

“TRIANGULAR: ARTE DESTE SÉCULO”:

A COLEÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA
NO MUSEU UNIVERSITÁRIO

ANA CANDIDA AVELAR, UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA, DISTRITO FEDERAL, BRASIL

Pós-doutora no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Ganhadora do programa Intercâmbio de Curadores, da Associação Brasileira de Arte Contemporânea/Getty Research Institute, em 2019. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Academia de Curadoria. Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7026-7160>

E-mail: anacandidaavelar@gmail.com

VICTOR ZAIDEN, UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA, DISTRITO FEDERAL, BRASIL

Graduado em Teoria, Crítica e História da Arte e em Ciência Política pela Universidade de Brasília. Realizou curadorias na Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (CAL/UnB), na Fundação Athos Bulcão, também na capital federal, e na Galeria Ido Finotti, em Uberlândia-MG. Atuou como assistente de curadoria na Casa Niemeyer e em projetos independentes

E-mail: victorzaiden@gmail.com

DOI

<http://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v17i33p142-166>

RECEBIDO

03/07/2020

APROVADO

16/02/2022

“TRIANGULAR: ARTE DESTE SÉCULO”: A COLEÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NO MUSEU UNIVERSITÁRIO

ANA CANDIDA AVELAR, VICTOR ZAIDEN

RESUMO

Este artigo apresenta e analisa o processo de formação e difusão da coleção de arte contemporânea *Triangular: arte deste século*, pertencente à Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (UnB), trabalho conjunto entre professores, estudantes e servidores que vem ocorrendo desde agosto de 2019. Buscamos consolidar nessa publicação os preceitos teórico-metodológicos que orientaram não apenas os eixos curatoriais que originaram a coleção e a exposição de mesmo nome, realizada na Casa Niemeyer, mas também os processos de aprendizagem envolvendo a participação de estudantes ao longo de todas as fases do trabalho. Também se leva em conta o desenvolvimento do projeto Casa Niemeyer Digital, constituído por estratégias adotadas para explorar e difundir as potencialidades da coleção a partir dos meios virtuais, como resposta à limitação de visitas presenciais aos museus imposta pela pandemia da covid-19.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, Acervo museológico, Curadoria museológica, Museus universitários.

“TRIANGULAR: ART OF THIS CENTURY”: A CONTEMPORARY ART COLLECTION AT A UNIVERSITY MUSEUM

ANA CANDIDA AVELAR, VICTOR ZAIDEN

ABSTRACT

This article presents and analyses the formation and dissemination of the contemporary art collection ‘Triangular: art of this century,’ held at Casa de Cultura da América Latina in the University of Brasília (UnB), result of a joint project developed by professors, students, and university employees between August 2019 and March 2021. This paper seeks to consolidate the theoretical and methodological assumptions that guide both the curatorial axes that originated the collection and exhibition of the same name, held at Casa Niemeyer, and the learning processes involving student participation throughout all phases of the project. It also discusses the Casa Niemeyer Digital project, consisting of strategies adopted to explore and disseminate the collection by digital media in response to the limited in-person visits imposed by the COVID-19 pandemic.

KEYWORDS

Contemporary art, Museum collections, Curatorship, University museums.

1 “TRIANGULAR”: UMA COLEÇÃO PÚBLICA E UNIVERSITÁRIA

A coleção *Triangular: arte deste século* foi idealizada para um museu universitário, havendo nela uma clara intenção pedagógica de contribuir para a formação dos estudantes, sejam de História da Arte ou Artes Visuais, porém, de maneira alargada. Estendemos nosso alcance a outros e outras, provenientes de diversas áreas de conhecimento com as quais a arte pode comutar. Neste artigo, apresentaremos e analisaremos o processo de formação e difusão dessa nova coleção de arte contemporânea produzida no Brasil, pertencente à Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (UnB), fruto do trabalho conjunto entre professores, estudantes e servidores, que ocorreu entre agosto de 2019 e fevereiro de 2021.

Nesta publicação, buscamos consolidar os preceitos teórico-metodológicos orientadores da coleção, e os eixos curatoriais constituintes da exposição de mesmo nome, realizada na Casa Niemeyer. Também trataremos dos processos de aprendizagem envolvendo a participação de estudantes ao longo de todas as fases do trabalho. Leva-se em conta ainda o desenvolvimento do projeto Casa Niemeyer Digital, constituído por estratégias adotadas para explorar e difundir as potencialidades da coleção a partir dos meios virtuais, como resposta à limitação de visitas presenciais aos museus imposta pela pandemia da covid-19.

