade que colecionar é em parte motivado por uma consciência da mortalidade e um desejo de sobrepujá-la, então o ponto de vista do mundo cristão, no qual a morte não era de forma alguma um último passo para as trevas, teria tornado desnecessária tal ocupação. BLOM, 2003, p. 268, nota 17.

Armários e gabinetes de curiosidades

Na fartura compartilhada de algumas sociedades – como na República Veneziana e na República Holandesa, dentre outras – os objetos eram comprados e guardados em armários, a serem exibidos aos amigos como provas das maravilhas de além-mar e do êxito de seus “países”. Multiplicam-se as coleções de objetos exóticos, expressão de seu domínio e poderio.

A mobília destinada a guardar artigos, como louças, foi se fazendo moda entre os burgueses e tornou-se peça importante nos ambientes. As coleções enchiam gavetas de armários e, mais tarde, cômodos inteiros, de acordo com as inclinações e os recursos do dono. Eram, com efeito, microcosmos a portas fechadas.

Na Holanda, segundo os princípios calvinistas e devido ao mau tempo, a riqueza não deveria nem poderia ser ostentada nas ruas, fosse na fachada das casas ou nas roupas e ornamentos. Essa restrição não se aplicava, no entanto, às salas de visitas, onde objetos interessantes definiam o status e o gosto dos proprietários.

Esses objetos iam de itens preciosos a desconhecidos – troncos de formações bizarras, frutos estranhos e conchas –, de itens exóticos –

artefatos estrangeiros, armaduras, retratos – a maravilhas – fragmentos de unicórnios, grifos, dragões e sereias – e curiosidades. As coleções se aproximam

[...] do ideal do armário de artes e milagres, combinando beleza e estranheza, forma clássica e excesso desenfreado, erudição e pura curiosidade. Era um repositório de tudo o que existe de bizarro, de venerável e de grandes e secretos conhecimentos.³⁷

A partir do Renascimento, visitar as coleções tornou-se uma prática que atraía muitas pessoas, desde estudiosos, nobres e religiosos, até simples curiosos.

Os armários dos colecionadores mais ricos ostentavam chifres de unicórnio, dragões ressecados com formas bizarras e assustadoras, crânios de estranhos pássaros e mandíbulas de peixes gigantescos, aves empalhadas das cores mais extraordinárias, e partes de outras criaturas, ainda não identificadas, que pareciam pairar entre a realidade e o mito, entre a esperança de uma explicação racional e o medo do inferno.³⁸

O colecionador veronês Francesco Calceolari abrigava em seu museu animais empalhados que pendiam do teto e, logo abaixo, no alto da prateleira que cercava o salão, ficavam pousados alguns pássaros, diversos animais, estrelas-do-mar e corais. Completavam a decoração conchas, bules, cálices e outros vasos preciosos, além de diversos

³⁷ BLOM, 2003, p. 55.

³⁸ Idem, p. 31.

pedaços de animais. As gavetas eram repletas de camafeus e, perto do piso, espalhavam-se numerosos vasos e livros.

A maior e mais famosa coleção do séc. XVI, porém, parece ter sido a do cientista Ulisse Aldrovandi (Bolonha, 1522-1605). Seu museu contava com treze mil itens em 1577 e vinte mil na virada do século.

Outra coleção, a de Filipe II da Espanha, além de plantas e outros itens habituais, chegou a cerca de sete mil relíquias, sendo dez corpos inteiros, 144 cabeças, 306 braços e pernas, centenas de ossos e outros pedaços de corpos, além de relíquias secundárias, fragmentos da Cruz Verdadeira, da Coroa de Espinhos, etc.

As grandes coleções

Cheguei aos campos e lugares espaçosos de minha memória, onde estão os tesouros de imagens inumeráveis, nela postos pelas coisas de toda espécie percebidas pelos sentidos. Há ali armazenado seja o que for além do que pensamos. No seu espaço desmedido estão igualmente armazenados os registros de minhas sensações. E ali também estão as coisas aprendidas e não ainda desaparecidas. Grande é a força da memória, excessivamente grande, ó meu Deus, um quarto vasto e sem limites.

Santo Agostinho

Tanto o método analítico (aristotélico) de colecionar da Alta Renascença, quanto o método místico (neoplatônico) do período maneirista – que se voltava para as tradições do conhecimento hermético e prometia uma

única e oculta chave para inúmeros problemas – eram respostas ao desafio das recentes descobertas e novos horizontes.

A *Kunstkammer* de Rodolfo II, em Praga, cujo palácio fora especialmente construído para abrigar a sua vasta coleção, não era organizada para exposições. Algumas de suas melhores e mais espetaculares peças ficavam escondidas em guarda-louças e caixas de couro douradas. Além dos itens exóticos e dos objetos mágicos, abrigava uma série de autômatos, instrumentos e aparelhos mecânicos, como globos, sextantes, telescópios, bússolas, planetários e relógios. Entre os livros encontravam-se compêndios de arquitetura, astronomia, astrologia, mas também obras sobre hieróglifos egípcios, tratados de magia, alquimia e da ordem rosa-cruz e outras que investigavam símbolos, selos e emblemas mágicos, além de textos e livros mágicos de talmudistas judeus e eruditos cabalistas.

Como abordagem intelectual dos mistérios do universo, a alquimia e a magia eram tidas como a vanguarda do método científico, ainda incapaz de fazer distinções entre fenômenos como magnetismo e outras supostas 'simpatias' entre substâncias; entre a existência de iguanas e serpentes marinhas já descobertas e as lendas sobre dragões [...].³⁹

³⁹ BLOM, 2003, p. 60.

Magia e alquimia partiam do princípio de que [...] *a chave para a compreensão do mundo estava em decifrar o alfabeto no qual o universo fora escrito em sua criação.*⁴⁰

Entre as pinturas que colecionou estavam as do maneirista veneziano Archimboldo, cujas

*[...] famosas cabeças compostas, simbolizando as quatro estações ou os quatro elementos com objetos associados e arranjados em forma de retrato, são mais do que simples peças espirituosas de um virtuose. Também declaram que nada é o que parece, que uma mudança de perspectiva pode transformar o fortuito em intencional, o desconhecido em familiar, um rosto numa tigela de frutas, que arte pode ser natureza e natureza, arte.*⁴¹

Armários de Maravilhas: o Teatro da Memória

No séc. XVII, além das grandes coleções e dos armários de colecionador em miniatura, usados para guardar entalhes e conchas marinhas, em gavetas do tamanho de um polegar, surgem os Armários de Maravilhas.

A rainha Cristina da Suécia herdou um que seu pai, o rei Gustavo Adolfo, havia recebido do mercador e colecionador Filipe Heinhofer. O *Kunstschränk* era decorado com pinturas em miniatura, cenas de *Vanitas* – representando a transitoriedade da vida –, camafeus, cristais, corais – contra o mau-olhado –, conchas, e tudo encimado por um coco-

⁴⁰ BLOM, 2003, p. 60.

⁴¹ Idem, p. 58.

de-mer – castanha de Seichelles, que se acreditava ter grandes qualidades como antídoto –, objeto valiosíssimo trabalhado em forma de navio e que podia conter um litro de vinho.

Outro objeto presente nesse armário, igualmente capaz de anular qualquer veneno, era o bezoar, rara e imensamente cara concreção calcária formada no estômago de uma espécie de cabra persa – esse objeto passou a ser, mais tarde, “cultivado” no estômago desses animais. Continha ainda uma bolsa de almíscar – afrodisíaco –, xícaras de *Lignum Guaiacum* – madeira das Índias Ocidentais, de uso medicinal –, tigela e caneco de *terra sigillata* – barro fino, de propriedades mágicas. Possuía também pedras preciosas, moedas antigas, objetos para causar vexame – como um par de luvas sem abertura, uma xícara que não servia para beber, frutas artificiais capazes de enganar os famintos –, anamorfoses – figuras distorcidas que só podiam ser vistas nas proporções corretas quando refletidas em espelhos especialmente fabricados –, espelhos que distorciam o rosto de quem neles se olhava, um par de retratos de homem e mulher – que se transformavam em crânios sorridentes quando virados de cabeça para baixo –, quatro cabeças feitas de frutas e outros materiais e dois autômatos: um virginal – instrumento de música – e um caçador – Ciparisso, das *Metamorfoses* de Ovídio –, que era transformado em árvore ao alvejar um veado.

Alguns desses aparatos serviam para reforçar

*[...] a mensagem de que todos os prazeres e experiências proporcionados pelo Kunstschränk eram apenas sussurros passageiros no mundo de Deus, a serem usados pelos sábios como revelações da sabedoria e pelos tolos como desvio de suas leis.*⁴²

Como se percebe, esse móvel não era

*[...] apenas um recipiente de curiosidades e preciosidades, era também uma enciclopédia de objetos, um programa do mundo em microcosmo, um theatrum memoriae, no qual as partes individuais ilustravam seu lugar no grande drama da mente divina*⁴³

um manifesto metafísico, que [...] *expressava eloqüentemente uma visão do mundo dominada por idéias de metamorfose e significados ocultos.*⁴⁴

Nada é o que parece e, por trás de tudo há uma ordem: [...] *naturalia e artificialia eram dois lados da mesma moeda, assim como a vida e a morte podiam mudar diante dos olhos [...].*⁴⁵

⁴² BLOM, 2003, p. 51.

⁴³ Idem, p. 53.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

Com o Iluminismo, o ato de colecionar sofre mais uma brusca mudança. Nas academias que surgiam, os estudiosos se reuniam para discutir e compartilhar suas pesquisas, com divisão de disciplinas – o início de uma especialização nas coleções – e formas de classificação mais metódicas e racionais⁴⁶.

O projeto de uma descrição completa da natureza fez surgir uma nova visão. O médico e botânico sueco Carl Lineu, com seu método de classificação sexual do reino vegetal⁴⁷ mudou a face da pesquisa científica, mas amealhou detratores, que o acusaram de promover a [...] *intrusão do erotismo na inocência da natureza* [...].⁴⁸

Seu contemporâneo Buffon, matemático e também botânico, elaborou um sistema que diferia radicalmente do sistema binomial. Sua classificação por forma e função não resistiu ao tempo, mas suas idéias sobre a instabilidade das espécies, os ancestrais comuns entre homens

⁴⁶ Até então, [...] *uma visita às coleções não era coisa que se pudesse fazer à vontade. Um curador, deixando claro que considerava o aparecimento de um visitante um desperdício do seu precioso tempo, mostrava-lhe as salas, sem lhe dar chance de tomar fôlego, menos ainda de examinar individualmente os objetos, expostos sem muita organização, e sem rótulos ou etiquetas.*
BLOM, 2003, p. 106.

⁴⁷ *Lineu descobriu que podia subdividir o reino das plantas de acordo com a forma e a função das partes reprodutoras dos espécimes individuais.*
Idem, p. 107.

⁴⁸ Idem, p. 273, nota 18.

e macacos e a evolução da natureza foram retomados um século mais tarde por outro cientista e colecionador, Charles Darwin.

Até então, prevalecera a organização anedótica e incerta de coleções que apontavam para um mundo maior do que se julgava possível. Importava, sobretudo, a maravilha de cada objeto, provas de uma realidade que ia muito além das limitações do mundo conhecido. Com a nova abordagem científica da natureza, no entanto, tudo passaria a ter o seu devido lugar.

As diferenças tornam-se mais importantes que as similaridades, ocasionando um desmembramento nas grandes coleções e sua redistribuição em instituições especializadas: *naturalia* nos museus de história natural – onde, junto aos herbários, hortos, jardins botânicos e zoológicos, prevalecerá a intenção didática em lugar do sentido do maravilhoso⁴⁹ – e, posteriormente, *artificialia* e *mirabilia*, que serão integradas ao trabalho de artistas até chegar às galerias e aos museus de arte.

⁴⁹ *Em sua nova função, os museus assumiram o papel de educadores públicos e árbitros do gosto e do conhecimento [...]. À medida que os impérios se estendiam a regiões cada vez mais remotas do globo, julgou-se necessário exibir os espólios da nova potência em casa, arranjados numa darwiniana, ou mesmo hegeliana, progressão de civilizações e tipos humanos [...].* BLOM, 2003, p. 143.

Com o Romantismo, o ato de colecionar perde grande parte de suas associações esotéricas, mas torna-se, simultaneamente, parte de um simbolismo de status, de pessoas ricas, deslocando-se para o fantasioso. As coleções parecem mais ditadas pela imaginação literária que propriamente pelo desejo de conhecimento do mundo. Nelas combinava-se, sem nenhum pudor, o original e o falso.

Os museus de história natural, no entanto, passam a apontar para a supremacia da ciência – da inteligência humana – sobre a natureza. O objetivo não é mais o de surpreender, seja pela beleza, estranheza ou valor dos objetos expostos. O que realmente importa é a instrução.

No séc. XX os museus são nacionalizados e desempenham um papel importante na formação e no aperfeiçoamento das nações.

As coleções de maravilhas – objetos naturais e obras de arte reunidas através do gosto do colecionador e que, em séculos passados, haviam produzido algum efeito graças a aproximações bizarras e provocativas⁵⁰

⁵⁰ [...] *raccolte di oggetti naturali e opere d'arte messe insieme dal gusto personale del collezionista, che producevano il loro effetto grazie ad accostamenti bizzarri e provocatori.* MAURIÈS, 2002, p. 211.

– assistem a um insólito e inesperado renascimento nas mãos dos artistas, que nelas encontram uma potente fonte de inspiração. Sua motivação, porém, era diversa.

Com a primeira guerra mundial – que não mais se limitou a um litígio entre poucas nações, mas foi algo novo, que envolveu grande parte do ocidente e ceifou a vida de milhões de pessoas –, a humanidade perde, definitivamente, sua inocência. Sua capacidade de sonhar, no entanto, permanece. Há um novo interesse pela alquimia e tudo aquilo que se denominava “realidade complexa”⁵¹. Dadaístas e surrealistas⁵² – que não pretendiam trazer nenhuma contribuição científica com seu trabalho –, ao incorporarem procedimentos e acervos de antigas coleções, buscam também suscitar um sentido de encantamento, de maravilhamento, num período de irracionalidade das guerras e do mundo.

Esses colecionadores modernos concebiam os espaços como uma moldura, onde abrigavam suas coleções e as submetiam a uma estética específica. A coleção torna-se um *assemblage* de objetos das mais diversas procedências, originais que, junto às falsificações e artigos da indústria, vêm alimentado as coleções e o trabalho de diversos artistas

⁵¹ *Come Breton, Brauner si interessava di alchimia e di ciò che chiamava "realtà molteplice"*. MAURIÈS, 2002, p. 223.

⁵² Dentre eles, André Breton, Bolette Natanson, Hannah Höch, Jean-Charles Moreux, Joseph Cornell, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Marx Ernst e Victor Brauner.

até hoje⁵³, numa mistura que recupera o sentido de conhecimento encoberto e misterioso, crenças populares e sensações de um mundo mais bizarro do que se acreditava.⁵⁴ [fotos 1 a 18]

⁵³ Dentre os artistas contemporâneos que levaram adiante – com problematizações, abordagens e intensidades diversas – a tradição das coleções, bem como as práticas museais de sua guarda e exposição, em seus procedimentos e trabalhos, podemos citar uma coleção deles: Alistair McAlpine, Allan McCollum, Andrea Fraser, Andy Warhol, Andy Goldsworthy, Ann Hamilton, Anne Poirier, Annette Messenger, Antony Gormley, Arman, Barbara Bloom, Candida Höffer, Cecile Abish, Chris Dorsett, Christian Boltanski, Christine Borland, Claes Oldenburg, Claudio Costa, Claudio Parmigianni, Cornelia Parker, Damien Hirst, Daniel Buren, Daniel Spoerri, Dario Lanzardo, David Wilson, Eduardo Paolozzi, Élide Tessler, Fareed Armaly, François-Xavier Lalanne, Françoise de Nobèle, Fred Wilson, Gavin Turk, Georgina Starr, Gérard Collin-Thiébaud, Gillian Wearing, Giuseppe Penone, Group Material, Guillaume Bijl, Haim Steinbach, Hans Haacke, Hans-Peter Feldmann, Henrik Hakansson, Herbert Distel, Hiroshi Sugimoto, Igor Kopystiansky, Ilya Kabakov, Jac Leirner, James Lee Byars, Jan Fabre, Jeffrey Vallance, Joan Fontcuberta, João Penalva, John Cage, Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Julian Walker, Karsten Bott, Kathryn Clark, Ken Apter, Leonid Sokov, Lisa Milroy, Louise Lawler, Mabe Bethônico, Marcel Broodthaers, Marcelo Silveira, Mario Merz, Mark Dion, Martin Kippenberger, Marysia Lewandowska, Marzia Migliora, Matt Mullican, Maurizio Pellegrin, Michael Asher, Miquel Barcelò, Muntadas, Natasha Nicholson, Neil Cummings, Nicolaus Lang, Nils Norman, Patrick Poirier, Pere Formiguera, Peter Blake, Peter Greenaway, Philippe Thomas, Raquel Stoff, Reinhard Mucha, Renée Green, Richard Ross, Richard Wentworth, Robert Filliou, Robert Williams, Rosamond W. Purcell, Rosângela Rennó, Siglinde Kallnbach, Silvia Kolbowski, Sky Bergman, Solange Fueilleul, Sonia Boyce, Sophie Calle, Susan Hiller, Susan Schelle, Svetlana Kopystiansky, The Art Guys, Thomas Grünfeld, Thomas Struth, Tim Head, Tom Oterness, Tracey Emin, Wolfgang Stiller, Yuji Takeoka e Zoe Leonard.

⁵⁴ *Miscuglio sconcertante di originali e contraffazioni, esso recupera il senso di conoscenza arcana, credenze popolari e sensazioni di un mondo più bizzarro di quanto si creda.* MAURIES, 2002, p. 252.



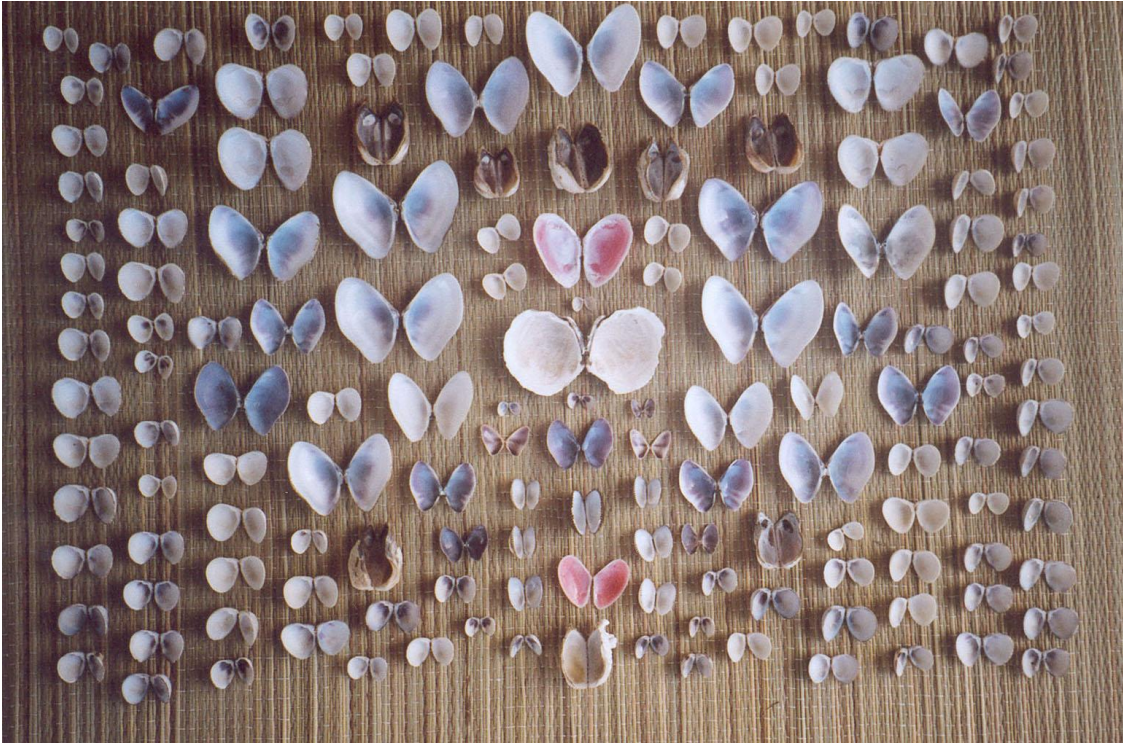
2



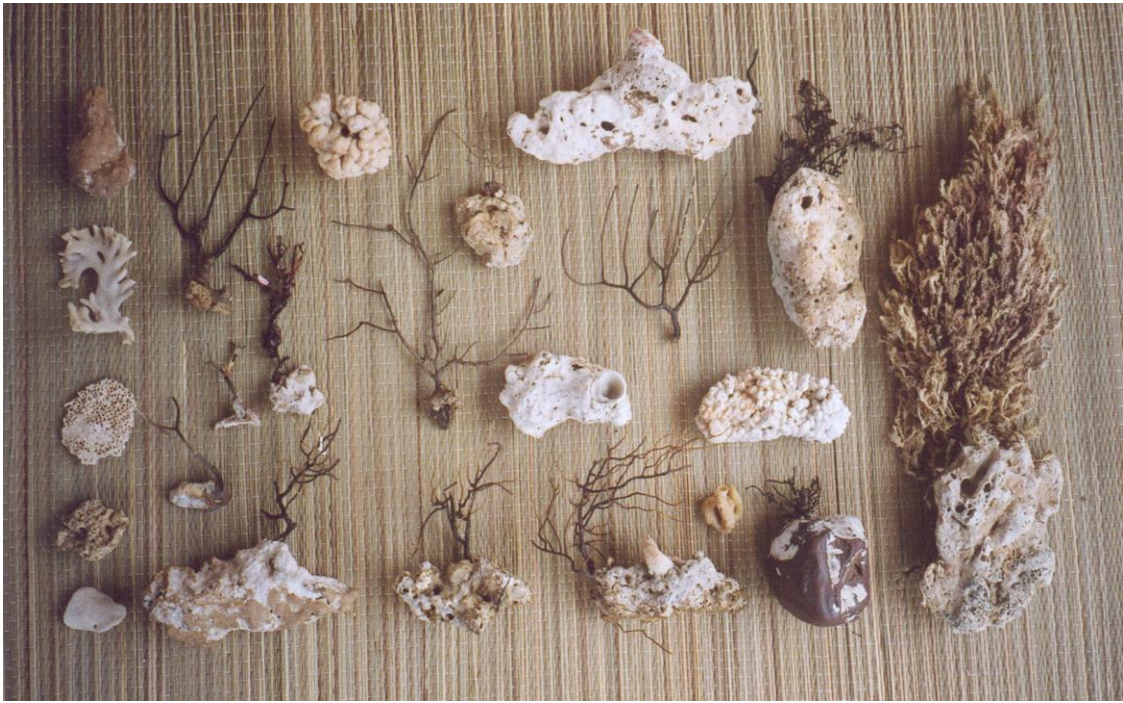
3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



16



17



18

**Colecionismo em Belo Horizonte:
As coleções do Colégio Arnaldo**

No Brasil, as noções racionalistas da Ilustração Ibérica – que inspiraram, por exemplo, a exploração diversificada de produtos naturais, impulsionada pela crise na exploração de ouro⁵⁵ – chegam na segunda metade do séc. XVIII. Formam-se as primeiras sociedades científicas, de caráter utilitarista – uma em Salvador, em 1759 e outra no Rio de Janeiro, em 1772 –, que se dedicam ao estudo da botânica, da zoologia, da mineralogia e da petrologia.