Conceitualmente, norteou nosso trabalho o pensamento da arte-educadora, professora e ex-diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Ana Mae Barbosa, e, em particular, sua abordagem triangular – na qual o ensino de arte se estabelece no encontro entre prática, análise e história da arte –, hoje pouco lembrada. Ana Mae foi professora na UnB, antes de transferir-se para a USP. No MAC/USP, sua proposta de incorporação de outras produções, à época excluídas do sistema de Arte Contemporânea, como as artes ditas populares, constituiu um marco para a história do museu e da história das instituições culturais e museológicas brasileiras.

Dada a natureza pública e universitária da coleção *Triangular*, optamos por estabelecer apenas a seguinte diretriz para as e os artistas convidadas e convidados: como você gostaria de ser representada ou representado em uma coleção pública na capital federal, entendendo que sua obra servirá, a partir desse momento, à pesquisa acadêmica em anos por vir? Diante disso, artistas, curadoria e equipe formada por estudantes discutiram estrategicamente as escolhas, norteados pela consciência da missão desta coleção.

Estabelecemos como recorte temporal o interstício entre o ano de 2000 até a atualidade. Olhar para a arte deste século foi o ponto de partida de nosso trabalho justamente porque buscamos constituir um corpo de obras que servirão à análise do momento atual no país. Os poucos trabalhos que fogem à data *strictu sensu* foram reabilitados pelos próprios artistas como obras que ganham uma renovação no presente, frequentemente porque abordam problemas que permanecem.

Nesta exposição, abriu-se lugar para muitos discursos, embora não se possa abarcar todos, dados os limites de um recorte que leva em conta o espaço físico para apresentar e guardar as obras, o transporte destas e o tempo de planejamento da mostra. Apesar disso, entendemos que cruzamentos gerados pelas obras proliferam seus argumentos, promovendo ainda outros que devem compor uma arena aberta ao debate, assim como se espera que seja o ambiente da arte contemporânea brasileira hoje e sempre.

É preciso dizer que a *Triangular* só foi possível devido à colaboração dos e das artistas que doaram obras, constituindo-se assim

como um trabalho coletivo. Suas contribuições avançaram para além da doação, construindo conhecimento nas inúmeras trocas às quais se dispuseram durante conversas com a curadoria e a equipe de produção como um todo. Enderecemos, mais uma vez, à natureza de museu universitário, lembrando ainda nossa localização fora do eixo central da Arte Contemporânea no país, mas, ao mesmo tempo, próxima do poder. Nossa precariedade estrutural reflete um problema crônico das universidades federais brasileiras, particularmente nas capitais dos estados. Neste momento, é justamente ela que motiva nossa natureza mais experimental e resistente, sobretudo.

2 PENSANDO UMA COLEÇÃO UNIVERSITÁRIA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Por se tratar de uma coleção universitária, sua missão primordial consiste em servir de contribuição à formação de estudantes dos cursos ligados às artes visuais na UnB e de expandir o rol de elementos para a pesquisa em arte contemporânea e estudos curatoriais no Brasil. Ademais, a dimensão e o valor agregado do conjunto de 165 obras doadas por 111 artistas de todas as regiões do Brasil e das mais diversas origens sociais não deixam de atuar como reforços à expansão do lugar do museu universitário na UnB, em específico da Casa Niemeyer – galeria de arte que, desde 2017, se propõe como espaço dedicado à experimentação, produção e exibição de arte contemporânea. O espaço mira os múltiplos espectros sobre os quais a pesquisa em arte no Brasil pode se debruçar, em consonância com uma produção teórica e crítica que tenha consciência da diversidade como elemento intrínseco à produção brasileira. Esse aspecto poderá ser apropriadamente denotado com a exposição dos eixos curatoriais que compuseram a coleção e foram organizados expograficamente na mostra.

Como referência metodológica basilar à pesquisa curatorial e ao trabalho conjunto entre professora e alunos, a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa nos ensina que “o conhecimento em artes se dá na interseção da experimentação, da decodificação e da informação” (BARBOSA, 2010, p. 32). Sua proposta para o ensino da arte está na confluência entre o caráter prático da produção e sua interrelação com a análise do objeto de arte e do diálogo com a História da Arte.

O pensamento da teórica orienta a formação da coleção em duas dimensões de sua existência. Inicialmente durante a fase de reunião do conjunto de obras, período em que a curadoria se apropriou da abordagem para propor uma triangulação entre a exibição de trabalhos de arte, sua leitura crítica e a localização deles em um discurso artístico¹. Depois de concretizada a formação da coleção e a organização da mostra *Triangular*, a contribuição de Ana Mae passa a orientar o projeto Casa Niemeyer Digital, que é realizado a partir de planejamento e discussão de propostas entre a curadoria da mostra e o grupo discente encarregado dos programas educativo e de comunicação, projeto que será discutido mais adiante.

No que concerne às doações, o processo foi planejado e discutido minuciosamente. Além do marco temporal estabelecido, a presença de obras doadas produzidas antes dessa data é justificada por afirmar duplamente o ímpeto por atualidade da mostra e a renovação discursiva propiciada por esses trabalhos ao longo do tempo. Os e as artistas convidados a integrarem a coleção possuíam ampla liberdade propositiva quanto a seus trabalhos, no entanto, além da citada provocação por parte da curadoria, deveriam ter em mente que as obras, uma vez patrimônio público, seriam mantidas pela universidade e abertas à pesquisa dali em diante.

A constituição do conjunto de obras da coleção e a organização da mostra na Casa Niemeyer podem ser compreendidas em paralelo com a discussão conduzida por Anna Hammond et al. (2006) com outros diretores de museus universitários sobre as ações que desenvolvem diante da realidade em que vivem. Algumas experiências relatadas pelos gestores podem ser identificadas no cenário da CAL e da Casa Niemeyer. Encarar o museu universitário como espaço da experimentação está no que Hammond et al. (2006) discutem sobre o “paradigma do laboratório”, em que o museu assume o papel de propor questões e assumir riscos,

1. Pensando que a alfabetização visual é ainda um desafio no país, os pressupostos desenvolvidos pelo trabalho de Ana Mae seguem atuais. Podem ainda servir de base à necessidade de requalificação digital que hoje se apresenta aos museus.

além de se engajar com assuntos que nem todas as instituições em outros contextos estão dispostas a abordar².

Eventualmente, a liberdade propositiva pode sofrer constrangimentos em espaços privados ou custeados por empresas na forma de renúncia fiscal, uma vez que dependem da formação de caixa para seu financiamento ou buscam contribuir com uma política de preservação da boa imagem de companhias diante de seus clientes. O fato de todas as atividades culturais serem gratuitas no âmbito da universidade cria uma realidade ambivalente: ao mesmo tempo em que a falta crônica de recursos, no caso do Brasil, atua como forte elemento limitador de proposições, a independência da bilheteria também oferece certa liberdade propositiva e experimental. Isso torna o lugar mais sensível à confluência entre ensinamentos teóricos e atividades práticas. De todo modo, não se deve perder de vista o caráter formativo que permeia a razão de ser das atividades feitas em um ambiente universitário.

2.1 Coleções de arte na Universidade de Brasília

Até a formação da coleção *Triangular*, o acervo de arte da UnB, a despeito da pulverização em salas de departamentos e administração, estava concentrado na Biblioteca Central (BCE) e na Casa da Cultura da América da Latina (CAL), fundada em 1987 e localizada no Setor Comercial Sul de Brasília, que

nasceu preocupada com a circulação e a pesquisa das artes e dos saberes latino-americanos, mas sem estrutura para a guarda e a preservação de coleções de qualquer natureza. Nos primeiros anos, o colecionamento era apenas uma das funções da instituição e não necessariamente a