Nesse mesmo período, discípulos do médico e naturalista italiano Domenico Vandelli, da Universidade de Coimbra (Portugal), coletam espécimes botânicos nos seus respectivos rincões de origem: Manuel Arruda da Câmara, em Pernambuco e Joaquim Velloso de Miranda, em Minas Gerais. O baiano Alexandre Rodrigues Ferreira é enviado a investigar as riquezas naturais ao longo dos rios da Amazônia, produzindo diversas memórias, diários e coleções zoobotânicas para a Coroa portuguesa. O naturalista frei José Mariano da Conceição Veloso recopila, em seu *Florae fluminensis*, as flores e plantas da região do Rio de Janeiro.

A prática do recolhimento de amostras e espécimes – que se destinavam às coleções abrigadas em museus de outros países –, se dá através de cientistas estrangeiros, mas também com reinóis e até

⁵⁵ *O interesse pela terra e seus frutos, sua exploração e rendimento torna-se assunto obrigatório.*
DEL PRIORE; VENÂNCIO, 2006, p. 103.

mesmo brasileiros a serviço do governo português, além dos diletantes ilustrados, com uma larga formação humanística que ia das Artes às Ciências. Este é o caso do sargento-mor Simão Pires Sardinha – filho de Chica da Silva e enteado do contratador dos diamantes, João Fernandes –, recém-instalado em sua Diamantina natal.⁵⁶

Na maior expedição científica acontecida no Brasil durante o séc. XIX, integrando a comitiva que trazia a princesa Leopoldina para seu casamento com D. Pedro I e acompanhados do pintor Thomas Ender, desembarcaram no Rio de Janeiro os botânicos bávaros Spix e Martius. De 1817 a 1820, eles percorreram aproximadamente 10 mil quilômetros (Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas), coletando [...] *85 espécies de mamíferos, 350 de aves, 130 de anfíbios, 116 de peixes, 2.700 de insetos, 85 de aracnídeos e crustáceos e 6.500 de plantas* [...] ⁵⁷, diligentemente direcionados a coleções em Munique.

⁵⁶ *Em 1784, [Simão Pires Sardinha] voltou para o Brasil na comitiva do novo governador Luís da Cunha Meneses, por quem tinha grande admiração. Este lhe confiou o estudo do primeiro achado fóssil na região, descoberto na fazenda do padre José Lopes, em Prados, por ser o sargento-mor "um dos mais hábeis naturalistas e mineralógicos que, presentemente, há nesta capitania". Como outros ilustrados da época, Simão Pires Sardinha era sócio correspondente da Real Academia de Ciências de Lisboa.* FURTADO, 2003, p. 252.

⁵⁷ GOMES, 2007, p. 271 (citando Oliveira Lima: *D. João VI no Brasil*, p. 71).

No que se refere aos estudos patrocinados pela Coroa portuguesa, no entanto, esses não tinham como finalidade apenas melhor conhecer as propriedades e riquezas dos reinos vegetal, animal e mineral, coletando, classificando e preparando espécimes para serem enviados a Lisboa e demonstrando suas respectivas aplicações no comércio e na agricultura. Ao vasculhar as áreas remotas do Império, as caravanas de viajantes deveriam também cuidar de sua proteção, registrando o percurso dos rios, produzindo mapas populacionais e agrícolas de caráter estratégico e sugerindo a construção de vilas e fortificações para afugentar os invasores, na tentativa de assegurar, para Portugal, a posse e a exploração de áreas de fronteira ainda indefinidas e disputadas com outras nações européias.

Antes das já citadas missões científicas, tivemos apenas experiências pontuais de recolhimento e estudo de espécimes da flora e da fauna, embriões do que poderia ter se transformado em nossas primeiras coleções, caso tivessem permanecido no país.

Esse é o caso do breve domínio holandês no nordeste do Brasil, notadamente sob o governo de Maurício de Nassau (1637-1644), que mandou construir na Cidade Maurícia (na ilha de Antônio Vaz, próxima a Recife) o Palácio de Friburgo (ou "das Torres"), guarnecendo-o de

jardins botânico e zoológico. Ali foram reunidas vastas coleções de plantas e animais nativos, onde trabalhavam seus naturalistas e pintores vindos da Europa. Contudo, ao deixar sua missão nas Índias Ocidentais e retornar aos Países Baixos, Nassau levou consigo um extenso gabinete de curiosidades, que incluía espécimes da flora e da fauna, artefatos indígenas e amostras minerais, além de mapas, registros astronômicos, etnográficos, de história natural e medicina e um grande número de pinturas, desenhos e aquarelas sobre a natureza e os habitantes do Brasil, em parte ofertados às casas monárquicas da França e da Dinamarca.

Por aqui, a formação e permanência de coleções parece terem início apenas a partir da criação dos museus de ciências naturais. Com a chegada e instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808, inúmeras medidas passam a ser implementadas no intuito de alçar a cidade ao novo status de capital do Império. Entre essas medidas estavam a criação do Museu de História Natural e a criação do Horto Real (Jardim Botânico), cujo local, desde o séc. XVIII, estivera destinado

à aclimação das plantas tropicais de interesse econômico trazidas ao Brasil.⁵⁸

Na nova sede do Império português, entre os milhares de súditos recém-chegados – de formações as mais diversas –, certamente se encontravam cientistas e estudiosos, que iriam reunir coleções, fundar escolas e elevar as pesquisas a patamares conhecidos, até então, apenas entre os naturalistas que por aqui tinham aportado, sobretudo através de Missões Científicas estrangeiras.

⁵⁸ *Em fins do séc. XVIII, a diversificação [de cultivos] foi pioneiramente praticada pelos Jardins Botânicos, cuja finalidade principal consistia na aclimação de plantas exóticas ou no aprimoramento dos conhecimentos das espécies nativas. Em 1796, Belém do Pará abrigou o primeiro estabelecimento desse gênero. Dois anos mais tarde, foi a vez de Salvador receber os primeiros materiais destinados à criação de um Jardim Botânico. Em 1808, junto aos melhoramentos trazidos pela Corte portuguesa, instalou-se no Rio de Janeiro o Horto Real; nas décadas seguintes Olinda, Ouro Preto [1825] e São Paulo [1825] recebem instituições similares. DEL PRIORE; VENÂNCIO, 2006, p. 159.*

EXPOSIÇÃO PERMANENTE

Segunda-feira proxima será entregue ao sr. dr. Prefeito a *planta do edificio* da exposição permanente, que vimos hontem em poder do sr. Edgard Coelho, o qual, além de uma concepção grandiosa e do aspecto festivo, magestoso mesmo, do seu trabalho, não esqueceu do lado pratico, consultando todas as necessidades e circumstancias de momento, prevenindo todas as hypotheses, tomando precauções contra as chuvas e as ventanias mais fortes, que pudessem por ventura prejudicar o bello *palacio* da Exposição, que irá decorar soberbamente a *praça* do Progresso.

O *edificio* da exposição terá **80 pavilhões**, afóra o da *Capital*, pequenos *torreões* e outros *commodos pateos ajardinados* onde serão expostos *animaes, plantas, aves*, etc., occupando uma *area* de **3.200 metros quadrados**. A entrada no *edificio* será feita pelo *pavilhão da Capital*, penetrando primeiro o visitante numa *sala de fôrma octogonal*, cujo *circulo* é de **8 metros e 50**, ladeada por *dois torreões*, encimada por uma *grande claraboia de vidros de cor*, e donde sahirá para percorrer as *duas* filas de *pavilhões*, que, numa *arcada*, terão os nomes dos respectivos *municipios*.

Cada *pavilhão* de **30 metros quadrados** conterà, além de *todos os productos* que possam attestar a riqueza do *municipio*, florescimento do seu *commercio* e *industria*, os *jornaes* que se publicarem na occasião, *datas diversas* da sua fundação, elevação a *villa* ou *cidade*, um historico completo, não esquecidos portanto os seus *escriptores* e as *produções litterarias* ou *scientificas* de cada um.

A *fachada* do *edificio* mede **40** sobre uma frente de **110 metros**, tendo **38** janellas, **8** entradas e toda ella será rodeada dum gradil de **80 centimetros** e enfeitada pelos mais bellos *specimens de arvores* que forem enviados de varias partes do *Estado*.

Entre as paredes e a coberta haverá um *espaço* onde ficarão venezianas para fechar e vidros para mais ampla illuminação dos *pavilhões*.

Na *fachada principal* serão collocadas para mais de **18** bandeiras de varias nacionalidades; existem *duas fachadas* perfeitamente eguaes e perpendiculares uma à outra.

As *vitruines*, conforme em tempo noticiãmos, serão feitas de madeira dos *diversos municipios*.

No *edificio* existem *quatro* logares para grandes *restaurantes* e outros para bandas de musica. Circumdando o *palacio* da exposição ficará *um jardim* de **90 metros** de comprido por **90** (sic) de largo.

As *duas* filas de *pavilhões* serão separadas por uma *galeria* de **4 metros**.

São admiraveis as *fachadas* do *edificio* que dão para as *ruas* dos Tymbiras e Ceará e para as *avenidas* Parahybuna e Carandahy.

No plano do hábil desenhista sr. Edgard Coelho foi sobretudo muito observada a vigilancia do *edificio*, a qual deste modo se fará o mais facilmente possivel.

Uma vez feito o orçamento, o sr. dr. Prefeito nomeará a grande commissão que o ajudará em tudo que diz respeito á Exposição Permanente.

É possível que terça-feira proxima a planta figure numa das vidraças existentes em casas commerciaes desta Capital, onde o publico melhor avaliará do esforço e do trabalho dispendido na sua factura, a qual executada importa na consecução dum dos mais gratos idéaes do sr. dr. Bernardo Monteiro, que, nas multiplas manifestações de apoio que tem recebido, encontra o encorajamento, estímulo e seguro penhor do exito de tão importante empreendimento.⁵⁹

Segundo se pode depreender da notícia acima, a idéia desse empreendimento arrojado é o início de uma história do colecionismo em Belo Horizonte. A moderna capital não poderia ficar alheia a uma tendência que ainda perdurava à época de sua inauguração. Por aqui, na aurora do séc. XX, já se pretendia realizar um grande apanhado do comércio, da indústria, da produção agrícola e das riquezas naturais dos municípios de Minas Gerais.

No entanto, o pioneirismo da iniciativa teria surgido alguns anos antes – pelas mãos do mesmo autor –, ainda na antiga capital, Ouro Preto. Sua motivação primeira seria a de prestar um tributo a Tiradentes, alçado ao posto de grande herói da Nação.

Sob o ideário positivista⁶⁰ da recém-instaurada República do Brasil, Bernardo Monteiro, em uma proposta formulada em 1890 para o

⁵⁹ Minas Geraes, 04 de outubro de 1900, p. 2. (grifos meus)

⁶⁰ O Positivismo tem sua base mais remota no Iluminismo – que, com Carl Lineu, postula o domínio do homem da ciência sobre a natureza –, descoberto por Auguste Comte durante seus estudos no Liceu em Montpellier.

governo de Minas Gerais, procurou aliar o desejo coletivo de render homenagens ao homem extraordinário – que ressurgia da história para se tornar o grande herói da Pátria – com um apanhado de todas as riquezas, naturais ou não, produzidas no Estado. Naquele empreendimento tudo deveria constar, ficando claramente demonstrada a importância de Minas para o engrandecimento do Brasil, seja através de seus bens materiais ou morais:

*[...] Quando se discutia, em 1890, a idéia de se levantar um monumento ao glorioso Tiradentes, escrevi alguns artigos, sustentando que essa homenagem se deveria perpetuar em magestoso edifício, onde se mantivesse, permanente, uma exposição da materia prima e de todos os productos do Estado, idéa esta que, sendo em parte aceita pelo illustre governador de então, dr. João Pinheiro da Silva, determinou a publicação de decreto n. 48 de 28 de abril de 1890, que não foi executado, não só por não ter cogitado da criação de um edifício proprio como pela mudança da capital e outros motivos supervenientes.⁶¹ Quem demanda o nosso glorioso Estado, tão vasto quanto opulento, não poderá ajuizar, de prompto, dessas immensas riquezas naturaes, que o collocam em posição invejavel entre todos os Estados da União, si não houver um ponto, onde possam ser as mesmas colleccionadas e expostas, perfeitamente estudadas e classificadas.
[...].⁶²*

Naquele tempo diversos acontecimentos concorreram para o malogro da proposta. Entre eles, as famigeradas discussões que já se haviam iniciado sobre a transferência da capital do Estado, o que certamente

⁶¹ Na Exposição Permanente, que teria lugar na Capital, desejava-se concretizar [...] o *patriótico intuito de colecionar as inúmeras riquezas do opulento Estado e desdobrá-las à vista indagadora do estrangeiro que visitar a capital*. Neste pronunciamento do prefeito está claro o ideário positivista, próprio das elites da época, que a tudo pretende classificar.

⁶² Minas Geraes, 15 de dezembro de 1900, p. 1-2.

contribuiu para a não-execução do projeto, parcialmente aprovado através de decreto do governador João Pinheiro.

Porém, o desejo de reunir, colecionar e expor as riquezas, estudá-las e classificá-las para melhor dar a conhecer, já existia naquela idéia inicial, sendo retomada apenas três anos após a inauguração de Belo Horizonte.

Na cidade que nascia sob os ideais positivistas, reacendeu-se o desejo de a tudo reunir, organizar, selecionar, classificar, domesticar e conhecer: *Ordem e Progresso* era a divisa política inscrita no novo Pavilhão⁶³ brasileiro, bem ao gosto do que queriam os positivistas para o novo regime.

Tudo ficaria exposto permanentemente, numa grande e portentosa edificação construída para este único fim. Em Circular publicada no jornal *Minas Geraes*, o prefeito Bernardo Monteiro⁶⁴ dirige-se às demais municipalidades com algumas instruções e esclarecimentos:

*PREFEITURA DA CIDADE DE MINAS
Instruções para a exposição permanente*

O edifício da "Exposição Permanente" é destinado a ter constantemente em deposito, a materia prima e os productos das

⁶³ A bandeira republicana foi desenhada por Décio Villares e sua inscrição *Ordem e Progresso* foi retirada do *Système de politique positive* (1851-54), de Auguste Comte: *L'amour pour principe, l'ordre pour base, et le progrès pour but; tel est, d'après ce long discours préliminaire, le caractère fondamental du régime définitif que le positivisme vient inaugurer.*

⁶⁴ O prefeito da capital, então denominada *Cidade de Minas*, era o médico Bernardo Pinto Monteiro.

industrias extractiva, manufactureira e agrícola, de todos os municipios do Estado de Minas Geraes.

O edificio será construido pela Prefeitura da Capital com o concurso das municipalidades do Estado, tendo cada uma dellas pavilhão de sua propriedade, administrado sempre pela Prefeitura.

[...]

Cada municipalidade deverá concorrer com a quantia de 4:000\$. Duas ou mais municipalidades poderão, colligadas, se representar em um unico pavilhão.

O trabalho de construcção do edificio, cuja planta já foi approvada, ficará a cargo exclusivo da Prefeitura.

A Prefeitura da Capital receberá, collocará e classificará a materia prima e os productos enviados pelas municipalidades.

[...]

Em tempo será tambem nomeada commissão especial para dirigir e classificar todos os productos nos pavilhões, conserval os, catalogal os, fornecer todos os dados aos visitantes, tornar finalmente o edificio da Exposição vasto repositorio de tudo o que concerne ás riquezas naturaes do nosso grandioso Estado.

Em virtude do decreto n. 1.414, de 8 de outubro de 1900, as nações estrangeiras que se quizerem fazer representar na Exposição, terão no local destinado, o terreno gratuito necessario para a construcção dos pavilhões, [...].

Poderão as referidas nações expor todos os productos que quizerem, manufacturados ou não.

Será permitido tambem ás companhias e aos particulares que o solicitarem, possuir pavilhão separado do do municipio a que pertencerem, correndo por sua conta as necessarias despesas.

Prefeitura da cidade de Minas, 15 de dezembro de 1900. – O Prefeito, Bernardo Monteiro.⁶⁵

No entanto, apesar de todo o empenho de seu mentor, das diversas manifestações de apreço à idéia e da adesão de alguns municípios, o Palácio da Exposição Permanente não foi erguido. A primeira tentativa de criação de um centro na nova capital, que abrigasse a diversidade da

⁶⁵ Minas Geraes, 15 de dezembro de 1900, p. 1-2.

Em edições posteriores do jornal encontram-se manifestações de apreço e adesão por parte de algumas câmaras municipais, aprovando e destinando, por vezes, quantias superiores àquela inicialmente exigida para a participação no empreendimento. Empresas de outros estados também se mostraram interessadas.

produção e das riquezas naturais do Estado, teve que esperar. As obras não passariam dos alicerces:

No quarteirão formado pelas avenidas Carandaí, Paraibuna (hoje Bernardo Monteiro) e Brasil – o assinaladíssimo 'quarteirão 47 da seção 6' dos Mapas da Comissão Construtora da Capital, destinado no primeiro momento a abrigar as secretarias de Estado – haviam ficado os vestígios de uma outra idéia que sucedera aquela primeira: os alicerces de um Palácio da Exposição Permanente, projetado em 1900 pelos arquitetos Edgar Nascentes Coelho e Maurício Bernasconi, por encomenda do então prefeito Bernardo Pinto Monteiro.⁶⁶

Porém, a idéia pioneira da iniciativa pública seria incorporada, poucos anos mais tarde, a um projeto ainda maior. Ela se concretizaria no âmbito privado, com a inauguração na cidade, em meados da década de 1910, de um colégio da Congregação do Verbo Divino.

Em 1912, recém-chegados de Juiz de Fora para se instalar na cidade, dois padres e um irmão leigo viram naquela situação uma grande oportunidade. Após conhecer o local e com alguns esclarecimentos sobre aquele projeto, prestados pelo Dr. Hugo Werneck – médico-chefe da Santa Casa de Misericórdia –, procuraram o então Senador Bernardo Monteiro, patrono da idéia da Exposição Permanente:

Advertidos de que nada que não tivesse relação com a idéia fixa do Senador seria levado em consideração, os dois alemães, com um engenho à altura da melhor arte da negociação política local, resolveram que iriam propor a ele a criação de um Museu Escolar no próprio colégio. Como já havia sido criada coisa parecida no

⁶⁶ CANÇADO, 1999, p. 29.

colégio em Juiz de Fora, incumbiram o Padre Regional de trazer de lá algumas fotografias que pudessem impressionar o Senador Bernardo Monteiro.⁶⁷

Para conseguir convencê-lo a entregar os alicerces – ainda que o terreno pertencesse à Prefeitura –, Padre Mathias Willems e Padre Piquet lançaram mão de uma estratégia que estava no cerne de todo o projeto educacional da instituição e que já se encontrava implantado na unidade de Juiz de Fora. Algo que vinha ao encontro dos anseios do Senador: no apuro pedagógico que incluía um inovador método de ensino – que se tornaria um dos maiores atrativos do colégio na cidade – através do estudo prático, estavam as grandes coleções de biologia, física, química e mineralogia a serem reunidas com o objetivo de educar os jovens alunos [fotos 1 a 10].