2. Entre os riscos assumidos por museus universitários estão, certamente, a possibilidade de organizar exposições pouco populares em números, mas relevantes em termos artísticos e históricos – lembrando que a métrica de avaliação das instituições museais na atualidade é dada por números de visitação. Artistas menos visibilizados pelo sistema também são revistos no espaço universitário, impulsionados pela pesquisa acadêmica. Em geral, essa “liberdade” curatorial dos museus universitários costuma ser acompanhada de um orçamento insuficiente, principalmente para montagem de exposições. Curadores de museus universitários internacionais (ver HAMMOND et al., 2006) relevam esse mesmo problema que a Casa Niemeyer enfrentou em termos de uma incompreensão da comunidade científica que se reflete, entre outras consequências, na precariedade de verbas. É comum que pares de outras áreas de conhecimento, distantes da área museal e artística, demonstrem falta de sintonia com as funções e as necessidades de um museu universitário. Nessa direção, faz-se essencial um trabalho de formação para a própria comunidade acadêmica por parte dos profissionais associados aos museus.

mais visível ou evidente. Isso, aparentemente, demonstra que tanto a CAL quanto os demais organismos da Universidade foram gradativamente solicitados como espaços de guarda pela sociedade (OLIVEIRA; FERREIRA, 2012, p. 98-99).

Atualmente, a estrutura física da CAL conta com espaços de reserva técnica para abrigo e conservação do acervo. Quando as obras da coleção *Triangular* foram recebidas, havia ainda um museólogo na casa, que se ocupava das doações. A coleção, antes da *Triangular* ser incorporada, reunia cerca de 2.500 itens distribuídos em 7 coleções. Nos primeiros anos de funcionamento do centro cultural, as embaixadas latino-americanas foram as principais responsáveis por doações, sobretudo por ocasião das duas edições do Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (FLAAC), em 1987 e 1989, sendo que a instituição foi idealizada na primeira edição do evento. Além disso, a nominada *Coleção Inicial* conta com objetos de artesanato brasileiro doados pelo Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA) e um “conjunto etnográfico brasileiro”, representando a produção dos grupos indígenas Karajá, Gavião, Waiwai, Karitiana, Tukuna, Ikepeng e Kalapalo. Em 2002, a CAL incorporou a *Coleção Galvão*, que reúne objetos provindos de povos do Alto-Xingu, bem como a *Coleção Etnográfica* do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), ligado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)³.

Em 2001, após o falecimento de Stella Maris, artista visual especializada em gravura e professora da UnB entre 1979 e 1995, seu acervo pessoal de 293 obras foi doado à universidade, além de livros e outros objetos ligados à sua vida artística e acadêmica. Em 2013, o mesmo ocorreu com parte do acervo da artista Marília Rodrigues, uma das fundadoras do então Instituto Central de Artes da UnB, em 1963, onde lecionou desenho e gravura. Somando-se os trabalhos de autoria de Marília e os de outros artistas pertencentes à sua coleção, como Anna Bella Geiger e Farnese de Andrade, a doação de parte do espólio da artista chega a 699 itens. As duas coleções representam fontes para pesquisas que se voltem à produção das artistas, visto que contêm trabalhos que permeiam a trajetória de ensino e produção de ambas. Não obstante, ressaltamos a ausência de uma orientação

3. Informações retiradas do Acervo da Casa da Cultura da América Latina, 2016.

curatorial que perpassasse o volume e os elementos constituintes de cada coleção doada. Outro ponto é que estudos sobre a capacidade da reserva técnica devem ser feitos sempre que doações sejam planejadas.

A coleção da CAL, denominada *Arte*, título que em verdade atua mais como um posicionamento diante das demais coleções do museu, é rica em trabalhos em formato de papel, como gravuras, desenhos e serigrafias, possuindo também pinturas e alguns objetos tridimensionais. Destacam-se nomes como Cícero Dias, Tarsila do Amaral, Abdias Nascimento, Paulo Bruscky, Léo Dexheimer, entre outros. Em rara análise sobre as obras de arte sob guarda da UnB, em especial da CAL, retomamos Oliveira e Ferreira (2012, p. 107), segundo os quais “a UnB assimilou [em grande parte] obras pertencentes a um certo vocabulário modernista convencional e algumas variações regionais do ‘modernismo tardio’”. Assim sendo, era tímida a presença de trabalhos de arte contemporânea no acervo da CAL e da universidade.

Percebemos um perfil de colecionismo que se orientava essencialmente pela via da doação de artistas e entidades, não obedecendo a um critério curatorial ou científico, o que, a despeito de seus valores culturais, antropológicos e artísticos, acaba por vezes em resultar em dispendiosos anos de guarda na reserva técnica, sem que haja uma interação com a comunidade acadêmica ou público em geral. A constituição de uma coleção composta a partir de critérios curatoriais, pedagógicos e metodológicos era inédita até então.