Na visita, as fotografias dos “laboratórios” da Academia de Comércio foram apreciadas e a entrega do terreno e dos alicerces para a construção do colégio se concretizou sem demora: Bernardo Monteiro sempre acalentara a vontade [...] *de entregar a Exposição Permanente a uma instituição privada capaz de levar a idéia adiante.*⁶⁸

Em menos de dois meses as plantas do novo prédio – agora com três pavimentos, sem contar o sótão e o subsolo e fora as torres e torreões,

⁶⁷ CANÇADO, 1999, p. 31.

⁶⁸ Ibidem.

com quatro andares –, que iria se edificar a partir daquelas sólidas e maciças fundações, ficaram prontas e foram entregues à Prefeitura. Nos alicerces que permaneciam incompletos no quarteirão formado pelas ruas *dos Tymbiras e Ceará* e pelas avenidas *Parahybuna e Carandahy*, começou-se a construir, pouco mais tarde, o Colégio Arnaldo. Tudo havia sido aprovado com presteza, para que se erguesse logo a construção e se desse a devida resposta contra os artigos publicados nos jornais, que criticavam a [...] *doação graciosa daquele patrimônio público a uma congregação surgida há pouco na Europa e ainda sem tradição no Brasil.*⁶⁹

A Congregação do Verbo Divino fora fundada em 1875, na Holanda, pelo padre alemão Arnaldo Janssen, de sólida formação em Filosofia pela Universidade de Bonn, com apuro e universalidade. A primeira casa e o primeiro seminário instalaram-se na Holanda (em Steyl) devido a perseguições aos católicos na Alemanha de Bismarck. Logo começaram os trabalhos de tipografia, que financiariam a abertura de novas casas e colégios na Europa e bancariam [...] *o extraordinário crescimento da experiência missionária verbita em várias partes do mundo.*⁷⁰

⁶⁹ CANÇADO, 1999, p. 32.

⁷⁰ Idem, p. 19.

Ao objetivo primeiro, de irradiar a palavra de Cristo, vieram se juntar outras tarefas. Com a ajuda de irmãos missionários, que optaram por viver como religiosos consagrados, levou-se para os diversos países onde se instalavam as casas e colégios da Congregação, todo um correto desempenho técnico e profissional de gráficos, carpinteiros, eletricitas, mecânicos, bombeiros, ferreiros, funileiros, alfaiates, sapateiros, enfermeiros, cozinheiros, charcuteiros, dentre outros.

A chegada da Congregação ao Brasil deu-se em 1895, nas colônias alemãs de Santa Leopoldina e Santa Isabel, no Espírito Santo. O primeiro colégio fundado – sem contar os seminários – foi o Stella Matutina, em Juiz de Fora (1901), para fazer frente ao metodista Grambery.

Pouco tempo depois a direção daquele colégio foi entregue às Irmãs Servas do Espírito Santo – ordem também criada pelo padre Arnaldo Janssen. Os padres verbitas puderam, então, se dedicar a uma outra missão pedagógica que lhes fora confiada em Juiz de Fora: a condução da Academia de Comércio, inaugurada alguns anos antes, com direção laica. Assim, estava criada

[...] a situação para que os verbitas pudessem exercer no Brasil uma parte do ideário e dos objetivos passados pelo padre Janssen para a Congregação: a perfeita compatibilidade, mais do que isso, a profunda relação que os verbitas viam entre o

*Evangelho e sua missionária pregação e a Ciência e sua exigente divulgação.*⁷¹

Em Belo Horizonte, os primeiros representantes da Ordem a se instalarem foram as Irmãs Servas do Espírito Santo, em 1909, a quem caberiam os trabalhos na Santa Casa de Misericórdia e, posteriormente, a construção e direção do Colégio Sagrado Coração de Jesus, para moças.

Em 1912, a Congregação alugou um casarão na cidade e, naqueles primeiros anos, nele se instalaram os três religiosos vindos de Juiz de Fora:

*Com o colégio verbita em Juiz de Fora e a presença das Servas do Espírito Santo em Belo Horizonte, não havia como protelar a realização de um anseio dos católicos da jovem capital: estabelecer na cidade um colégio masculino católico. Mesmo porque já se falava na fundação de um, nos moldes do protestante Grambery, de Juiz de Fora.*⁷²

Seus membros eram todos provenientes das melhores universidades européias, cuja formação tinha sólida tradição nas ciências da natureza. Isto viria a se refletir na revolucionária e inovadora excelência pedagógica implantada no colégio, cujos métodos de ensino estavam estreitamente ligados às coleções que reuniram:

⁷¹ CANÇADO, 1999, p. 26.

⁷² Ibidem.

[...] a Congregação do Verbo Divino não relutava em buscar padres e professores formados nas mais renomadas universidades européias e em fazê-los desembarcar numa cidade de que talvez nunca tivessem ouvido falar. Não só a pregação da palavra de Deus era missão: para os verbitas, a Ciência também era uma baita missão e valia bem uma vida.⁷³

A importância e destaque dados às coleções – de minerais, de insetos, etc – podem ser medidas, por exemplo, pelo espaço que ocupavam constantemente no *Anuario do Collegio Arnaldo*, uma espécie de almanaque editado em sua tipografia e que reportava a vida no colégio.

Ali se cultivavam as ciências físicas e naturais, à maneira dos naturalistas do séc. XIX, o que, para certo universo social de Minas Gerais, fazia toda a diferença no momento da matrícula de seus filhos no curso ginasial:

Na área didática, o Arnaldo tinha um trunfo fortíssimo que já vinha se tornando uma tradição dos colégios verbitas no mundo inteiro: os "gabinetes", como eram chamados os laboratórios de química, de física, de história natural e mineralogia.⁷⁴

Com exceção do português, todas as matérias eram lecionadas pelos padres convocados a trabalhar no colégio, bem num espírito humanista aliado à fidelidade e compromisso com a formação científica recebida.

⁷³ CANÇADO, 1999, p. 38.

⁷⁴ Idem, p. 47.

A construção do colégio se deu por partes e com a finalização de sua última etapa, em 1936 [...] *o que se via no "antigo quarteirão 47 da seção 6" da Comissão Construtora da Nova Capital, onde seria o Palácio Permanente de Exposições, era um edifício monumental.*⁷⁵

Além das coleções reunidas pelos padres, o colégio também chegou a abrigar o acervo que fora formado para o Palácio da Exposição Permanente, que vingaria integralmente apenas algumas décadas mais tarde. Em 1934, esta iniciativa finalmente veio a se concretizar em outro logradouro, desta feita sob o nome de Feira Permanente de Amostras, perdurando até o final da década de 1960.⁷⁶

*[...] tanto melhor que a ala oeste do colégio, ao longo da Avenida Bernardo Monteiro, já tivesse sendo construída. As obras tinham começado em 1934 com a transferência do acervo da Exposição Permanente, até então abrigado no Colégio Arnaldo, para a Feira Permanente de Amostras.*⁷⁷

⁷⁵ CANÇADO, 1999, p. 58.

⁷⁶ Em seu livro, após a notícia que reproduziu parcialmente do jornal *Minas Geraes*, a escritora Sônia Lins comenta que a primeira tentativa de criação de um centro, que abrigasse a diversidade da produção e riquezas do Estado, malogrou. Sucedeu-se nova iniciativa (desta feita sob o nome de Feira de Amostras) em outro logradouro de Belo Horizonte.

Idéia do Prefeito Bernardo Monteiro.

Seu [da edificação para a Exposição Permanente] local havia sido escolhido e sua construção iniciada. Seria realizada justo no lugar em que se ergue hoje o Colégio Arnaldo, cujo edifício se assenta sobre os alicerces da Exposição.

Essa idéia foi executada no Governo Valadares na Praça Rio Branco e, em anos recentes, foi demolida [década de 1970] a Feira de Amostras para dar lugar à nova Estação Rodoviária.

LINS, 2003, p. 46.

⁷⁷ CANÇADO, 1999, p. 64.

Com a demolição da Feira Permanente de Amostras, parte de sua coleção – a de Mineralogia, que fora organizada por um dos padres – foi abrigada no Museu de Mineralogia, que hoje se encontra na Praça da Liberdade.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

Alguns trabalhos*

* Realizados durante o mestrado

Soropositiva (1999-2009)

Soropositiva teve início em 1999, e surgiu a partir do logotipo de uma indústria da área de alimentos. Naquela ocasião, a caminho para meu trabalho diário no Museu de Arte da Pampulha, costumava passar diante de um *outdoor* que fica nos fundos da empresa e que estampa, em grandes dimensões, a logomarca *Sadia*.

Como é sabido, não há saúde ou algo de sadio nos produtos que ela oferece, mas apenas carnes e derivados, conservados de forma antinatural, à base de substâncias químicas que, por acúmulo no organismo, podem levar ao padecimento de doenças. Seus produtos – como os demais produtos de grande parte da indústria de alimentos – situam-se no limite entre o saudável e o deteriorado, o apodrecido, o decomposto, algo artificial e desenvolvido à revelia da saúde dos que vão consumi-los. Regra geral, as indústrias, através de agressiva propaganda, que encerra vultuosas somas, preocupam-se, sobretudo, em estabelecer/vender uma boa imagem dos produtos que oferecem, mesmo que para isso seja preciso mentir, escamotear e usar de artimanhas através de intenso marketing.

Em resposta a isso – por nomearem seus produtos com a antítese daquilo a que realmente se dedicam – comecei a desenvolver este

trabalho, imbuído de um gesto já amplamente utilizado nas artes plásticas desde o tempo das chamadas vanguardas históricas: a apropriação.

Nesse trabalho há, também, um ato de subversão, na medida em que utilizo a logomarca – e a lembrança dela nos ecos que deixa nas demais marcas, que desenvolvi – para transmitir uma mensagem diversa – e até mesmo oposta – daquela para a qual fora criada: a idéia de doença e as denúncias que traz a reboque – como o descaso das autoridades –, em oposição à idéia de saúde de que quer ser portadora.

Eis aí uma estratégia de vigilância e resistência às regras abusivas de mercado, do lucro a qualquer custo, mas também um gesto de denúncia ao fim único que deseja atingir – a venda e o lucro –, às vezes até mesmo independentemente da vontade, da necessidade ou das posses de quem consome.

Procurei ressaltar, então, justamente aquilo que a palavra *Sadia* quer esconder: o não saudável, a doença, o doente, o adoecido pela indústria de alimentos e, por desdobramento, o padecimento de enfermidades na sociedade contemporânea. Decidi, pois, usar da marca comercial *Sadia* e, com a mesma tipologia de letras com que é grafada, utilizar outras palavras que fazem referência a uma epidemia que tem assolado a humanidade nas duas últimas décadas.

Pensando nas milhares de pessoas atualmente contaminadas pelo vírus HIV e em oposição à idéia de algo sadio, escrevi mais três palavras, como espelhamentos / anagramas da palavra *Sadia*: Soropositiva – aidS – Sida. O laço da Solidariedade – ainda outro “S”, que costuma representar, de forma sintética, a marca daquela indústria –, símbolo da luta contra a Aids, foi incorporado posteriormente ao trabalho. Ao utilizá-lo, há um desejo de transformação, mais uma vez, de símbolo que promove o consumismo egoísta e alienado em algo positivo e que exige o comprometimento, o engajamento, a participação das pessoas. Em lugar do mote “S de saúde, S de Sadia”, de que fazem uso na propaganda, uso o S de Solidariedade.

Para cada palavra foi confeccionado um carimbo que, a princípio, deveriam ser estampadas em algumas folhas de papel, de forma seqüencial, de maneira a estabelecer uma série de relações. Essas combinações teriam algumas variações, mas sempre procurando estabelecer interfaces – isto fica mais evidente na intenção de fazer coincidir o fim de uma palavra com o início da palavra seguinte, como a seguir:

Sadia **Soropositiva** **aidS** **Sida**

Simbolizando uma “linha do destino”, esta seqüência sugere uma pessoa saudável, entregue à própria sorte. Ela passa por um processo de contaminação pelo vírus HIV e, mais tarde, desenvolve a doença, numa dinâmica de causa e conseqüência, da qual o Estado está ausente, não cumpre com seu papel.

Sadia

Soropositiva

aidS Sida

Nessa outra seqüência a palavra *Sadia* seria carimbada isoladamente, no centro de uma folha de papel, na cor preta, a representar uma pessoa saudável. Na folha seguinte estaria a palavra *Soropositiva*, apontando para a contaminação pelo vírus HIV. Embora a cor vermelha seja diretamente associada ao sangue, neste caso a infecção ainda não é visível na aparência de seu portador. A pessoa ainda não se encontra doente, mas o peso da doença já se encontra presente, trazendo a reboque uma marca, a estigmatização daquele que é portador do vírus. Num terceiro papel estariam carimbadas as palavras *aidS* e *Sida* – dois nomes para uma mesma enfermidade⁷⁸ –; nesse momento a doença já

⁷⁸ A sigla *Aids* é utilizada em países de língua anglo-germânica e *Sida* em países de língua latina. No Brasil ambas são utilizadas.

teria se manifestado, ainda que na maioria dos casos isso também não seja visível.

O objetivo é mostrar que não há diferença entre a pessoa com saúde, a pessoa contaminada que ainda não desenvolveu a doença e a pessoa doente. O vírus nunca está aparente e a doença quase nunca é visível. Por que, então, diferenciar as pessoas, quando todos estamos expostos ao vírus e corremos o perigo da contaminação? (não se considera mais a existência de grupos de risco, mas de comportamentos de risco)

Por muito tempo, e ainda hoje, não se cuida do ser humano por trás da doença – o estigma que ela acarreta, o rótulo e sua conseqüente segregação –, o que importa é apenas a sua condição de doente e os lucros para a indústria farmacêutica.

Em janeiro de 2004, trazendo uma nova dimensão para o trabalho e buscando passar uma mensagem de prevenção e solidariedade para um número maior de pessoas, comecei a utilizar aqueles carimbos em algumas cédulas de R\$1, R\$2 e R\$5. Passei, então, a usar esse dinheiro em minhas relações cotidianas, na compra de serviços e produtos. A primeira cédula foi usada numa lanchonete.

Continuei utilizando-as ao longo do dia e observando as reações, com certa ansiedade, curiosidade e divertimento – apesar de não ser este o objetivo do trabalho: no pagamento da diarista coloquei uma nota carimbada, no ônibus para a universidade paguei com outra, na cantina da escola utilizei mais duas e outra no ônibus de volta para casa. Assim, passava a atingir, através das palavras-mensagens que circulavam com as cédulas carimbadas, um grupo maior de pessoas, cujo número nem mesmo fazia idéia.

No dia seguinte continuei a proposta e, desde então, são raros os que reclamam quando utilizo as cédulas carimbadas. Muitas das vezes as pessoas nem mesmo o percebem. Imagino que só depois, talvez ao contarem o lucro do dia ou o dinheiro que resta, é que se indaguem a respeito daquelas palavras e daquele símbolo de que são portadoras e, transpondo para o universo a que remetem, talvez se apercebam de que uma contaminação – seja ela de idéias, de ideais ou do HIV – está sempre em perspectiva, faz parte do seu cotidiano, e às vezes acontece sem que seja percebida. Todos somos alvos possíveis.

Em maio desse mesmo ano, havia programado participar de uma ação no Dia da Vigília, na Praça da Liberdade, evento realizado anualmente pelo Gapa-MG (Grupo de Apoio e Prevenção à Aids de Minas Gerais),

que lembra as vítimas fatais da Aids, serve de alerta para que todos sejam solidários com os soropositivos e doentes de Aids e, simultaneamente, para que intensifiquem os cuidados de prevenção em suas relações sexuais.

Como me esqueci do combinado e não compareci à Vigília, posteriormente propus-me a realizar a ação no dia 1º de Dezembro, Dia Mundial de Luta Contra a Aids, outra data em que o GAPA-MG realiza alguns eventos públicos.

No entanto, toda a programação que aconteceria no Centro Cultural da UFMG foi adiada, devido à falta de recursos financeiros: a Secretaria de Saúde possuía as verbas, mas elas não estavam sendo repassadas e havia um mês não se distribuía preservativo e nem AZT em Minas Gerais. Aquilo que deveria ser mais uma campanha de prevenção transformou-se, então, numa manifestação de protesto realizada na Praça Sete [fotos 1 a 6], local tradicionalmente utilizado para eventos populares, dentre eles, em anos anteriores, o Dia Mundial de Luta contra a Aids.

Ainda que o evento não tenha se realizando em ambiente fechado – essa programação inicial daria alguma proteção ao meu ato ilícito –, não desisti de apresentá-lo, correndo os riscos que uma atividade ilegal – a interferência em símbolos da Nação é crime, passível de punição –

poderia acarretar ao ser efetivado em ambiente aberto e ostensivamente policiado.

A ação consistiu em carimbar, de forma aleatória – um gesto bastante simbólico nesse caso, pois se trata de não escolher, mas de carimbar indistintamente –, as palavras **Sadia**, **Sida**, **aidS** e **Soropositiva** e o laço vermelho, em notas de dinheiro que as pessoas eram estimuladas a apresentar. A idéia foi chamar a atenção para a situação, no Brasil, das pessoas soropositivas e daquelas que já desenvolveram a Aids, e alertar para o risco da contaminação. Paralelamente, os voluntários do GAPA-MG ofereciam explicações e informações sobre o vírus e a doença.

A intenção foi causar impacto – quem está sendo marcado, com o quê? –, buscar o comprometimento e instigar as pessoas para que tomem alguma atitude ao receberem de volta o seu dinheiro carimbado. Levá-las a pensar, não somente na própria exposição ao vírus, como também na situação dos soropositivos e doentes de Aids, e a se questionarem quanto à sua participação e comprometimento diante da questão de como podem contribuir para melhorar a situação dos que vivem com o vírus HIV – seus problemas, sua eventual solidão, seu isolamento, o descaso da sociedade e das autoridades competentes. Outra intenção – e não menos importante – era a de alertar para o fato de que são reais, e estão muito próximas de todos, as possibilidades de contaminação

pelo vírus HIV, não existindo mais grupos de risco, mas uma população à mercê dos riscos, ampliados pela ineficiência do poder público na questão.

Mesmo que não tomassem nenhuma atitude de imediato – ou que nunca tomem alguma atitude –, apenas o fato de passarem à frente aquelas notas carimbadas contribuirá, ainda que involuntariamente, para levar a questão até outras pessoas. Assim o dinheiro continuará circulando, indefinidamente, carregando a mensagem que cada palavra encerra.

Além de o dinheiro ser um eficiente agente multiplicador da mensagem – ele nunca é descartado e está sempre em circulação, pelo menos até chegar às instituições bancárias que, possivelmente, reterão as notas carimbadas para destruição, outro fato bastante significativo dentro da mensagem que quero passar –, seu simbolismo também está fortemente envolvido na discussão da questão: afinal, trata-se de exigir a manutenção de verbas públicas para os trabalhos de prevenção desenvolvidos pelas ONGs-Aids e para os programas governamentais na área de saúde e de combate à doença.

Convocados por um cartaz, que oferecia uma mensagem de prevenção para ser levada para casa, as reações dos transeuntes foram, a princípio, de curiosidade e desconfiança. Mas ao serem informadas do

que se tratava, na maioria das vezes aderiam e apresentavam alguma cédula para ser carimbada. Surpreendentemente, duas adolescentes, por não possuírem dinheiro consigo, pediram para serem carimbadas no próprio corpo e ensejaram um novo procedimento. Diante da possibilidade de escolha, optaram pela palavra Sadia e pelo laço da Solidariedade.

A possibilidade de interferência direta em corpos alheios e todas as questões que suscita já me haviam sido sugeridas, mas permanece embrionária e carece de mais reflexões. Embora o vírus seja uma marca – o que está dentro do meu universo de interesse –, carimbar as pessoas nos remete a procedimentos de posse e a delicadas situações: a tatuagem muitas vezes foi utilizada também para segregar e matar – como, por exemplo, nos campos de concentração nazistas.

No mesmo dia, aquela ação foi realizada na cantina da Escola de Belas Artes da UFMG, com adesão da maioria dos que ali estavam, alunos do curso de Artes Cênicas e do curso de Mestrado em Artes Visuais [fotos 7 a 16].

Desconheço o número de cédulas carimbadas – trabalho cotidiano – até o presente, mas certamente trata-se de montante infinitamente inferior àquele que deveria estar sendo empregado em campanhas de

prevenção à doença ou em programas que assegurem os medicamentos necessários ao tratamento dos soropositivos e dos doentes de Aids. Caso se investisse mais em campanhas de prevenção, talvez tivéssemos menos doentes e, conseqüentemente, menos gastos.

O Brasil, ainda assim, e graças sobretudo ao trabalho das ONG-Aids, tem sido apontado como modelo nessa área, inclusive devido à quebra de patentes de alguns medicamentos estrangeiros visando o barateamento de custos. No entanto, por vezes faltam recursos públicos ou vontade política para garantir a aquisição dos medicamentos que não produzimos e sua chegada, no momento certo, aos doentes de Aids. Além de ocasionar grande tensão a todos, isso pode também significar, em alguns casos, a perda do investimento realizado durante muitos anos, com o recrudescimento da doença, o surgimento de cepas mais resistentes do vírus e até mesmo a morte de pessoas doentes.

Outros trabalhos, ainda a serem executados:

1. As mesmas palavras fundidas em tipos de metal: pequenos objetos para exposição e, a partir deles, serem realizadas algumas impressões em papel.

2. Um jogo de dados, de acrílico (onde, por limitação de espaço, será escrito *Soro+* em lugar de *Soropositiva*). Em cada face de um dos dados estará impressa uma das quatro palavras; em outro dado, apenas a palavra *Sadia*; num terceiro, apenas a palavra *Soro+* em todas as faces: a sorte está lançada.

Esse jogo lida com a imprevisibilidade de nossos destinos: Quem vai se contaminar e quem vai se manter são? Quais as chances para cada pessoa neste jogo? Dependendo do dado de que esteja de posse, a pessoa não terá a mínima chance de se manter sã – o resultado já está pré-determinado: todas as faces ostentam a palavra *Soro+*.

3. Carimbar em papel branco, tamanho postal, a palavra *Soropositiva*, em vermelho. Abaixo da palavra carimbada, imprimir algumas informações sobre a atual situação das pessoas soropositivas e daquelas que desenvolveram Aids no Brasil e, em particular, em Minas Gerais e Belo Horizonte.

A intenção é causar um impacto naqueles que receberem o cartão via correio e levá-las à reflexão e a um comprometimento, a tomarem alguma atitude: Com o quê podem contribuir para minorar a situação em que vivem aquelas pessoas, seus problemas, sua solidão e o

descaso de familiares, da sociedade e das autoridades frente ao problema?

A mensagem também servirá de alerta para a prevenção. Enviar o cartão nos dias que antecedem as Vigílias e mobilizações em solidariedade às pessoas que vivem com HIV / Aids.

Dados para o verso do cartão: *Milhares de pessoas convivem com o vírus HIV no Brasil, o número exato é desconhecido. Segundo o Ministério da Saúde, até 2005, no Brasil 237.588 pessoas desenvolveram a Síndrome de Imunodeficiência Adquirida. Em Minas Gerais são 13.660 e em Belo Horizonte são 4.509. Estima-se que 600 mil pessoas convivem com o vírus HIV no Brasil, 400 mil delas ainda não sabem que estão contaminadas.*

Belo Horizonte, 02.02.05

**[projeto
desmemória]** (2004-09)

No ano de 2004, um jornal de Belo Horizonte passou a denunciar o desaparecimento de alguns bustos de uma das praças da capital. A busca pelas peças logo ensejou um histórico e, diariamente, outros casos foram sendo noticiados, em que se relatavam episódios semelhantes, de origens e soluções diversas, acontecidos em outras épocas na cidade.

Depois de permanecerem desaparecidos por muitos anos, a busca liderada pelo jornal teve fim em poucos meses e os bustos, encontrados em depósitos da prefeitura, puderam retornar aos seus pedestais de origem. As placas que os identificavam, porém, jamais foram localizadas, revelando uma dimensão maior do problema: por um lado, sua constante subtração, possivelmente para o reaproveitamento do material (bronze) de que são constituídas, de alto valor comercial. Por outro lado, a falta de identificação, por parte daqueles que cometem esses atos, com a história da cidade e, portanto, com a própria história.

Grandes cidades, como Belo Horizonte, contam com significativo e crescente número de monumentos sem identificação. A população não se reconhece neles e, junto à administração pública, deixa que sejam

espoliados e que assim permaneçam. Nossa memória está sendo cotidianamente seqüestrada. A subtração do patrimônio público é conseqüência do descaso das autoridades pela preservação da memória e pela educação de seu povo.

O retorno dos bustos aos seus respectivos pedestais nunca chegou, portanto, a se completar. O lugar onde estão e a maneira como se (des)encontram – à deriva –, torna-os espectros a nos assombrar, a significar outra coisa que não aquela para a qual foram e continuam sendo concebidos os monumentos. Tornaram-se monumentos anônimos. Passaram a ser, cada um deles, uma antítese do monumento público, que é erigido para glorificar fatos memoráveis e seus agentes excepcionais. Muito além de apontar para um problema que tem sua origem na desigualdade social e econômica, eles tornaram-se monumentos dedicados ao esquecimento. Passaram a nos fazer lembrar, sempre que os olhamos – de passagem, nos rápidos deslocamentos entre um compromisso e outro na cidade que não pára – de nossa incapacidade de lembrarmos tudo, até mesmo daquilo que pertence à nossa memória coletiva. Transformaram-se em tributos ao olvido: em lugar de perpetuarem a memória são, agora, monumentos que reforçam nossa inclinação ao esquecimento. Olhamos para os bustos e não reconhecemos ninguém: são ilustres, mas desconhecidos,

sem nome ou referências. Talvez por isso, já não mais nos identificamos com eles.

Em algum momento da história da cidade ou ao longo de grande parte da história pública, cada um deles praticou atos e teve idéias, que não somente influenciaram seus contemporâneos, mas também ecoaram nas gerações posteriores. Estas, porém, aos poucos, foram esquecendo-os, a ponto de não se identificarem com eles: agora são apenas bustos, que parecem não encontrar de volta o seu lugar, nem na praça da grande cidade e nem na história de seus habitantes.

O **[projeto desmemória]** nasceu dessas observações. Por algum motivo, seja por roubo ou descaso com o bem público, as placas de informações que costumavam constar nos bustos, estátuas, esculturas e monumentos espalhados pelas cidades vêm sendo, sistematicamente, subtraídas.

O **[projeto desmemória]** consiste em fotografar pedestais vazios e esses bens públicos sem identificação. Naqueles onde ainda restam vestígios das placas suprimidas – restos de cola, pinos utilizados na sustentação, buracos deixados por parafusos – procuro instalar uma outra “placa”, ainda que de caráter acentuadamente transitório, em cores vivas,

grafada com o nome do projeto – como se fora algo planejado para nos subtrair a memória [fotos 17 a 28].

Assim, procuro chamar atenção para a falta de cuidado e o descaso, seja da administração pública, seja da população, para com a sua história. Aquilo que um dia foi concebido para ser uma homenagem e um constante apelo à memória, um reconhecimento por um grande feito ou por uma vida que beneficiou a vida de outras pessoas, tornou-se um tributo, sintomático, à falta de memória, ao esquecimento.

Belo Horizonte, 28.05.07

Escola Guignard (2004-05)

A Escola Guignard, embora gozasse do prestígio de ter sido fundada, em 1944, pelo prefeito Juscelino Kubitschek e pelo artista Alberto da Veiga Guignard – e de ter sido pioneira no ensino da arte moderna em Minas Gerais –, quase nunca foi bem acolhida pela direção do Palácio das Artes.

Durante todo o período em que ali esteve abrigada, diversas foram as tentativas de transferi-la, até que em 1995 sua nova sede foi inaugurada no alto da avenida Afonso Pena, onde ainda se encontra.

A partir do final da década de 1990 o espaço que abrigara a escola foi incorporado à Fundação Clóvis Salgado e passou a ser utilizado para guardar seu acervo de artes plásticas e para montar exposições de diversas naturezas.

A proposta inicial desse trabalho limitava-se a reproduzir a planta da Escola Guignard – instituição de ensino das artes plásticas, onde iniciei minha formação – no chão da Reserva Técnica e das galerias Genesco Murta e Arlinda Corrêa Lima, do Palácio das Artes [fotos 29 a 34].

Essa primeira parte, então, consistiu da plotagem de uma planta baixa, em fita adesiva azul, delimitando os espaços que abrigavam a Escola Guignard do meu tempo de estudante. As marcas no chão, portanto, evidenciam a memória impregnada num espaço que já foi também meu.

Dentro de cada sala inseri o nome das atividades que ali se desenvolviam. Procurei ser o mais preciso nessa busca em reproduzir, no chão, as divisórias em madeira que delimitavam as salas de aula e demais dependências da escola, como a conheci na década de 1980.

São elas:

- . Na atual Galeria Genesco Murta:
 - Sala 1 – Litografia / Xilogravura / Metal / Desenho
 - Corredor
 - Sala 2 – Serigrafia
 - Sala 3 – Desenho
 - Sala 4 – Teóricas
 - Biblioteca

- . Na atual Galeria Arlinda Corrêa Lima:
 - Entrada e corredor / galeria de arte
 - Sala 5 – Desenho
 - Sala 6 – Pintura
 - Sala 7 – Escultura / Modelagem
 - Sala 8 – Cerâmica

- . Na atual Reserva Técnica da Fundação Clóvis Salgado:
 - Corredor
 - Recepção
 - WC masculino
 - WC feminino
 - Escada de acesso ao mezanino / mirante
 - Assessoria de Comunicação
 - Secretaria
 - D. A. Alberto da Veiga Guignard

Do lado de fora da escola ficavam o mezanino (Diretoria / Laboratório de Fotografia), a cantina e o jardim, por onde se chegava da rua, através de uma escada que finalizava um caminho ladeado pela lateral do Palácio das Artes e pelo Parque Municipal.

Como desdobramento do trabalho, solicitei a dez estudantes de outrora, contemporâneos que freqüentaram suas salas e corredores, que buscassem a planta da Escola Guignard em sua memória afetiva. A proposta não previa nenhuma outra orientação, seja de ordem material ou técnica, deixando os participantes livres para abordá-la da maneira que lhes conviesse.

Os trabalhos que daí resultaram foram, então, incorporados ao meu trabalho e apresentados na exposição *Disposição*⁷⁹. Junto deles dispus quatro vitrines com lembranças e objetos, e um painel com alguns dos desenhos que guardei daquele tempo.

A plotagem em fita adesiva azul, os trabalhos dos oito artistas – uma “curadoria” dentro da exposição – e os guardados constituem o corpo desta obra *in situ*, uma exposição dentro da exposição.

Belo Horizonte, 07.07.07

⁷⁹ Exposição coletiva realizada de 10 a 30 de junho de 2005, no Palácio das Artes.

Arqueologia particular (2003-09)

Nesse trabalho reuni diversos fragmentos encontrados no quintal da casa em que nasci e onde morei parte de minha vida, em Rio Doce, cidade do interior de Minas. Eles são parte dos resíduos de uma vida em família acumulados ao longo de sete décadas.

Os fragmentos, coletados durante alguns meses, aos poucos foram sendo lavados e classificados e, na exposição *Disposição*, foram apresentados em vitrines [fotos 35 a 42]. Sua organização, porém, não adotava nenhuma metodologia de cunho científico. Eles estavam reunidos segundo padrões, cores, formas ou materiais de que são constituídos. Todos, porém, estavam permeados pelo afeto e pelas lembranças que evocam.

Porém, muito além de representar uma tentativa de cristalização das lembranças, a partir de uma pequena coleção de afetos – ou de ser um eco de minhas coleções de infância e adolescência⁸⁰, ditadas pelo costume herdado dos irmãos mais velhos, de guardar e organizar coisas –, ele é um monumento que procura nos remeter à precariedade e transitoriedade do humano. Como nas naturezas-mortas de outras

⁸⁰ Álbuns de figurinhas, etiquetas adesivas, plásticos de propaganda, chaveiros, flâmulas, lápis, caixas de fósforos, tampinhas de refrigerante e cerveja, maços de cigarro vazios, santinhos, medalhas de santos, conchinhas, botões de roupa, bolinhas de gude, folhas secas dentro de livros, selos, moedas e notas, postais, fotografias, vidros, plantas, chaves.

épocas, que pretendiam ser um momento de alerta e reflexão para a brevidade da vida, ele é uma *vanitas* da contemporaneidade, um *memento mori*.

Em outro momento, o material recolhido será apresentado junto a desenhos arquitetônicos (plantas baixas) da referida casa, que passou por algumas reformas e ampliações desde que, em 1944, foi adquirida para ser a residência da família que se formava. Esse trabalho é, portanto, uma tentativa de resgatar parte da história de uma família numerosa e, em particular, uma tentativa de investigação de uma história pessoal, sobretudo de minha infância desmemoriada (da qual ainda trago comigo alguns vestígios).

Para cada uma das modificações na casa será apresentada uma planta arquitetônica. Cada planta irá compreender, ainda, os espaços destinados ao cinema da cidade (que tinha lugar na casa de meus pais e, mais tarde, foi transformado em armazém, onde se guardavam as colheitas da fazenda e ainda, num outro período, onde foram construídos mais quartos e dependências para a família que aumentava), ao jardim (posteriormente ocupado por mais quartos e uma área de iluminação natural), ao quintal (onde em parte dele

construiu-se nova cozinha e varanda) e ao porão (aterrado no compasso das ampliações da casa).

No espaço das plantas arquitetônicas destinado à representação do quintal serão apontadas as diversas árvores (na maioria frutíferas) que já existiram no local. O resgate será feito através de relatos dos membros da família, bem como do desenho da casa de infância, que será solicitado a cada um deles.

As plantas arquitetônicas e fragmentos serão apresentados em uma mesa-vitrine, dispostos em prateleiras, de vidro ou acrílico, iluminadas. Sobre as plantas, ou ao redor delas, estarão dispostos os fragmentos encontrados no quintal. A planta mais antiga deverá ficar próxima ao solo e a mais recente será a mais distante dele. O espaço entre as prateleiras será de um mínimo necessário para comportar os desenhos, de maneira que permita uma "fusão" dos mesmos (eles serão, porém, realizados em cores diferentes), quando olhados de cima.

Caso o número de fragmentos seja muito grande a ponto de não caberem na mesa-vitrine, eles serão colocados em uma ou mais caixas de acrílico transparente, que ficarão no chão do espaço expositivo.

Belo Horizonte, 12.12.05

[...] *É possível estar em lugar algum, num não-lugar? Eterno adolescente? [...]*

Denílson Lopes (*Nós os mortos*)

Identidade (2000-09)

Esse trabalho teve início com uma proposta da exposição coletiva *Ouviramdú*,⁸¹ que procurava lançar questões que evidenciassem a hipocrisia da sociedade brasileira contemporânea, baseando-se em respostas fornecidas através de pesquisas realizadas pelo IBGE. Nelas foram encontradas declarações dos mais diversos matizes de cor de pele, revelando denominações renovadas de um já introjetado preconceito de cor e raça, subjacente, de profundas raízes no país.

A partir de um arquivo pessoal, reuni diversas fotografias de amator, acumuladas aleatoriamente ao longo dos anos e que ajudaram a construir uma narrativa que remete à minha busca de identidade [foto 43].

Diante de um documento de identificação inutilizado – pois a foto fora danificada com a umidade –, apresentei um primeiro núcleo de uma coleção de fotografias onde minha identidade, ou antes, onde a possibilidade de identificação do retratado, por diversas razões, estava parcialmente dificultada. Posteriormente, na exposição *Disposição* elas

⁸¹ Exposição coletiva realizada de 15 a 30 de junho de 2000, na galeria da Escola Guignard.

foram apresentadas seguindo uma linha temporal, que conta – sem revelar, contudo – parte de uma vida.

Aos poucos o trabalho foi sendo estendido para fotos com “problemas” de outra natureza, onde há sempre um dispositivo ou interferência que dificulta a certeza da identificação do retratado por parte de quem as vê/olha.

A maior parte das fotografias tem sobreposições, estão fora de foco, tremidas, borradas, escuras, ou a pessoa retratada em meio à paisagem não pode ser identificada. Ela está ali e, simultaneamente, não se encontra. Ela é muito mais uma suposição que uma certeza. Sabe-se que aquele pequenino ser envolto em panos, no dia de seu batizado, ou enquadrado no longínquo horizonte, ou antes, que aqueles indícios de um ser humano presente nas fotografias de diversas épocas se referem a uma determinada pessoa, apenas porque alguém o disse (ou porque, um dia, alguém presenciou aqueles atos fotográficos).

Outras fotos "revelam" a fisionomia de um retratado sem, contudo, revelar sua identidade. São fotos onde ele/ela se esconde atrás de artifícios (fantasias, maquiagem, etc) ou de objetos que dificultam sua identificação.

Na exposição do trabalho foram acrescentadas as caixas-objeto *Sodomita no Inferno I* e *Sodomita no Inferno II*, dispostas dentro de vitrines. Também elas refletem algo que tangencia o tema da identidade: a identidade através da orientação sexual. O sodomita em questão – na foto presente em cada um dos trabalhos –, está ardendo num inferno de chamas negras emanadas de moldes de arcadas dentárias dispostas em ambas as caixas.

Não se trata, certamente, de um trabalho fotográfico. Apenas utilizo o meio, sem preocupação com a técnica, para levantar algumas questões pertinentes à minha pesquisa no campo da arte.

Tanto esse trabalho como os demais aqui descritos são perpassados por uma discussão em torno da busca de identidade. Esta, numa mesma pessoa, pode ter as mais diversas facetas e distinções, segundo o momento que se apresenta. Pertencemos a grupos diversos e não somos a mesma pessoa em todos eles.

Belo Horizonte, 12.12.05



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



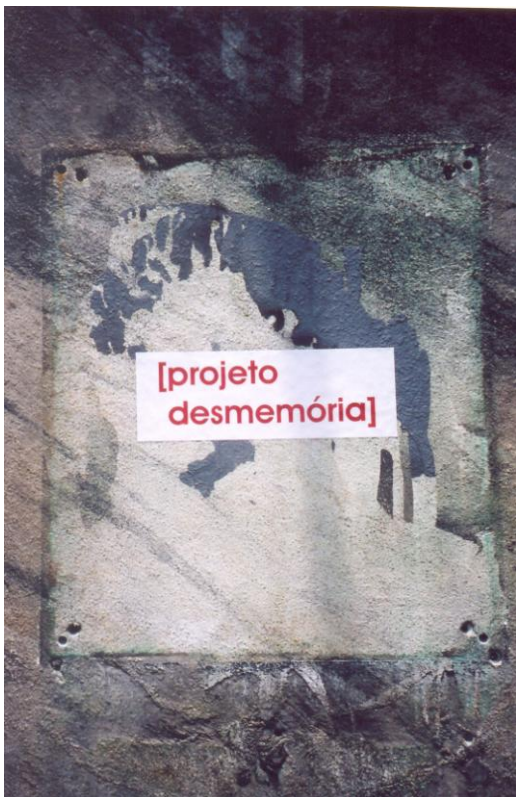
21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



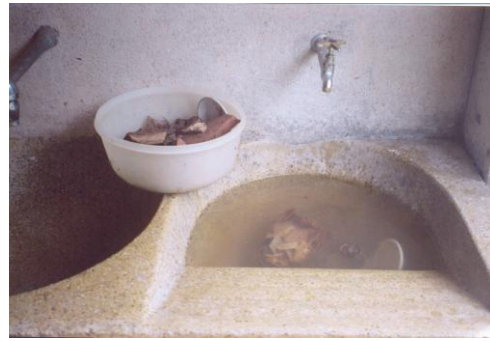
35



36



37



38



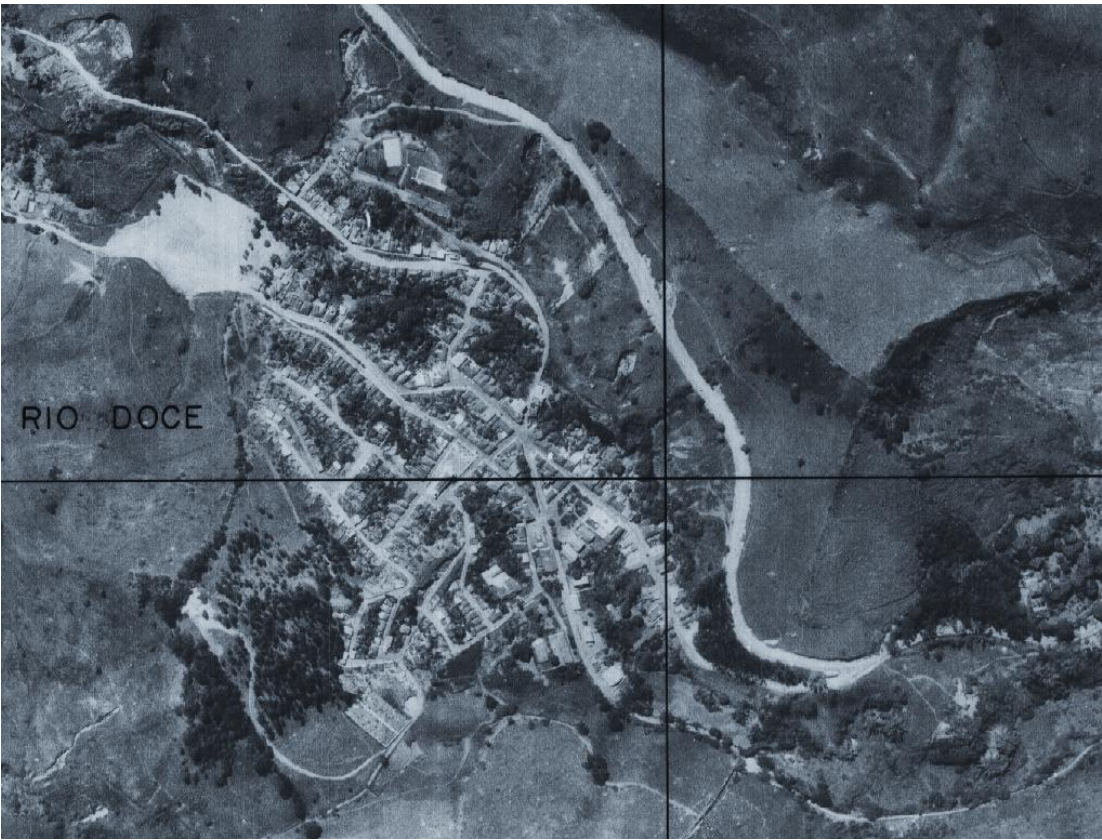
39



40



41



42



43

Fragmentos

1

A maior parte das anotações e reflexões aqui presentes⁸², cuja revelação é decisiva para o enriquecimento e compreensão desse trabalho, foi transcrita/escrita e acumulada ao longo do curso de mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG. Permaneceram algum tempo dispersas em agendas, pedaços de papel e trabalhos de escola. Posteriormente, foram reunidas em uma caixa de madeira e a elas outras foram sendo agrupadas.