A criação de projetos mais recentes, como o lançamento de edital para um programa educativo da CAL, em 2019, e a criação, em 2018, de um projeto de extensão anual que visava à pesquisa no acervo e realização, por grupo de estudantes, de exposição com base nesse processo constituíam ações para fomentar ativações nas coleções do museu e gerar oportunidades para interessados em instituições museológicas pudessem expandirem suas experiências práticas. Em especial, o último projeto abriu espaço para que fossem processadas questões atuais relativas aos campos da História da Arte e da Museologia, confirmando o lugar da CAL como espaço de pesquisa e formação. A mostra intitulada *Te Faço Nascer Livre*, em 2019, curada pelos então alunos Victor Zaiden e Renata Reis, propôs a coabitação entre itens das diferentes coleções do museu, aventando pontes de comunicação entre

epistemologias distintas por meio de uma expografia que apresentou as obras em relação umas com as outras.

Assim, também foram levadas ao centro do debate as informações que as instituições museológicas guardam sobre cada tipo de objeto, visando tornar sensível o impacto que os dados sobre obras colecionadas podem exercer na leitura e na abordagem oferecidas pela instituição quando da conservação desses itens. Em outras palavras, a maneira como se registra obras também denota um posicionamento epistemológico da instituição responsável pelo acervo.

2.2 A coleção *Triangular* e suas especificidades

Nos associamos à análise oferecida por Ana Roman (2019) que, ao dissertar sobre o lugar político de uma coleção universitária no momento presente, apoia-se em pensamento de Walter Benjamin quanto à entropia interna ao grupo de obras reunidas, o que é explicado por meio de uma construção alegórica da “constelação”. Krüger (2014, p. 74) parafraseia o pensamento benjaminiano para explicar que

“como os planetas, que, em uma galáxia, coexistem justamente na separação perfeita que mantêm entre si, também as coisas, como as estrelas, precisam da distância segura para orbitar”.

Trazemos essa linha interpretativa à discussão para ressaltar a “essência limiar” dos objetos colecionados, como apontado por Krüger (2014), que, ao mesmo tempo em que têm preservada sua individualidade enquanto trabalho de arte, passam a pertencer a um todo maior.

Nesse aspecto, o próprio objeto enquanto trabalho artístico exerce influência e é influenciado pelos seus pares e pela abordagem curatorial. Ademais, o caráter limiar que recai sobre a coleção confere às obras um determinado ponto de partida para a futura relação com a universidade e suas potências educativas e expográficas, o que naturalmente está em contato também com a comunidade.

Cabe adicionar à discussão o pensamento de Hamilton (1995), para o qual os próprios objetos em uma coleção são vistos como fatos. Ele os entende como repositórios de conhecimento e informação, e elementos que têm ou passarão a ter valor acadêmico ou cultural. Assim sendo, é natural que o transcorrer do tempo atue como efeito transformador desses objetos

e da própria coleção, evidenciando ou atenuando sua pertinência para o presente. De todo modo, é parte da atividade curatorial atuar no sentido de propor abordagens que revisitem e coloquem em interação objetos do acervo e, eventualmente, os tenham como pontos de partida para atividades relacionadas a leituras críticas, práticas artísticas e narrativas históricas.

Com base nas questões colocadas e no pensamento que norteou a formação da coleção, a compreendemos como dividida em alguns eixos curatoriais, que se refletiram também na expografia da mostra. Tais agrupamentos, em vez de se pretenderem como categorias estanques, funcionam sobremaneira como formas de organizar conhecimentos articulados pelos desenhos, fotos, gravuras, instalações, objetos, pinturas, quadrinhos e *site specifics* doados. Esse fator não impede que os eixos sejam múltiplos em si mesmos, ao passo que seus elementos constituintes pertençam a diferentes agendas dentro da produção artística e consubstanciem alteridades ligadas a origens outras que não a hegemônica.

Não obstante, por se tratar de uma coleção formada essencialmente por doações e contribuições voluntárias, a curadoria compreendeu as possibilidades de cada artista e as limitações de várias ordens impostas por fatores limitantes relacionados à realidade de cada um deles⁴. Nesse sentido, tanto o transporte de obras viabilizado pela universidade e aquele promovido pela própria equipe, bem como a disponibilidade de montadores da comunidade artística local e universitária, contribuíram para a realização efetiva da coleção.

O modo de pensar e organizar os eixos é amparado em Maura Reilly (2018), segundo a qual uma “abordagem relacional”⁵ na

4. Os convites aos e às artistas eram realizados pela própria equipe via *e-mail* e telefone. Entendia-se que apresentar as diretrizes de formação de uma coleção de arte contemporânea pública e universitária para cada convidado e convidada era fundamental para posicioná-los como partícipes desse projeto. Quanto à seleção desses nomes, o grupo envolvido produzia listas de sugestões; estas eram posteriormente discutidas durante reuniões semanais que visavam refletir sobre e estabelecer as seleções.

5. Abordagem relacional, ou *relational approach*, remete a métodos multiperspectivísticos de tratamento de determinado assunto, sublinhando similaridades e diferenças em um ambiente que prima a polifonia de narrativas, em detrimento de um eixo referencial e hierárquico. No mesmo texto citado neste artigo, Maura Reilly comenta que as exposições *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) e *Carambolages* (Paris, 2016), ambas curadas por Jean-Hubert Martin, são exemplos de mostras cuja curadoria estabeleceu relações entre os trabalhos a partir de afinidades poéticas ou similitudes formais, não levando em conta critérios históricos, cronológicos ou categóricos (REILLY, 2018). A autora faz um retrospecto desse pensamento passando por Ellen Shohat, Susan Hardy Aiken e Chandra Talpade Mohanty.

curadoria privilegia uma organização dialógica da história em vez de sincrônica e apresenta a arte como espaço polissêmico de posições contraditórias e práticas em disputa. A autora destaca que, nesse ambiente de múltiplos contextos, o espectador é visto como parte atuante na construção de significado. Tal abordagem requer uma decisão curatorial que reflita para além de recortes especializados em sexo, gênero ou raça, almejando chegar a uma representação menos desigual da arte contemporânea. É nesse sentido que a coleção *Triangular* pode ser mais bem ativada como um espectro da Arte Contemporânea brasileira formado a partir da provocação inicial da curadoria, que tem como objetivo, primordialmente, ser uma confluência entre várias pautas que hoje regem o cenário artístico.

Um primeiro grupo de obras que pode ser destacado procura refletir mais diretamente a condição histórico-política brasileira e convida o público ao debate e à ação em torno de disparidades que nos constituem como sociedade. Neles, a crítica social e a denúncia atuam como elementos da visibilidade de cada trabalho, trazendo à luz questões como as marcas da colonização nos corpos negros, nos casos de Tiago Sant'ana, Dalton Paula, Renata Felinto e Thiago Martins de Mello; a exclusão das produções artísticas de vários grupos nos manuais de história da arte, em Bruno Moreschi, e de indígenas, na videoperformance de Denilson Baniwa. Outros destacam grupos de pessoas marginalizadas e não raro alienadas dos espaços de arte, como nos trabalhos de Bárbara Wagner, João Castilho, Caetano Dias, Diego Castro e Paul Setúbal. Há também o subgrupo de artistas que têm as instituições políticas e de controle social como material de investigação, como é o caso de André Parente, Traplev, Gustavo Torrezan, Victor de da Rocque, Ding Musa, Gustavo von Ha, Cleverson Salvaro, Helô Sanvoy, Frederico Filippi, Paulo Nazareth, Coletivo Lâmina, Laura Andreato, Marcelo Silveira, Randolpho Lamonier, Roberto Zink e Rafael Escobar.

Há trabalhos que se encontram em zonas de interseção temática ou que permeiam, de modo geral, todo o eixo, sendo que em todos eles a cidade de Brasília, enquanto capital federal, é o ponto de partida para abordagem das questões comentadas: Wagner Barja, Guerreiro do Divino Amor, Laércio Redondo, Christus Nóbrega, Edu Marin, Julia Ângulo, Márcio Mota, Gregório Soares, Lucas Dupin e Gu da CEI. Uma cidade mais afetiva está em

Karina Dias, Luciana Paiva e Dirceu Maués. O tensionamento da herança modernista aparece em Paulo Tavares.