Demorei por me decidir que já era hora de começar a retirá-las da caixa. Sentei-me, abri a caixa e comecei a transcrevê-las no dia 07.07.05.

À medida que realizava esse trabalho, as anotações foram sendo desenvolvidas, reescritas e, a elas, outras foram sendo incorporadas, a partir de novas leituras. Uma lembrança puxa outra, um procedimento leva a outro, uma memória sempre desperta outra. No final tudo pode ser uma teia, uma colcha de retalhos, o todo e as partes distintas.

Penso na sugestão da Piti, em escrever minha dissertação como fez o Denílson Lopes no livro *Nós os mortos*, ou (isso, ressalte-se, apenas como mirada, um objetivo, um norte) como no livro de Walter Benjamin, *As passagens de Paris*.

Isso pode parecer uma solução fácil, a princípio, mas fazer algo consistente nessa linha de escrita pode ser uma tarefa para a qual talvez eu não tenha o fôlego necessário. Mas posso tentar, permeando essas breves reflexões (na verdade funcionam mais como lembretes para temas a serem desenvolvidos no futuro, nesse futuro que começou hoje) com outros tipos de anotações sobre o trabalho, das mais diversas naturezas, coisas práticas, como o cronograma de esvaziamentos da lagoa da Pampulha. Coisas inventadas também deverão estar presentes. Deverá, necessariamente, existir um fio que una todos os “aforismos” aqui presentes ou que se adote uma maneira de concatená-los.

Há anotações de duas naturezas. Aquelas elaboradas apenas para a construção/apresentação do trabalho plástico poderiam, no entanto, se mesclar àquelas retiradas dos livros lidos, bem como às minhas reflexões as mais diversas, ambas feitas para o trabalho escrito.

BHZ, 07.07.05

⁸² Fragmentos, rascunhos e resíduos; intuições, identificações, tentativas, momentos de reflexão e hesitações, admissões de fracassos; conjunto de *tropos*, de narrativas iniciadas, de convites ao diálogo e à indagação.

[...] *De um determinado ponto de vista, o fragmento, mais do que um estilhaço perdido, pode ser considerado um elemento essencial de análise: vem à luz o esforço, a tensão que precede a definição [...]. Por isto, às vezes, o fragmento é pura energia: tensão ilimitada, porta suspensa sobre o abismo da incompreensão, da impossibilidade, do nada. Nele reconhecemos várias camadas [...].*

LOMBARDI, Andrea. *Palavras como pedras*. In: BUONARROTI, 1994, p. 21-22.

2

Em busca de um título para a dissertação:

- . *Retenção e dispersão – duas práticas da memória.*
- . *Retenção, dispersão e outras tentativas de apreensão da memória.*
- . *Retenção e dispersão – (Tentativas de) Uma apreensão da memória através do fragmento, da coleção e de algumas ações.*
- . *Retenção e dispersão: Memória – coleta de fragmentos e outras ações.*
- . *Retenção e dispersão: Memória – trabalhando com a coleta de fragmentos e outras ações.*

BHZ, 21.01.06

3

Retenção:

- . coleta de fragmentos na lagoa (coleção de fragmentos encontrados na lagoa da Pampulha, dispostos dentro de armários e vitrines, expostos em meio a outras coleções);
- . *Escola Guignard;*
- . *Arqueologia particular;*
- . *Identidade;*
- . **[projeto desmemória]**

Dispersão:

- . expurgo da Reserva Técnica do MAP, quando alguns dos trabalhos da coleção, dizem, foram dispensados e jogados dentro da lagoa;
- . cédulas de dinheiro carimbadas com as palavras SADIA / SIDA / AIDS / SOROPOSITIVA e com o laço-símbolo da luta contra a Aids;
- . **Soropositiva** (ações realizadas na Praça Sete, no Dia Mundial de Luta contra a Aids e na cantina da EBA-UFMG).

BHZ, data?

4

*Pode-se ser um colecionador sem de fato colecionar ou acumular seja o que for, mas em vez disso, desfazer-se de coisas?*⁸³ [Patrocinadores como colecionadores; para a parte da dispersão]

BHZ, 2º semestre de 2007

5

Esse trabalho (da disciplina *Perspectivas críticas sobre a arte contemporânea*) apresenta algumas considerações e reflexões acerca do

⁸³ BLOM, 2003, p. 219.

coleccionismo. Constitui-se, também, numa tentativa de localizar as origens e traçar um possível histórico dessa prática que, ainda hoje, continua a mobilizar pesquisas e esforços. Esse tema também se configura numa das questões centrais a serem discutidas na minha dissertação do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG: o colecionismo e suas mais diversas práticas.

O impulso-base do ato de colecionar talvez seja a tentativa de recuperar o passado, movida por um irresistível desejo e a crença na possibilidade de concretização desse resgate. São muitas as possibilidades de investigação do tema, a seguir enumeradas sem hierarquia e sem uma preocupação de esgotamento:

- . O colecionismo erudito (erudito como sendo tudo aquilo que resulta, sobretudo, da leitura e do estudo) e o colecionismo popular;
- . O colecionismo na arte erudita (o trabalho do artista Mark Dion, por exemplo) e na arte popular (*arte de origem*, numa nomenclatura atualizada);
- . O colecionismo como possibilidade de individuação, particularização, distinção, de se destacar da massa humana (uma possibilidade de ascensão social?);
- . O colecionismo como desafio, busca de superação de limites;
- . O colecionismo como doença, como obsessão;
- . O colecionismo como retiro, fuga, uma forma branda de autismo;
- . O colecionismo como expressão da obstinação, da persistência, do desejo de saber e da ciência, de conhecer, de pesquisar (sobre coisas, minerais, vegetais, animais, pessoas, sobre o mundo), como expressão da curiosidade humana;
- . O colecionismo como prática de retenção (Freud);
- . O colecionismo como ajuntamento, quantidade, acúmulo (a coleção pela coleção);
- . O colecionismo como prática *kitsch* (o supérfluo): toda coleção tem algo de *kitsch*;
- . O colecionismo como apropriação e a apropriação como possibilidade de exercer domínio sobre o outro, de manutenção de poder, ato hegemônico, de supremacia, superioridade (a reunião e detenção de objetos *exóticos* como expressão de poder);
- . O colecionismo como tentativa de preencher o vazio da existência;
- . O colecionismo como tentativa de conter o absoluto;
- . O colecionismo como possibilidade de transcendência;
- . O colecionismo como desejo de anular a pulsão de morte presente em tudo;
- . O colecionismo como um "casamento": o colecionador se "casa" com suas posses (*na doença e na saúde, até que a morte nos separe...*). *Como o amante, o colecionador guarda ciumentamente suas posses, e*

como o amante ele fala e pensa nelas em termos eróticos, narcisistas: o objeto do desejo [...] ⁸⁴;

- . O colecionismo como tentativa de superação da morte, de não se deixar esquecer (o colecionador se inclui em sua coleção, seja se fazendo embalsamar ou enterrar na coleção-túmulo, seja se reproduzindo em cera, busto de mármore, bronze, retrato a óleo, sendo essas quatro últimas as formas mais ortodoxas de auto-inclusão);
- . O colecionismo como um alerta, *memento mori*;
- . O colecionismo como tentativa de se contrapor à transitoriedade humana, um prolongamento infinito da vida (as coleções são intermináveis, sempre faltará uma peça que se deve buscar e possuir). Segundo Walter Benjamin, *no que se refere ao colecionador, a sua coleção nunca está completa; e enquanto lhe faltar um único fragmento, tudo aquilo que juntou restará para sempre incompleto ⁸⁵;*
- . O colecionismo (a coleção, o todo) a partir do fragmento: paradoxo? (a busca pela totalidade, que se dá através de partes, pedaços, fragmentos, exemplares, espécimes, etc);
- . O colecionismo amador, realizado por diversão, deleite ou o colecionismo com fins de estudo/pesquisa (uma profissão?);
- . O colecionismo como ato voluntário ou involuntário (sendo involuntário, seria também considerado colecionismo?).

Durante a apresentação desse trabalho em sala de aula, instado pelas questões apresentadas pelo professor, surgiu a necessidade de distinção entre colecionismo e acumulação. Uma das possibilidades de diferenciação residiria no ato de fruição, que estaria presente apenas no âmbito erudito e, com isso, caracterizando e distinguindo o colecionismo da “simples” acumulação popular.

Embora sejam atividades de natureza diversa – o acumulador pensa na quantidade, mas não na falta (a acumulação está ligada ao consumo) –, na acumulação não encontraríamos também uma possibilidade de fruição/coleção (não só por parte daquele que acumula como também por parte de terceiros)? Suponhamos que ela não esteja presente entre as intenções daquele que, por diversas razões – sobretudo econômicas – simplesmente começa uma (futura) coleção através da acumulação (lembramos aqui, a título de exemplo, as populares “casas de cacós”).

⁸⁴ BLOM, 2003, p. 245.

⁸⁵ No original: *Per quanto riguarda il collezionista, la sua collezione non è pur mai completa; e quando gli mancasse anche un solo pezzo, tutto ciò che ha raccolto resterebbe pur sempre incompiuto.*

BENJAMIN, 2002, p. 222.

Nesse caso eu diria até mesmo que, para alguns colecionadores, enquanto lhes faltar uma única peça – que, por não a possuírem, torna-a a mais valiosa –, todas as outras já reunidas perdem, em parte, seu valor.

Ainda que um material amalhado ao longo dos anos e afixado/organizado nas paredes e demais estruturas de uma casa não tenha em sua origem uma intenção de fruição (uma prerrogativa de eruditos?), ela estará sempre presente no olhar daquele (um visitante ou um passante) que, embora não seja seu autor, se debruça, mesmo que por um breve período de tempo, sobre aquele material e o resultado é que este se tornará também uma coleção.

Portanto, o que transforma um simples ajuntamento de diversos materiais numa coleção é o olhar que deles se apossa, ainda que momentaneamente. Trata-se, então, de tentar elucidar uma outra questão, que engloba propriedade e apropriação.

Ao tomarmos como verdadeira a definição de que, num material que é simplesmente ajuntado (sem ser objeto de reflexões) não pode residir uma idéia de coleção, estaremos admitindo a noção de que a propriedade deve prevalecer sobre a apropriação. Eis aqui uma idéia de que ser possuidor/autor de uma reunião "alienada" de objetos e fragmentos não faz dela uma coleção, e isso deve prevalecer sobre uma latente possibilidade de apropriação com o fim específico da fruição/contemplação, ainda que momentânea (de quem não tem a propriedade, mas também "possui" na medida em que contempla). Assim, estaremos negando ao material reunido a possibilidade de transmutar-se numa coleção.

A meu ver, em todo ajuntamento/acumulação existe uma coleção em perspectiva. Além disso, é o olhar de quem a vê (mesmo sem ser seu autor/proprietário) que a caracteriza enquanto tal.

Há acumulações que se pautam pelo igual (ainda que belo) e são anticoleções.

Colecionar é se prender ao que há de diferente. Eis uma possibilidade de definição (um parâmetro).

Passar do acúmulo à coleção talvez implique em um salto qualitativo, rumo a uma espécie de instituição simbólica.

Na primeira metade do séc. XIX, Hegel falava na obsessão humana pelo absoluto. Posteriormente, Nietzsche tenta romper com a concepção hegeliana da existência totalizante de uma verdade absoluta, racional, universal. Para ele existem tantas verdades quanto fenômenos e cada um é portador de sua verdade, do seu ponto de vista. Segundo o perspectivismo de Nietzsche, existem tantas verdades quantas percepções, pois toda percepção gera conhecimento.

Para Walter Benjamin, [...] *o colecionismo é um fenômeno originário do estudo* [...] ⁸⁶, portanto, resultado de uma busca consciente, não podendo ser fruto de gestos involuntários. No mesmo livro, no entanto, ele se refere a animais e crianças como colecionadores. ⁸⁷

Segundo Philipp Blom, colecionar é um ato obsessivo de acumular coisas, geralmente inúteis, raras ou não. Colecionar é um ato de compulsão, uma paixão mais ligada às nossas necessidades primais do que pensamos. Colecionar pode [...] *ter conotações mais poderosas e sombrias* [...] ⁸⁸, que nem imaginamos.

BHZ, 2º semestre de 2004

6

*Las cosas tienen vida propia
sólo es cuestión de despertarles el ánima.*

Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*)

Essa multiplicação quantitativa [do ato de fotografar] pode ser explicada não só pela facilidade técnica, mas também por uma necessidade quase patológica do indivíduo contemporâneo de registrar tudo em imagens 'Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)', escreveu Beaudelaire. Essas palavras caracterizam também o indivíduo contemporâneo com sua sede de construir uma casa num mundo onde tudo se liquefaz. Como suas imagens também são líquidas, ele não para de inscrevê-las. Nossa era de museus e de arquivos é uma filha de nosso descolamento com a tradição e, mais recentemente, de nossa crise dos limites do próprio humano. ⁸⁹

As identidades, hoje, são fluidas e débeis e estão em constante conflito com as identidades dos outros.

A preservação da memória como busca da identidade que perdemos.

BHZ 10.10.02

⁸⁶ No original: *Il collezionismo è un fenomeno originario dello studio: lo studente colleziona sapere.*

BENJAMIN, 2002, p. 221.

Não é sem razão que a palavra *studiolo* – que deriva de *studio* – tenha sido utilizada pela primeira vez, no séc. XIV, para designar o ambiente de apreciação e estudo privado onde se concentravam as coleções.

⁸⁷ No original: *Animali (uccelli, formiche) bambini e vecchi come collezionisti.*

BENJAMIN, 2002, p. 222.

⁸⁸ BLOM, 2003, p. 23.

⁸⁹ SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 79.

7

[...] Ítalo Calvino nos lembra que o humano é feito das marcas que o homem deixa sobre as coisas. Para o escritor, ao reconhecer o humano impregnado nas coisas, todo homem é homem-mais-coisas. Daí o afã de colecionar: objetos, imagens, palavras, signos...

O desafortado amor pelos objetos que atravessa toda coleção é também um impulso autobiográfico: a necessidade de transformar o insuportável fluxo da existência num punhado de memórias pontuais, organizadas e salvas para sempre da dispersão. A relação amorosa com os objetos supõe também um âmagô de melancolia, pois o que procuramos, neles, são as marcas imateriais dos que os fizeram ou possuíram. Através desses objetos-imagens, palavras, signos, seria possível escutar as imperfeitas falas da memória. [...] ⁹⁰

BHZ, março de 2003

8

Um colega, dos tempos de Escola Guignard (anos 80), contou-nos sobre um personagem de um livro ⁹¹ que, temendo perder a memória, passou a escrever em pequenos pedaços de papel o nome de tudo que o circundava, colando-os sobre os respectivos objetos. Em seguida, na sala de litografia, pôs-se a escrever em pequenas etiquetas os nomes dos diversos objetos presentes e sobre eles as colava.

BHZ, data?

9

A memória é uma construção coletiva. Segundo diversos filósofos e escritores, toda memória é ficção.

A recordação, a reminiscência, a lembrança, é individual.

Para haver memória é preciso haver esquecimento. Para criar também é preciso esquecer – sem esquecer é impossível criar.

BHZ, 2003

10

Do caos – dos cacos – nasce a ordem, ou as ordens, ou a desordem.

BHZ, 17.11.02

⁹⁰ MELENDI, 2003, p. 3-4.

⁹¹ Referência a, possivelmente, um trecho do livro *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche (ou seria *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez?).

11

Coleções: ordem e caos.
BHZ, 2º semestre de 2007

12

*Toda paixão beira o caos.
A do colecionador beira
O caos da memória.*
Walter Benjamin

Tenho a intenção de dar uma idéia sobre o relacionamento de um colecionador com seus pertences, uma idéia sobre a arte de colecionar mais do que sobre a coleção em si. [...] Este processo ou qualquer outro é apenas um dique contra a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu. [...] toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o [caos] das lembranças. [...] o acaso e o destino [...] se evidenciam simultaneamente na desordem habitual desses livros.⁹²

Relação do colecionador com seus pertences. A arte de colecionar. A paixão de colecionar, como toda paixão, está presa ao caos (nesse caso ao caos das lembranças do autor, à medida que abre as caixas onde estão seus livros). A descrição é arbitrária, as recordações chegam aos borbotões.

Nesse domínio, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício.⁹³

A existência do colecionador (de livros, no caso de WB) está na tensão dialética entre ordem (catálogo) e desordem (biblioteca). Ela também está sujeita a uma relação misteriosa com a propriedade, que não coloca em evidência o valor funcional ou utilitário das coisas, sua serventia. Ele as estuda e ama.

BHZ, 11.04.05

13

Memória

Segundo Pietro Citati, como em todas as obras do séc. XIX, *Em busca do tempo perdido* nasce do desejo e da busca do Todo. A melhor tradução desse desejo e dessa busca do Todo seriam as catedrais francesas, pois elas incorporam a natureza em si mesmas.

⁹² BENJAMIN, 1993, p. 227-228.

⁹³ Ibidem.

No *Pronau* (Prólogo), a parte fundamental é o Mito da Memória, o vitral mais colorido e decorado. Ele é também seu fundamento, extremamente leve e forte, a pedra angular de toda a catedral e, ao mesmo tempo, a cúpula que a coroa. É feito de nada - um cheiro, um sabor, um som: nada é mais inconsistente; no entanto, sem ele, o edifício inteiro desmoronaria, caindo em ruínas no chão.

Acima da memória paira uma figura - a mãe do personagem Marcel, uma reencarnação da mãe de Proust, que ele imaginara ter matado -, que se torna a grande deusa protetora da memória e do esforço de rememorar. Ela vigia o reino da morte e da ressurreição, ao qual pertence a memória.

A recordação física é um dom e, como todos os dons, devemos recebê-la passivamente. Mas quem nos presenteia com esse dom? Quem faz despertar as recordações encerradas na xícara, nas pedras desiguais, no som da colher, na toalha áspera? (Referências aos objetos que despertam a memória de Marcel). Um cristão diria: a graça. Para Proust o nascimento da recordação metafísica depende do acaso.

Tal como as almas dos mortos, as verdadeiras recordações são prisioneiras das coisas; e só uma coisa pode libertar a massa infinita de recordações que ela reúne.

As coisas não estão mortas, ao contrário, exalam alma, inexoravelmente. Assim pensava toda a época de Proust. O mundo dos objetos puros parecia ter desaparecido. A alma, embora estivesse endurecida nos objetos, encontrava-se em toda parte, ainda mais indefinível e ilimitada que outrora.

Na *Odisséia* a recordação é um ato de necromancia. Ulisses deixa os mortos, que não têm voz nem memória, aproximarem-se da fossa e beberem o sangue; eles então readquirem voz, inteligência e memória e contam a verdade de seu passado.

Mas Proust é um necromante muito mais poderoso que Ulisses. Na *Recherche*, se a evocação é bem sucedida, as recordações reencontram a palavra e se tornam luminosas e mortais. A arte proustiana da memória ensina que devemos esquecer, abandonando no Hades nossas recordações e nossos entes queridos, deixando que se tornem fantasmas, como os espectros da *Odisséia*, pois o esquecimento mata o hábito; e, quando nascem libertados pela graça ou pelo acaso, livres da poeira do hábito, esses entes e essas recordações conhecem a ressurreição eterna.⁹⁴

BHZ, 2003

⁹⁴ Anotações feitas a partir de CITATI, 1999, p. 201-216.

14

Para os antigos, a natureza era a manifestação da energia vital em seus três tempos: nascimento, copulação e morte. Já os objetos, esses não nascem – são fabricados –, não têm sexo e, muito menos, morrem – eles apenas se desgastam ou são quebrados, tornando-se inúteis; seu túmulo é a lixeira. É aí que entra o colecionador.

BHZ, 2003

15

Em certas pessoas, devido à incapacidade ou idade, a memória não se dá mesmo sob um forte estímulo, como se o estímulo ou selo fosse aplicado à água que corre: enquanto em outras, devido ao desgaste, como em paredes antigas de prédios, ou à dureza da superfície de apoio, a impressão não penetra. Daí os muito novos e os muito velhos terem memória fraca; eles estão no estado de fluxo: o jovem devido ao seu crescimento, o idoso devido à sua decadência.

Pelo mesmo motivo, nem o muito veloz, nem o muito vagaroso parece ter boa memória, os primeiros são mais úmidos do que deveriam ser e os últimos mais duros; nos primeiros a imagem não permanece na alma e nos últimos ela não deixa nenhuma impressão.⁹⁵

BHZ, 12.02.08

16

Abordagem fenomenológica da arte.

Fenomenologia é uma vertente filosófica do início do século XX, que visava ao conhecimento transcendental e científico dos fenômenos. Levava em conta o sensível, que gerou, quase espontaneamente, a fenomenologia da arte. Na Fenomenologia a obra de arte foi muito pesquisada.

Ao estabelecer seu método de volta às coisas mesmas – intencionalidade dos fenômenos, desconexão dos objetos de sua circulação mundana e de sua aniquilação impensada na manipulação cotidiana para lhes devolver o relevo ontológico – a Fenomenologia inaugurou um comportamento especulativo que acabou por privilegiar os fenômenos estéticos.

Tornou-se, assim, a filosofia do século XX mais ligada à questão da percepção, do espaço, do tempo, do corpo, da experiência e do desvelamento lógico de camadas ontológicas que preexistem a toda tese e asserção científicas.

⁹⁵ Descrição de nosso aparelho anímico, feita por Aristóteles, onde as mensagens se inscrevem com maior ou menor durabilidade, conforme sua constituição.

Cada objeto pode começar a aparecer, uma vez que o retiramos de sua inserção utilitária no mundo por uma operação chamada *Epokhè* – toda operação que focaliza a atenção especulativa sobre o núcleo de cada objeto obriga a essa mediação. Nela é preciso, portanto, suspender a tese, isto é, a posição natural, utilitária, braçal e servil dos objetos. É preciso desvinculá-los do uso e da manipulação, ou seja, da economia do mundo; desconectá-los para isolá-los do contexto de sua inserção prévia; vê-los morrerem no seu aspecto de submissão às tarefas interessadas da gestão do mundo e, através desse morrer, ver as (essas) coisas, os (esses) objetos, (re)nascem e ressurgirem re-substancializados. Isso interessa aos fenomenólogos: experimentar o surgimento do ser do ente. Isso interessa também aos artistas. Esse ser do ente não é uma instância ideal, mas o próprio perfil do real ou, num falar mais medieval, *das realia* ou num dizer romano, *rerum natura*, isto é, a natureza das coisas, seus formantes.

Esse método filosófico consiste em submeter os objetos estudados a uma forma de suspensão. Eles são colocados entre parênteses, o que implica numa desconexão provisória, experimental, do objeto estudado de sua inserção num contexto, de sua conexão com o resto.

Tenta-se, assim, encontrar a essência daquilo que está sendo analisado.⁹⁶

BHZ, 21.11.03

17

Antes de dormir fiquei imaginando:

- . o inesgotável número de cacos dentro da lagoa (a cada retorno, na tentativa de finalizar a etapa de coleta, o número deles parece aumentar);
- . as diversas situações que culminaram/resultaram em todos aqueles fragmentos de objetos;
- . o momento em que algo se quebra e acontece aquilo das *Sefirot* se libertando (fico tentando visualizar esse momento);
- . o constrangimento que sentimos quando quebramos alguma coisa (e a mobilização imediata que o barulho provoca nos que estão próximos). Por quê? Apenas uma questão de valor da peça?;
- . o hábito de se dizer, quando alguém quebra um copo/taça numa festa, que era o que estava faltando acontecer para trazer sorte a todos (tentativa de ver algo positivo e/ou consolar o desastrado convidado);
- . todos os diversos cacos de um mesmo objeto, espalhados, perdidos de si;
- . todos os cacos, de todos os objetos, voltando de onde se encontram e se reintegrando até formar cada peça por inteiro.

BHZ, 16.09.04

⁹⁶ Anotações feitas em sala de aula e também a partir de HUCHET, 2001, p. 2-7.

18

Objetos quebrados, quando excluídos de circulação, têm seu valor de uso drenado. Seus cacos são como [...] *objetos que estabelecem uma mediação de ordem existencial (e não cognitiva) entre o visível e o invisível, outros espaços e tempos, outras faixas de realidade.*

[...]

O objeto antigo, obviamente, foi fabricado e manipulado em tempo anterior ao nosso, atendendo às contingências sociais, econômicas, sociológicas, culturais, etc, etc (sic) desse tempo. Nessa medida deveria ter vários usos e funções, utilitários ou simbólicos. No entanto, imerso na nossa contemporaneidade, decorando ambientes, integrando coleções ou institucionalizado no museu [e eu acrescentaria: quebrado e fora de circulação], o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente como objeto-portador-de-sentido.⁹⁷

BHZ, 2007

19

Outras relações que podem ser conectadas/discutidas com o trabalho: descarte, obsolescência, precariedade, transitoriedade, volatilidade. E ainda a idéia de: restaurar, recompor, recuperar, reconstituir, restituir, reenviar, renovar, recobrar, revigorar, retomar.

BHZ, 2003

20

[...] *os colecionadores são os fisiognomonistas do mundo dos objetos.*
[...] *Basta observar um colecionador manuseando os objetos em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos.⁹⁸*

O maior fascínio do colecionador é, após adquirir a peça (adquirir não significa, necessariamente, comprar), encerrá-la (fixá-la) em um círculo mágico que lhe serve de moldura, alicerce, pedestal, fecho de seus pertences (as lembranças, pensamentos, referências, etc).

Para o verdadeiro colecionador todos os detalhes se juntam para formar uma enciclopédia acerca do objeto.

BHZ, 11.04.05

⁹⁷ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *A exposição museológica e o conhecimento histórico*. In: FIGUEIREDO; VIDAL, 2005, p. 25-26.

⁹⁸ BENJAMIN, 1993, p. 228.

21

*Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
Nunca chegarei a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
orgulho da cidade.
E toda gente coleciona.
Os mesmos pedacinhos de papel.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.*

*Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados – faço questão – da horta.
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.
Tão pouco: só o roxo não delineado,
o carmesim absoluto,
o verde não sabendo
a que xícara serviu.
Mas eu refaço a flor por sua cor,
e é só minha tal flor, se a cor é minha
no caco de tigela.*

*O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse.
Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revolvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
do descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.⁹⁹*

⁹⁹ Coleção de cacos. ANDRADE, 2006, p. 973.

Com os cacos recolhidos fazer uma série de fotos (que se sucedam numa curta animação). Nessas fotos, através dos cacos, representar (construir) uma série de objetos caros à arqueologia (uma ânfora de cacos, por exemplo).

Outra série representando questões-chave do meu trabalho de dissertação e mais outra em que eles aparecem à minha volta (ex: eu deitado no chão, braços e pernas abertos e todo espaço à minha volta ocupado por eles; todos os cacos "saindo" da minha cabeça, fazendo volutas, como Carmen Miranda e seu turbante interminável de bananas).

BHZ, data?

22

Fazer uma foto com muitos fragmentos sujos, antes de lavá-los. E outra depois de lavá-los.

BHZ, data?

23

*O objeto mais importante de uma coleção é o objeto seguinte. A posse talvez seja capaz de nos proteger da necessidade de encarar o mundo sem defesa, mas só a próxima conquista trará satisfação. Enquanto as mãos ainda seguram uma coisa, e enquanto a mente ainda determina seu lugar na ordem de nossos haveres, o olho faminto já olha muito adiante.*¹⁰⁰

BHZ, 2º semestre de 2007

24

No caso de minha coleção de fragmentos, não sinto a angústia comum a grande parte dos colecionadores: a posse do objeto que falta. Desde o início de sua reunião, sabia que ela restaria incompleta, pois se é grande o número de cacos recolhido, maior é aquele que ainda jaz no fundo da lagoa, sob a água ou em meio à terra e à areia.

Existem coleções sobre as quais se sabe de antemão que nunca estarão completas. Existem coleções cuja motivação principal é o desejo de completude.

BHZ, 16.12.04

¹⁰⁰ BLOM, 2003, p. 181-182.

*Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
ela nos espia do aparador.*¹⁰¹

Tese natural

Os objetos nos servem e nós nos servimos deles.

O que aqui denominamos tese natural se refere a tudo aquilo que nos reenvia à situação natural dos objetos no mundo, para aquilo que foram criados, o uso, a manipulação.

O fenomenólogo, ao trabalhar com uma determinada banalidade, ao focalizá-la, faz com que ela adquira uma diferença.

Segundo a tese natural acima descrita de maneira sucinta, os objetos são feitos para serem utilizados e não para serem contemplados. Caso se instaure uma contemplação por parte do fenomenólogo, a ordem começa a ser subvertida. Assim, ele vai ressuscitar um gesto primordial da filosofia: investigar e questionar a origem das coisas, como elas funcionam.

A tese natural se refere ao uso condicionado, automático, sem pensar, mecânico. No uso, não percebemos aquilo que usamos. O uso é uma negação do objeto, que apenas satisfaz a uma finalidade: ele é instrumentalizado, escravizado. Utilizamos os objetos apenas para que realizem sua função.

Já o objeto não negado é aquele que resiste. No momento em que começa a resistir ele adquire uma particularidade, uma presença, um volume simbólico que não tem em seu uso cotidiano-utilitário.

Caso se quebre, estrague, danifique, esse objeto começa a nos encarar, a adquirir um volume. O objeto é retirado de sua inserção no mecanismo da manipulação, do consumo, para começar a se tornar uma imagem, uma presença dele mesmo (Nem seria preciso chegar a tal estado de obsolescência para um objeto se tornar uma presença. Grande parte dos *readymade* de Marcel Duchamp foram apresentados – e adquiriram uma presença – sem nenhuma espécie de intervenção, além do gesto de deslocamento efetuado pelo artista.).

A Fenomenologia inaugura um respeito pelo objeto. Todo objeto é portador de uma possível presença, um possível relevo, uma vez desvinculado do mecanismo de manipulação a que está submetido: consumir – digerir – defecar (descartar) / obsolescência / lixo.

Para Duchamp, desalojado o objeto de seu contexto original – de sua utilidade, da propaganda, do adorno – ele perde o significado e se torna

¹⁰¹ 4 *poemas*. ANDRADE, 1983, p. 504.

um objeto vazio. Ele passa a um estágio *secundário em relação ao conceito que o sustentava*.¹⁰²

Segundo o artista, os objetos que procura para realizar os *readymades* não devem ser belos, agradáveis, interessantes ou repulsivos, mas apenas neutros. Daí a necessidade, através da ironia, de preservar sua neutralidade – Duchamp arranca do objeto seu significado e, através da metaironia, dá-lhe um título.

Para Maurice Blanchot, o cadáver e uma imagem são a mesma coisa. O cadáver tem uma ausência de vida e, simultaneamente, uma força de presença absoluta.

A partir disso seria possível afirmar que também aqueles objetos rotos, seus fragmentos, relegados ao lixo, à “morte”, também possuem uma força de presença absoluta, desde que para eles se conduza um olhar atento e indagador.

Ainda segundo Maurice Blanchot, *também podemos lembrar que um utensílio danificado torna-se a sua imagem [...] Nesse caso o utensílio, ao não desaparecer mais dentro de seu uso, aparece. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se quisermos, seu duplo. A categoria da arte é ligada a essa possibilidade, de os objetos “aparecerem”, isto é, de se abandonarem à pura e simples semelhança*.¹⁰³

Aqui o objeto *peculiariza-se, mas essa peculiarização é uma resubstancialização do objeto que, antes, era simplesmente manipulado como instrumento e ferramenta*.¹⁰⁴

BHZ, 21.11.03

26

[...]

Los objetos ya no son sólo objetos; tampoco son sólo mercancías, ni bienes, ni artículos suntuarios, ni de consumo, ni rarezas folclóricas, ni meras obras de arte. Tampoco hay ciencia que tenga el monopolio de su estudio, de su conservación, de su exhibición y menos aún de su generación, uso, intercambio, disfrute o descarte. Son hoy en día el punto central de una multidisciplina que nos permite entenderlos mejor y al mismo tiempo saber bastante más sobre nosotros mismos.¹⁰⁵

¹⁰² MELENDI, 1999, p. 44.

¹⁰³ BLANCHOT, 1987, p. 352.

¹⁰⁴ Anotações feitas em sala de aula e também a partir de HUCHET, 2001, p. 2-7.

¹⁰⁵ SCHÁVELZON, 2000, p. 26-32.

Sono

O outro vitral do *Pronau* é dedicado ao Sono, que serve de aparente abertura à *Recherche*. No sono proustiano, como em Shakespeare e em Goethe, participamos da vida dos elementos, compartilhamos a metamorfose ininterrupta ou a metempsicose (Segundo essa doutrina, uma mesma alma pode animar sucessivamente corpos diversos, homens, animais ou vegetais; transmigração) do grande Todo, do qual talvez sairemos como águias e peixes. Se o processo da memória é morte e ressurreição, o sono – o vitral que responde à memória no *Pronau* – é a mesma coisa, pois aí somos iniciados no outro grande mistério do aniquilamento e da ressurreição.

Proust toma cuidado para não confundir o sono com o inconsciente e as trevas absolutas: quando dormimos, vivemos numa luz atenuada, velada, como a que desce ao fundo opalino das águas; em vez de experimentar a total ausência de pensamentos, conhecemos pensamentos seminivelados. Decerto moramos em outro apartamento, totalmente oposto ao nosso, embora às vezes seja seu reflexo. Ele tem suas campainhas, seus empregados, seus visitantes, suas vozes: seu tempo, ora mais rápido, ora mais lento que o nosso; e é freqüentado por uma raça andrógina, de objetos que se humanizaram.

Em outros lugares da *Recherche*, o sono não é só um apartamento vizinho ou superior ao nosso. Com uma espécie de espanto e horror, Proust desce aos reinos mais elementares da natureza: torna-se um animal arcaico, mergulha na água das origens, que envolve a vida da vigília, assim como o mar cerca a península. Temos a impressão física de que dormir é uma descida às últimas profundezas da terra, às galerias subterrâneas, ao solo e tufo e, ao mesmo tempo, a uma cidade morta.

Dormir profundamente é, pois, uma empreitada que só os verdadeiros geólogos e os arqueólogos, isto é, os escritores, sabem executar. Santo Agostinho falava das cavernas incalculáveis da memória, incalculavelmente cheias de coisas incalculáveis; poderia ter falado das cavernas incalculáveis do sono. Lá embaixo não chega nenhum reflexo da vigília, nenhuma luz da recordação. Mas no abismo, como Fausto sabia, encontram-se os tesouros.

Quando dormimos profundamente, vivemos no que é denso, pesado, espesso, carregado de tempo, tão sobrecarregadas são nossas percepções, cada uma espessada por uma percepção sobreposta que a reduplica, exatamente como acontece quando fazemos escavações arqueológicas ou investigamos, num segmento de terreno, a superposição de diversas eras geológicas, separadas entre si por poucos centímetros e por milhões de anos.

No canto VI da *Eneida*, a Sibila e Enéias cruzam a porta dos Infernos, enquanto Virgílio implora:

*Deuses, que governai as almas, as Sombras silentes,
o Caos e o Flegetonte, lugares mudos na vasta noite,
permiti-me dizer o que ouvi e, por vossa
vontade, revelar as coisas enterradas na terra profunda e nas trevas.
Eles iam escuros na sombra da noite solitária,
e nas vazias casas de Dis, e nos reinos vãos [...]*

Proust também revela as coisas enterradas na terra profunda e nas trevas; também constrói nos Infernos o Palácio do Sono, assim como descera aos Infernos para evocar as recordações. É um estranho palácio, que ora parece uma casa clássica da memória, ora uma ruína romana de Piranesi: cheio de antros, jardins, átrios, pedreiras, plataformas giratórias. Numa luz sinistra e grotesca, que parece parodiar a construção infernal da *Eneida*, ele acolhe as doenças imaginárias e nervosas; os sons artificiais; os jogos da memória; as recordações dos sonhos, que pela manhã estarão irreconhecíveis; os sons profundos; os pesadelos, em que aparecem os pais mortos; e a plataforma giratória, que nos devolve para nossa casa cotidiana.

Sobre as ruínas, de fato, sobre os vazios que se entreabrem na compacidade ilusória do espaço e do tempo, não se pode – nunca, talvez, foi possível – construir uma História, decifrar um Destino, supor uma Origem única. Aquilo que resta são, de fato, apenas restos: os míseros restos de um tempo morto e irrecuperável na sua inteireza, de um passado que, só com amor e paciência, com os dedos feridos e com o desencanto irônico do genealogista, pode ser desenterrado e reorganizado em novas constelações de sentido, em muitas pequenas pátrias. Em figuras precárias, enfim, nas quais a razão co-habita com o seu contrário, nas quais a identidade convive com a pluralidade, nas quais cada Presença esconde uma Ausência, nas quais o Início guarda a forma antiga e enigmática de uma interrogação sem resposta.¹⁰⁶

BHZ, 2003

27

[...] os objetos materiais (sic) só dispõem de propriedades imanentes de natureza físico-química [...]. Todos os demais atributos são aplicados às coisas. Em outras palavras: sentido e valores (cognitivos, afetivos, estéticos e paradigmáticos) não são sentidos e valores das coisas, mas da sociedade que os produz, armazena, faz circular e consumir, recicla e descarta, mobilizando tal ou qual atributo físico (naturalmente, segundo padrões históricos, sujeitos a permanente transformação).

[...]

¹⁰⁶ Anotações feitas a partir de CITATI, 1999, p. 201-216.

*Uma forma sutil de fetichizar é a estetização do objeto: ela remete a uma "humanidade imanente", em geral para escapar ao "pesadelo da história".*¹⁰⁷

BHZ, 2007

28

Questões adjacentes / vizinhanças / diálogo

Artistas que, com seu trabalho e as questões que propõem (ainda que estabelecendo um diálogo em níveis diversos de aproximação e diferença), poderão contribuir para a pesquisa em desenvolvimento:

. Dominique Mazeaud (vive no Novo México – EUA)

Seu trabalho consistiu em catar o lixo do rio Grande, no Texas, uma vez ao mês e por tempo indeterminado. Na verdade o trabalho *The Great Cleansing of The Rio Grande* (por ela denominado performance) durou sete anos. Sobre essa experiência escreveu um diário.

. Mark Dion (vive no interior da Pennsylvania – EUA)

Seu trabalho consistiu em recolher material submerso (no fundo de um canal da laguna de Veneza) e em seguida transportá-lo até um galpão, para ali ser, por uma equipe contratada, lavado e exposto. Todo o processo, inclusive o de limpeza do material encontrado, está inserido em seu trabalho (faz parte do trabalho).

. Os Armários de Maravilhas da Renascença, que encerram elementos e materiais diversos, alimentando a curiosidade e a pesquisa dos estudiosos, são outra referência.

BHZ, 2003

29

A idéia de construir um cassino na cidade já existia na gestão do prefeito Otacílio Negrão de Lima e o local era conhecido como Morro do Cassino (antes mesmo de sua construção).

BHZ, data?

30

Consórcio da Bacia da Pampulha: representa as administrações municipais de Belo Horizonte, Contagem, etc.

PROPAM: Programa de Recuperação e Desenvolvimento Ambiental da Bacia da Pampulha (obra de recuperação da Pampulha).

Previsão de conclusão em 2004.

¹⁰⁷ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *A exposição museológica e o conhecimento histórico*. In: FIGUEIREDO; VIDAL, 2005, p. 34-35.

Só falta o desassoreamento, através de dragagem a longa distância: R\$30 milhões. Processo que vai retirar os quatro milhões de m3 de sedimentos e sujeira depositados no fundo da lagoa (acumulados ao longo dos anos, com agravamento a partir da década de 80).

BHZ, data?

31

Acaso e destino se somam na construção de uma coleção.

BHZ, 11.04.05

32

O museu do fundo da lagoa (da Pampulha)

Dizer do que me levou a ir até a lagoa, da procura por algum indício do que se conta no meio (de arte, da cidade) de que uma das diretoras do MAP teria jogado dentro da lagoa alguns trabalhos de artistas conceituais (a diretora seria Conceição Piló e um dos trabalhos é o de Lotus Lobo e outros), por não gostar deles (embora pertencessem ao acervo do museu).

Não encontrei indícios de trabalhos de arte, mas diversos fragmentos, que também contam histórias / uma história.

BHZ, 17.11.04

33

Fazer um mutirão (domingo) na lagoa da Pampulha para catar os cacos que faltam (se houver tempo, fazê-lo nas quatro edificações). Convocar amigos e alunos da EBA. Recomendar que levem chapéu/boné, óculos, luvas, calçado.

BHZ, data?

34

O projeto – Voltar com parte dos cacos para a lagoa.

Fenomenologia x arte analítica.

Arte enquanto linguagem x arte enquanto metáfora.

BHZ, data?

35

Versão para montagem dos fragmentos:

Inúmeras tiras de plástico transparente, costuradas de maneira a formar recipientes onde caibam os fragmentos. Outra forma: caixas de sapato.

Na museografia, dispô-los em conjuntos, por temas.

BHZ, data?

36

Outra possibilidade de expor os fragmentos: em malas de papelão (fazer alguns exemplares especialmente para abrigar os fragmentos em divisórias também feitas de papelão ou adquiri-las como são vendidas e providenciar o restante?).

Malas de papelão com ou sem alça (neste último caso, apenas com os dois fechos)?

Tampa de vidro sobre as divisórias (portanto, dentro das malas).

BHZ, data?

37

Começar um novo capítulo assim: *Retirou o primeiro caco de uma das caixas* (descrevê-lo) e seguir com uma descrição da coleção e dos procedimentos adotados de separação do material em grupos distintos:

- . louças (brancas com relevo, brancas sem relevo, e coloridas);
- . vidros (planos, com texturas, sem texturas, garrafas, etc);
- . cerâmicas (...).

BHZ, data?

38

Nos armários devo expor, além dos fragmentos da Pampulha (MAP e outras edificações), outros fragmentos (quintal de casa em Rio Doce, quintais dos vizinhos, arqueologia das coisas que ainda se encontram nos armários que devo comprar, etc)? Fazer a arqueologia desses outros quintais e registrá-la? Para este trabalho ou para trabalhos futuros?

Os armários deverão permanecer com suas portas (de vidro) fechadas, caso o material não seja suficiente para preencher todos os espaços/prateleiras. Poderei expor os fragmentos apenas nas gavetas (fechadas por tampos de vidro), que poderão ser abertas pelos visitantes. Dentro dos armários (iluminados ou não?) estarão algumas caixas, com etiquetas penduradas, simulando estarem cheias de material.

As pessoas terão acesso, através da escada, ao que está dentro dos armários? Caso tenham acesso aos fragmentos, que estarão dentro de algumas das caixas (de papelão?), onde poderão vê-los/manipulá-los? Sobre uma mesa próxima aos armários (providenciar luvas)? Comprar também a vitrine da farmácia?

Apresentação dos fragmentos: mesas de luz (como as de serigrafia) com estrutura de madeira (ou metal?) e tampo de vidro (emoldurado por madeira ou metal). Dentro, uma prateleira onde estarão expostos os fragmentos, sobre uma base transparente (vidro jateado ou acrílico fosco), que será iluminada por baixo.

Procurar fitas de vídeo na Guignard, do tempo da antiga pós-graduação (1992), quando apresentei um trabalho ao final do semestre, na Sala 5, com objetos pessoais sobre uma grande mesa e algumas de minhas pinturas na parede ao fundo.

Providenciar carta-pedido para expor meu trabalho no MAP (Sala Multiuso ou Sala de Memória) em setembro de 2005, ocasião em que farei minha defesa de dissertação (preciso do aval da Pós-EBA/Luiz e Piti). Procurar se na ata do Salão de 2002 (Bolsa Pampulha) consta a indicação dos críticos/jurados (Ivo Mesquita, Sonia Salzstein e Piti) para que minha proposta e o trabalho dela resultante fossem expostos no MAP (livro de atas do Salão, no Centro de Documentação do museu).

BHZ, 03.11.04

39

Para apresentação do trabalho de mestrado:

Adquirir os três armários de madeira (com a escada) da farmácia de tio Rui (coincidência: grande parte dos colecionadores eram farmacêuticos). Transportá-los imediatamente para Belo Horizonte (ver se a altura deles é compatível com a do meu apartamento e se é simples e necessário desmontá-los). No apartamento já vou poder ir trabalhando com o material a ser exposto neles e as diversas formas de mostrá-lo (ensaios).

Como são três os armários (número cuja simbologia da unidade, do todo, de completude, ajuda a passar a mensagem contida numa coleção), dividi-los em (conforme o material, a princípio):

- . *Artificialia* / vidros
- . *Artificialia* / cerâmicas
- . *Artificialia* / vários

Para uma parte dos fragmentos a serem expostos, construir caixas (não muito altas) para que fiquem nas prateleiras de baixo. O fundo dessas caixas deverá ser de papelão grosso e macio, para que possa ser perfurado por alfinetes (que vão segurar os fragmentos a serem expostos).

Elas terão divisórias removíveis, para se adequar ao tamanho dos fragmentos. Também terão tampas e uma etiqueta externa de classificação. Poderão ou não ser manipuladas? Talvez eu permita que sejam manipuladas: ao serem abertas, terão uma segunda tampa transparente (vidro ou acrílico) para que se veja o que contêm, sem, necessariamente, permitir o toque.

Uma segunda parte dos fragmentos será exposta diretamente nas prateleiras da parte superior dos armários (deixar ou não as portas de vidro?). Construir um display (talvez de isopor, coberto de tecido preto ou branco) que permita uma inclinação, para que ali os fragmentos sejam afixados (também com alfinetes) e, assim, possam ser vistos sem a necessidade de deslocá-los (colocar iluminação interna nos armários?). O acesso se dará pela escada, que foi feita para permitir o acesso aos remédios dispostos nas prateleiras mais altas.

Outra parte do material será exibida dentro das gavetas dos armários, talvez as coleções mais "preciosas", os conjuntos de fragmentos mais interessantes. Construir divisórias para as gavetas, igualmente removíveis, para se adequarem ao tamanho dos fragmentos. Para afixá-los, usar também isopor ou um material próprio para isso, recoberto com tecido, dentro de cada nicho. Fechar tudo com vidro ou acrílico transparente. Travar as gavetas, para que não caiam ao serem manipuladas pelos visitantes.

Fazer três vitrines com tampo de vidro emoldurado e, dentro, uma prateleira de acrílico (ou vidro) iluminada por baixo, para que abriguem alguns conjuntos de fragmentos.

Cada armário poderá, assim, ter sua vitrine correspondente. Os conjuntos de fragmentos poderão ser mudados, substituídos a cada número de dias.

Uma alternativa a essas mesas-vitrines individuais é tentar conseguir comprar de volta o balcão, que já foi vendido e fazia parte do mobiliário da farmácia.

O trilho de madeira presente nos três armários e por onde corre e se apóia a escada, está fixado em local que não é o original. Voltar com ele para o local correto.

Fotografar os armários vazios (a carcaça e, depois, com as portas e gavetas) e, depois, cheios.

Reservar uma das nove gavetas para guardar os objetos encontrados nos próprios armários (existem coisas que foram deixadas neles).

Entre as gavetas e as prateleiras de cima existe um espaço de prateleiras recuadas, onde também podem ser expostos objetos, como os copos e taças quebrados, as garrafas e vidros, quebrados e inteiros. O fundo desses espaços/prateleiras deverá ser forrado de vidro envelhecido, manchado, quebrado.

Ver colecionismo nos livros sobre Renascimento.

Vanitas na contemporaneidade (pinturas, *bibelots*, etc). Pedir aos amigos que pintem/desenhem naturezas-mortas e integrá-las ao

conjunto da exposição, ao lado e sobre os armários. Emoldurar fotos e reproduções de naturezas-mortas encontradas em revistas, bem como pinturas encontradas em lojas de artigos usados.

Rio Doce, 18.12.04

40

Daquelas coleções reunidas pelos padres do Colégio Arnaldo, ainda encontram-se remanescentes na escola, em meio aos quais desejo apresentar minha coleção de fragmentos.

BHZ, data?

41

Ao tomar o primeiro caco toma-se o fio da meada, aquele com o qual se vai tecer uma história, um relato. As épocas se confundem. Tudo está misturado... flores, motivos geométricos, cores, tipos e qualidades, diversidade no material que ali se acumulara ao longo de mais de 60 anos.

BHZ, 18.02.05

42

*[...] devo pedir-lhes que se transfiram comigo [...] por entre as pilhas de volumes trazidos de novo à luz do dia após uma escuridão de dois anos justamente, a fim de, desde o início, compartilhar comigo um pouco da disposição de espírito [...] que estes livros despertam no autêntico colecionador.*¹⁰⁸

Existe aqui uma aproximação com os fragmentos que permaneceram décadas no fundo da lagoa da Pampulha.

BHZ, 11.04.05

43

Falar da experiência estética, do prazer de encontrar sob o lodo e o barro (e, às vezes, de entrever na parte ainda coberta pela água, no caso do material da lagoa da Pampulha) os pequenos fragmentos e a diversidade de objetos, com seus variados grafismos e estampas, riqueza de decalques e desenhos, pluralidade de pinturas e matizes de cores, infinidade de motivos e flores, etc.

Falar também dos grafismos, manchas – outros desenhos – e cores que ficaram nos fragmentos como resíduo, a partir da reação com o barro, a areia e o lodo acumulados, bem como das marcas, dos registros, dos

¹⁰⁸ BENJAMIN, 1993, p. 227. Grifo meu.

sinais, das pistas, dos vestígios da ação do tempo – seja pelo desgaste ou pelo uso – que a eles foram sendo incorporados desde que tinham alguma utilidade, mas também depois que se tornaram (pelo desuso, desgaste, obsolescência, inutilidade, ruptura/quebra) apenas fragmentos e indícios daquilo para o qual, um dia, tiveram serventia; quando estavam intactos.

Todos esses sinais são aquilo que efetivamente se incorporou ao material, aos fragmentos, ao longo dos anos. São a parte residual, se posso chamar assim, aquilo que realmente se tornou parte integrante de cada fragmento, aquilo que permaneceu, persistiu mesmo depois de um dedicado processo, aquilo que não foi retirado após a lavagem, escovação e limpeza.

Os lascados, cortes e manchas que se incorporaram aos fragmentos, se superpondo ou não aos já existentes. Camadas.

BHZ, 22.02.05

44

Prefiro a delicadeza e a fragilidade que emanam dos fragmentos como contraponto à estratégia, exaustivamente utilizada na arte contemporânea, da agressão, do choque, da violência, do exagero, da morte (explícita).

Com essa outra estratégia da “economia” proponho uma reflexão sobre as diversas possibilidades poéticas oferecidas pelo material que já foi descartado (pela sociedade de consumo), reativando o olhar embotado pelos hábitos citadinos (d’après Samuel Becket, sobre Proust).

BHZ, data?

45

O lixo acumulado no fundo da lagoa reflete os resultados (as consequências) de uma sociedade pós-industrial, de produção em série, de consumo de massa.

[...] Saí a passear e contemplar vários aspectos da cidade [Veneza] e, sendo hoje domingo, chamou-me a atenção a sujeira das ruas, instigando-me à reflexão. [...] Vê-se aí que temos mesmo, sempre, o impulso e a vontade de remexer a sujeira alheia.

Goethe (Viagem à Itália 1786-1788)

BHZ, 14.05.04

46

[...] para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. E justamente neste ponto se acha o

*elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil.*¹⁰⁹

A aquisição de um objeto, mesmo que velho, representa seu renascimento. Tive essa sensação diversas vezes, seja ao descobrir e retirar os cacos da lagoa, seja ao manipulá-los e lavá-los em casa. Acredito que o mesmo se dará quando trabalhar em sua exposição. Para as crianças, colecionar é apenas mais um processo de renovação (como pintar ou dar nome às coisas, dentre outros, também são). Para o colecionador também.

BHZ, 11.04.05

47

Pulsão de morte nos fragmentos de objetos inúteis, descartados pela sociedade. Fragmentos que são recolhidos em meio à lama e areia em que estavam soterrados, sepultos, sob as águas da lagoa.

Fragmentos retirados do lixo, da sujeira e dos dejetos humanos, impregnados – não só materialmente – da presença do humano.

Vida (utilitária) – morte – ressurreição.

Transitoriedade.

Uso – obsolescência/descarte – lavagem/limpeza – ressuscitação/ressurreição – ressurgimento com uma nova inserção e leitura.

BHZ, data?

48

Sua inutilidade em relação à existência anterior, na qual tinham um objetivo no contexto das coisas, destaca-se e unifica-os como objetos colecionados, tirados de circulação e presos como borboletas, vistos agora como espécimes, como "exemplos de", como elos com outro reino da história, da autenticidade, da beleza. Objetos colecionados perdem seu valor utilitário (há exceções, é claro) e adquirem outro, estão imbuídos de significado e de qualidades de representação que vão além de sua situação original.

Se e até que ponto retêm seu valor simbólico [...] é uma questão tentadora, mas impossível de responder.

[...]

Com frequência, os objetos colecionados são refugos da sociedade, ultrapassados pelo avanço tecnológico, usados e descartáveis, obsoletos, negligenciados, fora de moda.

[...]

¹⁰⁹ BENJAMIN, 1993, p. 229.

O que torna, então, valioso um objeto colecionado [...]? Tudo isso é inútil, perdeu seu valor como objeto de uso. Seu valor só pode estar, se não na inutilidade, no significado; significam algo, representam algo, provocam associações que os torna valiosos aos olhos do colecionador. Como suportes de significado, sua inutilidade é um ativo. [...] o próprio fato de não terem serventia prática (sic) aumenta o seu valor, por serem puramente representativos. Não é o que eles são, mas o que eles representam, a promessa que contêm. Nesse sentido, todo objeto colecionado é não apenas relíquia de um mundo no qual teve serventia prática (sic), mas relíquia sagrada, da mesma forma que o braço de Tereza de Ávila não é disputado pelo seu tecido muscular e conteúdo ósseo, ou sua capacidade, agora perdida, de carregar coisas e ser metade de um par de mãos cruzadas; não é um braço venerado como braço, mas como objeto imbuído de santidade, de estranheza, como chave do céu, de um mundo infinitamente mais rico do que a nossa existência diária. Os objetos de uma coleção nos ligam a alguma coisa de muito distante.

[...]

É o momento de transcendência, da posse da transcendência, que torna valioso todo objeto colecionado, seja uma caixa de fósforo (sic) ou as unhas de um mártir. Todo item colecionado é, em certa medida, um totem.¹¹⁰

BHZ, 2º semestre de 2007

49

O fragmento quer contar uma história ou quer se integrar à paisagem (de onde, aliás, veio a matéria do objeto ao qual pertencia)?

BHZ, data?

50

A história de uma velha casa abandonada em Sydney, Austrália, que estava para ser demolida, mas foi transformada no museu Hyde Park Barracks. Parte da coleção se constitui de objetos, restos e lixo, acumulados durante décadas nos espaços entre o teto de um andar e o assoalho do andar seguinte, por ratos.

BHZ, data?

51

Alternativa para finalizar o trabalho dos cacos do quintal da casa de Rio Doce (*Arqueologia particular*, título "provisório"): enterrá-los dentro de

¹¹⁰ BLOM, 2003, p. 190-193.

uma manilha ou estrutura de tijolos especialmente construída para este fim, no próprio quintal. Uma urna para o futuro.

Levar os cacos de volta para Rio Doce, lavar os que ainda restam no porão, fazer uma última coleta. Separar por tipo de material? Plantar uma árvore ao final? Fotografar todo o processo.

BHZ, 22.01.06

52

Arqueologias do urbano [fotos 44 a 46]:

- . carrinho de supermercado do sr. Roberto Márcio da Silva, catador de papel, com seus diversos penduricalhos encontrados nas ruas da cidade (foto em 19.08.04, na rua Montes Claros);
- . casas de cacos;
- . ferro-velho;
- . fachada das lojas: Mundo dos Azulejos, Cemitério dos Azulejos, Museu dos Azulejos.

BHZ, data?

53

Pensando melhor, uma casa de cacos ou outro qualquer acúmulo dessa natureza não deve ser considerado enquanto coleção, pois tudo está inserido em um conjunto imóvel, onde os elementos não existem sozinhos, isolados; eles servem apenas em conjunto, para a decoração e para revestir/recobrir superfícies.

Na coleção, ainda que todos os fragmentos componham um conjunto, cada peça tem vida própria.

O acumulador acumula apenas porque quer cada vez mais.

Parte dos colecionadores quer aquilo que falta: apenas isso os move e mantém seu desejo de colecionar. O que já está acumulado não tem a mesma importância daquilo que está por se encontrar (o que falta).

Acumular e colecionar não são atitudes do mesmo universo, são coisas diferentes, atos diversos.

Colecionar: tirar objetos de circulação, dedicar-se à procura de coisas inúteis, salvar os objetos da dispersão.

Coisas diversas:

A coleção do ponto de vista de quem a reúne/reuniu.

A coleção do ponto de vista de quem a vê.

A coleção do ponto de vista de quem a estuda.

Coleção: tempo, afeto, intelecto, a falta.

Acumulação: mercado de pulgas, lojas, a senhora que compra sapatos e mais sapatos (Imelda Marcos).

O colecionador vai atrás dos objetos. O acumulador não, ele os encontra ao acaso.

Histórico sobre o colecionismo: a origem se perdeu.

Pensar o tesouro como uma coleção; há metais acumulados, porém, transformados em objetos, jóias, coisas que estimulam o desejo de ter cada vez mais.

O herbário como coleção.

O jardim como coleção.

Arqueologia

Caça ao tesouro

Buscar anotações sobre colecionismo nas agendas, a partir de 2001.

BHZ, abril de 2005

54

Coleções: Colégio Arnaldo, Escola de Medicina, Instituto de Ciências Biológicas, pai da Alicia Penna.

Acumulação: Cheiro de Mofo (antiguidades, Jorge).

BHZ, data?

55

O colecionador acumula objetos de grande valor monetário junto a outros de valor apenas sentimental ou estético.

BHZ, 16.12.04

56

O colecionador é aquele que tem o impulso de colecionar ditado pela memória e não por um valor de mercado.

BHZ, 11.04.05

57

Na tentativa de traduzir as coisas por sentimentos, eu diria que o colecionismo pertence ao mundo da melancolia. Toda coleção é um ato, em menor ou maior grau, de melancolia, incompletude, solidão.

BHZ/Rio Doce, 16.10.05

58

Colecionar é um ato melancólico, obsessivo e atravessa a história humana. Tendo se desenvolvido mais em alguns períodos, arrefece em outros, mas parece ser um traço constituinte da personalidade do homem (e, segundo Benjamin, também de alguns animais). Começa na Antigüidade e chega até os dias atuais.

Em todas as coleções parece prevalecer uma ou mais características e sentimentos, embora por motivos diversos. Em todas, porém, prevalece um traço em comum, algo que as une e que lhes dá um sentido: o desejo de se sobrepor à morte e ao esquecimento.

Coleciona-se desde criança (enumerar exemplos de minhas coleções de infância, prática herdada de irmãos e irmãs mais velhos): chaveiros, plásticos, etiquetas, tampinhas, postais, selos, moedas, caixinhas de fósforos, bolinhas de gude, botões de roupa, etc.

Coleciona-se tudo, até pensamentos, palavras, sonhos, amantes, fracassos (ou seja, não se faz coleções apenas de objetos, de matéria).

BHZ, 03 e 10.09.05

59

Coleções da infância e da adolescência [fotos 47 e 48]: botões de roupa, tampinhas de refrigerante e cerveja, bolinhas de gude, etiquetas adesivas, plásticos de propaganda, lápis, caixas de fósforos, chaveiros, chaves, figurinhas (álbuns), maços de cigarro (vazios), exsiccatas (folhas e flores secas entre páginas de livros), besouros e borboletas alfinetados em prancha de isopor (dentro de caixa de sapato), conchinhas, vidros, santinhos, cartões postais, flâmulas, medalhas, selos, moedas e notas. Algumas das coleções que reuni resistiram ao tempo e à dispersão. Abrir os vidros e caixas que as encerram, olhar para tudo aquilo novamente, revelou-me que, ao ato de colecionar e a tudo que isso implica veio se somar mais um dado: é como olhar para toda a vida percorrida até o presente, desde a época de minha infância e suas primeiras coleções.

BHZ, 16.12.04 e 2007

60

Outras coleções, de hoje (todas embrionárias, em perspectiva, núcleos a serem desenvolvidos, promessas): lamparinas, portas-vela, medalhas, fitas, pensamentos, palavras, citações, máximas, frases, livros, viagens, bilhetes de trem/ônibus/barco/avião, ingressos de museus e casas de espetáculos, programas de teatro e dança, catálogos de exposições, arte, projetos para trabalhos de arte, cerâmicas (bilhas, potes, etc), plantas, casas e cidades onde vivi, quartos onde dormi, roupas, amigos, colegas, inimigos, professores, escolas, disciplinas cursadas, antipatias, simpatias, afetos, aventuras, paixões platônicas (muitas), etc. Ver no

meu cotidiano tudo aquilo que acumulo e que pode se configurar como um projeto de coleção.

Coleção de artistas. Coleção de colecionadores. Coleção de coleções.
Coleções transmitidas: herdadas, doadas, vendidas, surrupiadas, etc.
BHZ, 16.12.04

61

Colecionadores: humanos e animais (formigas, pássaros, roedores, cães).

BHZ, data?

62

Coleção de nomes diversos (de objetos, plantas, animais, fenômenos da natureza, constelações, mitologias, etc).

Coleção de nomes de cidades afegãs, iraquianas, etc.

Coleção de países.

Coleção de palavras em outras línguas.

BHZ, 1999

63

Coleção de palavras: Arqueano, arqueografia, arqueologia, arqueólogo, arqueológico, arquivar, arquivista, arquivística, arquivístico, arquivo, arquivologia, catalogar, catalogador, catálogo, catar, coleção, coleção, coleção, colecionador, colecionamento, colecionar, colecionismo, coleta, coletânea, coletar, coletável, colete, coletor, colhedor, colheita, colheiteiro, colher (verbo), colher (objeto), colherada, colhimento, recolha, recolhedor, recolher, recolhida, recolhimento.

BHZ, 16.12.04

64

Gabinetes de Curiosidades e Armários de Maravilhas: Renascença.

Missões científicas: plantas, minerais, animais, espécimes, usos e costumes, habitantes (índios, negros, brancos, mestiços); desenhos, aquarelas, pinturas.

Coleções de infância.

Coleções de adolescência.

Coleções de adulto.

Coleções de idoso.

Coleções imaginárias...

BHZ, data?

65

Colecionadores: boticários (farmacêuticos), médicos e botânicos.

BHZ, data?

66

Alfabetos.

Tabuletas de argila.

Hieróglifos.

Bestiários

Cerâmicas finas, esmaltes.

Manuscritos: rolos de papiro, pergaminhos.

Jardim, jardim zoológico, jardim botânico, herbário, horto, pomar.

Arte grega.

Venerabilia: relíquias sagradas e de santos (corpos inteiros, cabeças, crânios, pernas, braços, dedos, cabelos, orelhas, dentes, ossos e outras partes do corpo, além de objetos a eles relacionados).

Tecidos.

Objetos antigos.

Vasos de luxo.

Obras de arte e objetos esculpidos em pedras e metais preciosos.

Pedras preciosas, metais preciosos, mármore e outros materiais.

Jóias.

Colares.

Tesouros.

Raridades.

Objetos mágicos.

Naturalia, Artificialia e Mirabilia.

Troncos de formações bizarras.

Frutos estranhos.

Plantas, animais e minerais.

Artefatos estrangeiros, armaduras, retratos.

Itens exóticos.

Chifres de unicórnios, garras de grifos, dragões ressecados e fragmentos de sereias. Criaturas lendárias.

Crocodilos.

Mandíbulas de peixes enormes.

Estrelas do mar, corais, esponjas, conchas, ouriços do mar.

Ovos de pássaros. Ninhos de pássaros. Penas.

Pássaros e aves de cores extraordinárias.

Aves e outros animais empalhados.

Curiosidades.

Pedras.

Queijos petrificados.

Cogumelos.
Canela. Especiarias.
Fragmentos da Cruz Verdadeira, da Coroa de Espinhos.
Esqueletos (de humanos e de outros animais).
Múmias e sarcófagos.
Ícones russos, ídolos egípcios, efígies de imperadores e pessoas importantes.
Moedas antigas.
Camafeus.
Miniaturas.
Entalhes.
Laca.
Cristais.
Bules e cálices.
Cerâmica, porcelana.
Utensílios de estanho, utensílios de cozinha.
Instrumentos científicos e aparelhos mecânicos (globos, sextantes, telescópios, bússolas, planetários, relógios).
Autômatos.
Bonecas.
Compêndios de arquitetura, astronomia, história, medicina, astrologia.
Tratados de magia, de alquimia, de ciência, Bíblias.
Livros de registro e de assinaturas.
Pinturas (*Vanitas*). Esculturas.
Máscaras africanas.
Ex-votos.
Enciclopédias.
Bibliotecas.
Pinacotecas.
Originais e falsificações.
Artigos da indústria.
Objetos *kitsch*.
Catálogos.
Aforismos.
Areia.
Cacos.
Lembranças.
BHZ, data?

67

O catálogo como coleção (ele é o apogeu da coleção, garantindo a sua sobrevivência).

BHZ, 2º semestre de 2007

68

*[...] a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação a sua posse. É, portanto, no sentido mais elevado, a atitude do herdeiro. Assim, a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto. [...] O fenômeno de colecionar perde seu sentido à medida que perde seu agente. Mesmo que coleções públicas sejam menos censuráveis pelo seu lado social e mais úteis pelo seu lado científico do que as particulares, os objetos só têm sua razão de ser nestas. [...] Só quando extinto é que o colecionador será compreendido.*¹¹¹

BHZ, 11.04.05

69

Coleções doadas, com o tempo, parecem perder a função de deslumbrar seus freqüentadores/visitantes quando relegadas à administração de terceiros. O que antes servia para engrandecer e perpetuar o nome de seu proprietário – que se comprazia em mostrar pessoalmente os seus objetos –, com a morte deste, passa a ser um estorvo e perde sua função primeira, de deslumbramento.

BHZ, data?

70

*Mas quando de um passado distante nada subsiste, depois que as pessoas morrem, e que as coisas se quebram e se espalham, ainda assim, solitários, mais frágeis mas com mais vitalidade, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o cheiro e o gosto das coisas continuam em suspenso por muito tempo, como almas, prontos para nos fazer lembrar, aguardando e esperando o momento adequado, em meio às ruínas de tudo o mais; e suportam inabaláveis, na minúscula e quase impalpável gota de sua essência, a vasta estrutura da recordação.*¹¹²

BHZ, 2007

71

[...] santuários de diversos passados, fugas do presente, preservação da saudade e da esperança. [Cada coleção é um] teatro de memória, uma dramatização e um mis-en-scène de passados pessoais e coletivos, de uma infância relembrada e da lembrança após a morte.

¹¹¹ BENJAMIN, 1993, p. 234-235.

¹¹² PROUST, 1987, p. 51.

*Seria mais do que uma presença simbólica, uma transubstanciação: "salvar o mundo, ou um mundo, preservar a história ou o gênio, santidade ou inocência, tocando algo além da nossa existência, é um trabalho amoroso, um constante ritual, uma face do desejo de ser autêntico, de ser humano".*¹¹³

BHZ, 16.12.04

72

No mundo morrem cerca de cinco mil pessoas a cada hora. Em nosso corpo morrem cerca de um milhão de células a cada hora.

BHZ, data?

73

As relíquias fazem pensar numa curiosa dialética do ato de colecionar: tudo que colecionamos, seja o que for, precisamos matar; literalmente, no caso de borboletas e besouros, metaforicamente no caso de outros objetos, que são tirados do seu ambiente, de suas funções e de sua circulação de costume, e postos num ambiente artificial, despidos de sua antiga utilidade, transformados em objetos de uma ordem diferente, mortos para o mundo. [...] o uso ocasional de objetos de uma coleção, instrumentos musicais, livros ou carros raros, é incidental e alheio ao ato de colecionar.

*Ao mesmo tempo, esses objetos adquirem uma nova vida, como parte de um organismo, como parte da imagem duplicada do colecionador, entidades que fazem suas próprias exigências, que criam suas próprias regras e transpiram seu próprio poder. Como relíquias, são mortos, e apesar disso muito vivos na mente do crente, do colecionador, do devoto. Sendo assim, formam uma ponte entre nosso mundo limitado e outro, infinitamente mais rico, da história, da arte, do carisma, do sagrado – um mundo de suprema autenticidade e portanto uma utopia profundamente romântica. Por intermédio deles, o colecionador pode continuar a viver depois que sua própria vida termina; e a coleção torna-se um baluarte contra a mortalidade.*¹¹⁴

BHZ, 2º semestre de 2007

74

A morte como a maior presença individual de qualquer coleção.

BHZ, 2007

¹¹³ BLOM, 2003, p. 190-193.

¹¹⁴ BLOM, 2003, p. 177.

75

*As coleções sempre tiveram traços de enterro e prisão. [...] Toda coleção é um constante lembrete da realidade que ela foi criada para protelar.*¹¹⁵

BHZ, 2º semestre de 2007

76

*Para o colecionador autêntico, a posse é [...] a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.*¹¹⁶

BHZ, 11.04.05

77

*É este medo da "necessidade de olvido", da morte como o total estranho que ninguém pode conhecer sem ser levado por ele, que fomenta a necessidade de colecionar, de criar a permanência, de tratar a terra do cemitério, um vasto campo de urnas sepulcrais passadas, como um repositório de tesouros e de milagres. [...] Permanência e imortalidade, portanto, recuam na mesma medida em que são buscadas, e a ânsia de acumular acaba sendo sua própria destruição: "A avareza faz de nós a diversão da morte." Aquilo que colecionamos, portanto, é ao mesmo tempo instrumento de sobrevivência além-túmulo e o próprio lembrete de nosso fim inexorável [...].*¹¹⁷

BHZ, 2º semestre de 2007

78

*Alguns colecionadores, aparentemente, colecionam para uma vida futura antecipada, colecionam como se a morte não existisse, ou talvez para se convencerem de que ela não existe.*¹¹⁸

BHZ, 2º semestre de 2007

79

Oscilação entre o prazer da posse de uma coleção e o alívio ao se desfazer dela (abrir mão), sem que ela deixe de existir.

BHZ, 2º semestre de 2007

¹¹⁵ Idem, p. 257.

¹¹⁶ BENJAMIN, 1993, p. 235.

¹¹⁷ BLOM, 2003, p. 217.

¹¹⁸ Idem, p. 238, nota 4.

*De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.*

*Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.*

*E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o conclusivo silêncio.¹¹⁹*

¹¹⁹ *In (memória)*. ANDRADE, 1983, p. 882.



44



45



46



47



48

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Livros

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ARDENNE, Paul. *Art: l'âge contemporain – une histoire des arts plastiques à la fin du xxe siècle*. Paris: Regard, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à Guerra do Iraque*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunique, 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BECKER, Ernst. *A negação da morte*. Tradução: Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um crítico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995. (*Obras escolhidas*. V. III).

_____. *I "passages" di Parigi*. Tradução: Massimo De Carolis et alii. Torino: Giulio Einaudi, 2002. (V. I).

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995. (*Obras escolhidas*. V. I).

_____. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1993. (*Obras escolhidas*. V. II).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Tradução: Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Tradução: Silvio Mattoni e Adriana Hidalgo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

BUONARROTI, Michelangelo. *Poemas*. Tradução: Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Ítalo. *Colección de arena*. Tradução: Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza, 1987.

CANÇADO, José Maria. *Colégio Arnaldo: uma escola nos trópicos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1999.

CANTON, Katia; PESSOA, Fernando (Org). *Sentidos e arte contemporânea*. Vila Velha: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007.

CARSALADE, Flávio. *Pampulha* (BH. A cidade de cada um; 10). Belo Horizonte: Conceito, 2007.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

CITATI, Pedro. *Proust e a Recherche*. Tradução: Rosana Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Tradução: Elena Neerman. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

DEL PRIORE, Mary. *O príncipe maldito: traição e loucura na família imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. *Uma história da vida rural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio (Org). *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967 – 2000)*. Tradução: Ana Maria Castro Santos, André Sena, Lúcia Maia. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum / CNPq, 2005.

FIZ, Simon Marchán. *Del arte objetual al arte concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1990.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. *El retorno de lo real – la vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.

FÜLLÖP-MILLER, René. *Os santos que abalaram o mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes – O outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1786 - 1788*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. *Entre cenografias: O museu e a exposição de arte no séc. XX*. São Paulo: Universidade de São Paulo / Fapesp, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HERKENHOFF, Paulo (Org). *O Brasil e os holandeses - 1630-1654*. São Paulo: GMT, 1999.

HIBBERT, Christopher. *Ascensão e queda da Casa dos Medici: o Renascimento em Florença*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Tradução: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LINS, Sonia. *Baticum*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2003.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução: Rubens Figueiredo et alii. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARTINS, Anna Paula (Org.). *De Vandelli para Lineu, De Lineu para Vandelli: correspondência entre naturalistas*. Rio de Janeiro: Dantes, 2008.

_____ (Org.). *O gabinete de curiosidades de Domenico Vandelli*. Rio de Janeiro: Dantes, 2008.

MAURIÈS, Patrick. *Le stanze delle meraviglie*. Itália: Rizzoli Libri Illustrati, 2002.

MOURA, Rodrigo (Org). *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

NAIJAR, Rosana. *Arqueologia histórica: manual*. Brasília: IPHAN, 2005.

PEREC, Georges. *El gabinete de un aficionado: historia de un cuadro*. Barcelona: Anagrama, 1989.

_____. *A coleção particular* (seguido de *A viagem de inverno*). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *W ou a memória da infância*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987. (*Em busca do tempo perdido*. V. I).

PUTNAM, James. *Le musée à l'oeuvre: le musée comme médium dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson, 2002.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (Org). *Lotus Lobo: depoimento*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2001.

_____ (Org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/ Arte / Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução: Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Saber de pedra: o livro das estátuas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SCHÁVELZON, Daniel. *Historias del comer y del beber en Buenos Aires: arqueología histórica de la vajilla de mesa*. Buenos Aires: Aguilar, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

2. Outras

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Lisboa: Verbo, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994-95.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HUCHET, Stéphane. *De rerum natura* [A nascente da imagem]. In: TÓFANI, Wanda et alii. *Linhas de fuga*. Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Galeria de Arte da Cemig, 2001.

MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega*. Arte, texto e política na América Latina. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: 1999,1999.

_____. *Sobre pedras e palavras*. In: MYRRHA, Lais. *Lais Myrrha*. Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Galeria de Arte da Cemig, 2003.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. *Michaelis*: minidicionário espanhol-português, português-espanhol. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

PEREIRA, Helena Bonito Couto; SIGNER, Rena. *Michaelis*: minidicionário francês-português, português-francês. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

POLITO, André Guilherme. *Michaelis*: minidicionário italiano-português, português-italiano. São Paulo: Melhoramentos, 1996.

RAMINELLI, Ronald. *Dilemas de um naturalista na Amazônia colonial*. Revista ciênciahoje, nº 40, p. 76-78. Rio de Janeiro: SBPC, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A desapareição da fotografia*, ou porque não paramos mais de fotografar. In: RENNÓ, Rosângela. *A última foto*. Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria Vermelho, 2006.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Uma dentre infinitas maneiras de surgimento de uma coleção

1. Orla da lagoa (2004).
2. Esvaziamento inicial, prospecções / orla da lagoa (foto: Daniela Ruggio, 2001).
3. Esvaziamento inicial, prospecções / orla da lagoa (foto: Daniela Ruggio, 2001).
4. Esvaziamento inicial, prospecções / orla da lagoa (foto: Daniela Ruggio, 2001).
5. Orla da lagoa (2004).
6. Coleta inicial / orla da lagoa (Museu ao fundo) (2002).
7. Coleta / orla da lagoa (2004).
8. Coleta inicial / orla da lagoa (2002).
9. Coleta / orla da lagoa (2004).
10. Coleta inicial / orla da lagoa (2002).
11. Coleta / orla da lagoa (2004).
12. Coleta inicial / orla da lagoa (2002).
13. Coleta / orla da lagoa (foto: Francisco Magalhães, 2004).
14. Coleta / orla da lagoa (foto: Francisco Magalhães, 2004).
15. Coleta e acondicionamento / orla da lagoa (foto: Francisco Magalhães, 2004).
16. Limpeza (2004).

17. Limpeza (2004).
18. Limpeza e triagem (2004).
19. Triagem inicial / cerâmica, louça e vidro (2002).
20. Triagem inicial / vidro (2002).
21. Triagem inicial / vidro (2002).
22. Triagem inicial / vidro (2002).
23. Alguns fragmentos antes da limpeza / frente (2004).
24. Alguns fragmentos após a limpeza / frente (2004).
25. Alguns fragmentos antes da limpeza / verso (2004).
26. Alguns fragmentos após a limpeza / verso (2004).
27. Triagem inicial / cerâmica e louça (2002).
28. Triagem inicial / cerâmica e louça (2002).
29. Triagem inicial / cerâmica e louça (2002).
30. Triagem inicial / cerâmica e louça (2002).
31. Triagem inicial / cerâmica e louça (2002).
32. Triagem inicial / cerâmica e louça (2002).
33. Tentativa inicial de organização (2003).
34. Tentativa inicial de organização / detalhe (2003).
35. Tentativa inicial de organização / detalhe (2003).
36. Tentativa inicial de organização / detalhe (2003).

Breve histórico do colecionismo

1. Logo após retorno de uma coleta do naturalista amador / Corumbau-BA (2005).
2. Despojos coletados no mangue e no mar / Corumbau-BA (2005).
3. Despojos coletados no mar / Corumbau-BA (2005).
4. Despojos coletados no mar / frente / Corumbau-BA (2005).
5. Despojos coletados no mar / verso / Corumbau-BA (2005).
6. Despojos coletados no mar / Corumbau-BA (2005).
7. Despojos coletados no mangue e no mar / Corumbau-BA (2005).
8. Despojos coletados no mar / Iriri-ES (foto: Cláudia Paoliello, 2008).
9. Despojos coletados no mar / Iriri-ES (foto: Cláudia Paoliello, 2008).
10. Despojos coletados no mar / Iriri-ES (foto: Cláudia Paoliello, 2008).
11. Despojos coletados no mar / Iriri-ES (foto: Cláudia Paoliello, 2008).
12. Despojos coletados no mar / Iriri-ES (foto: Cláudia Paoliello, 2008).
13. Despojos coletados no mar / Iriri-ES (foto: Cláudia Paoliello, 2008).
14. Despojos coletados no mar / Iriri-ES (foto: Cláudia Paoliello, 2008).
15. Despojos coletados no mar / Iriri-ES (foto: Cláudia Paoliello, 2008).
16. Despojos coletados no mangue e no mar / Corumbau-BA (2005).
17. Despojos coletados no mangue e no mar / Corumbau-BA (2005).
18. Despojos coletados no mangue e no mar / Corumbau-BA (2005).

Colecionismo em Belo Horizonte: As coleções do Colégio Arnaldo

1. Coleção de História Natural / Colégio Arnaldo, Belo Hte.-MG (2005).
2. Coleção de História Natural / Colégio Arnaldo, Belo Hte.-MG (2005).
3. Coleção de História Natural em processo de nova sistematização / Colégio Arnaldo, Belo Horizonte.-MG (2005).
4. Coleção de História Natural em processo de nova sistematização / Colégio Arnaldo, Belo Horizonte.-MG (2005).
5. Coleção de História Natural em processo de nova sistematização / Colégio Arnaldo, Belo Horizonte.-MG (2005).
6. Coleção de História Natural em processo de nova sistematização / Colégio Arnaldo, Belo Horizonte.-MG (2005).
7. Coleção de História Natural em processo de nova sistematização / Colégio Arnaldo, Belo Horizonte.-MG (2005).
8. Coleção de Mineralogia / Colégio Arnaldo, Belo Hte.-MG (2005).
9. Coleção de Mineralogia / Colégio Arnaldo, Belo Hte.-MG (2005).
10. Coleção de Mineralogia / Colégio Arnaldo, Belo Hte.-MG (2005).

Alguns trabalhos

1. Dia Mundial de Luta contra a Aids / Praça Sete, Belo Hte.-MG (2004).
2. Dia Mundial de Luta contra a Aids / Praça Sete, Belo Hte.-MG (2004).
3. Dia Mundial de Luta contra a Aids / Praça Sete, Belo Hte.-MG (2004).
4. Dia Mundial de Luta contra a Aids / Praça Sete, Belo Hte.-MG (2004).
5. Dia Mundial de Luta contra a Aids / Praça Sete, Belo Hte.-MG (2004).
6. Dia Mundial de Luta contra a Aids / Praça Sete, Belo Hte.-MG (2004).
7. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
8. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
9. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
10. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
11. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
12. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
13. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
14. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
15. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
16. Cantina Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte-MG (2004).
17. Praça Afonso Arinos, Belo Horizonte-MG (2005).
18. Praça Afonso Arinos, Belo Horizonte-MG (2005).
19. Praça da Estação, Belo Horizonte-MG (2005).
20. Praça da Estação, Belo Horizonte-MG (2005).

21. Monumento ao Soldado Desconhecido / Praça Afonso Arinos, Belo Horizonte-MG (2005).
22. Monumento ao Soldado Desconhecido / Praça Afonso Arinos, Belo Horizonte-MG (2006).
23. Monumento ao Soldado Desconhecido / Praça Afonso Arinos, Belo Horizonte-MG (2006).
24. Monumento ao Soldado Desconhecido / Praça Afonso Arinos, Belo Horizonte-MG (2006).
25. Praça Duque de Caxias, Belo Horizonte-MG (2005).
26. Praça Duque de Caxias, Belo Horizonte-MG (foto: Heloisa Madureira, 2005).
27. Praça Duque de Caxias, Belo Horizonte-MG (foto: Heloisa Madureira, 2005).
28. Praça Duque de Caxias, Belo Horizonte-MG (2005).
29. Exposição *Disposição* / Reserva Técnica – Palácio das Artes, Belo Horizonte-MG (foto: Alexis Azevedo, 2005).
30. Exposição *Disposição* / Galeria Arlinda Corrêa Lima – Palácio das Artes, Belo Horizonte-MG (foto: Alexis Azevedo, 2005).
31. Exposição *Disposição* / Galeria Arlinda Corrêa Lima – Palácio das Artes, Belo Horizonte-MG (foto: Alexis Azevedo, 2005).
32. Exposição *Disposição* / Galeria Arlinda Corrêa Lima – Palácio das Artes, Belo Horizonte-MG (foto: Alexis Azevedo, 2005).

33. Exposição *Disposição* / Reserva Técnica – Palácio das Artes, Belo Horizonte-MG (foto: Alexis Azevedo, 2005).
34. Exposição *Disposição* / Reserva Técnica – Palácio das Artes, Belo Horizonte-MG (foto: Alexis Azevedo, 2005).
35. Coleta / Rio Doce-MG (2005).
36. Coleta / Rio Doce-MG (2004).
37. Limpeza / Rio Doce-MG (foto: Rodrigo Borges, 2004).
38. Limpeza / Rio Doce-MG (2004).
39. Limpeza / Rio Doce-MG (2004).
40. Limpeza / Rio Doce-MG (2005).
41. Exposição *Disposição* / Galeria Genesco Murta – Palácio das Artes, Belo Horizonte-MG (2005).
42. Rio Doce-MG (ortofoto: Cemig Distribuição, 1987).
43. Exposição *Ouviramdú* / Galeria da Escola Guignard-UEMG, Belo Horizonte-MG (2000).

Anexo 1 – Fragmentos

44. Carrinho do Sr. Roberto Márcio da Silva, catador / Belo Horizonte-MG (2004).

45. Carrinho do Sr. Roberto Márcio da Silva, catador / Belo Horizonte-MG (2004).

46. Carrinho do Sr. Roberto Márcio da Silva, catador / Belo Horizonte-MG (2004).

47. Coleções de infância: chaveiros / frente (2008).

48. Coleções de infância: chaveiros / verso (2008).