Outro grupo de artistas ofereceu trabalhos ligados a questões de sexualidade, colocando em discussão sobretudo o corpo enquanto veículo de prazeres e alvo de interdições pelos padrões hegemônicos. O eixo é quase todo composto por artistas LGBTQIA+ e conta com trabalhos de Gê Orthof, Lyz Parayzo, Peter de Brito, Natasha de Albuquerque, Rodrigo d'Alcântara e Rafael da Escóssia. As obras doadas por esse apanhado de artistas lançam olhares a diferentes problemáticas dentro do vasto tema da sexualidade, o que vai desde o tensionamento da binaridade de gênero e da hipersexualização do corpo negro, abordados por Peter de Brito, até a exploração tátil do perímetro corporal, seja pela via da censura, em Lyz Parayzo, ou da percepção de si mesmo, em Rodrigo d'Alcântara. Os trabalhos partem de alteridades que vivem questões distintas e experiências desiguais relativas à presença de seus corpos no espaço público.

Essa diversidade possibilita outros recortes e não impede que as obras sejam lidas com lentes contraditórias entre si, seja tendo como referente Foucault (1999), que estabelece uma linha histórica sobre as formas, ainda que mutáveis, com que as forças hegemônicas “produzem” a sexualidade, ou se referenciando a partir de Hija de Perra (2014), que contesta a influência das teorias *queers* no tratamento e na categorização das sexualidades na parte sul do continente americano.

Há também artistas cujos trabalhos podem ser lidos em uma chave feminista da produção artística, por terem como foco a visibilidade à condição de gênero como força motriz do desenvolvimento da obra. Podem ser vistas assim, por exemplo, as obras de Amanda Cursino, Camila Soato, Cecília Mori, Clarisse Tarran, Coletivo TresPe, Dora Smék, Yná Kabe Rodríguez, Sue Nhamandu, Sol Casal e Keyla Sobral.

A contestação político-social evidente que vemos nos grupos mencionados se volta para o discurso historiográfico da Arte quando pintores e pintoras subvertem concepções mais conservadoras – e, particularmente, caras ao pensamento modernista – sobre o meio. André Ricardo, Pedro Alvim e David Almeida exploram a relação entre arte e cidade. No primeiro caso, o artista se apropria de objetos do entorno para discutir códigos visuais e sociais dos ambientes pelos quais transita; no segundo, a paisagem

urbana, tratada por meio de uma paleta rebaixada, transmite a passagem do tempo e tensiona o projeto moderno; já o terceiro leva adiante a dicotomia presença-ausência na realidade urbana que os demais também tangenciam. Nesse sentido, é também possível entender as pinturas a óleo com asfalto de Germana Monte-Mór e as pequenas cenas de Gabriela Sacchetto como uma outra via dessa experiência da pintura na realidade urbana contemporânea.

Na direção dessa pintura contemporânea que se apoia numa comunicação figurativa tensionada pelo acúmulo de referentes e recortes fotográficos, podemos perceber as obras de Elder Rocha e Fernanda Azou – conversam aqui as fotos de Mariano Klautau Filho, Pablo Lobato e Yuri Firmeza e a pintura-foto-performance de Tony Camargo. Bruno Dunley faz uma crítica à essa profusão de imagens, marcando sua presença sobre o suporte. Já Fernando Burjato e Jaime Prades parecem operar na abstração, porém, endereçam a materialidade, o silêncio, as vibrações da contemporaneidade. Ralph Gehre brinca com a massificação do gesto como marca; Bia Leite com o desenho animado. Pedro Gandra fabula e Bruno Duque revisam a natureza-morta como gênero.

Já a pintura de Alice Lara e o tridimensional de Raquel Nava comentam a vida e a morte de animais, evocando a violência e a melancolia de nossas relações com eles. Jaider Esbell o faz a partir de outro lugar de fala. Ainda numa chave que se volta à natureza e ao ciclo finito vital, Divino Sobral tece cordões com fios de cabelo que, aliados aparentemente a fósseis, criam um painel de memórias sensíveis; a dupla Ío evoca ancestralidades com sua instalação de pedras. Juliana Notari examina os vestígios da morte humana numa espécie de ritual respeitoso; Eduardo Belga traz de volta o *memento mori*.

Cecília Lima, na mesma sala que Sobral, se debruça sobre os fragmentos da cidade que ela coleta durante seus percursos e que geram instalações (outros percursos aparecem em Iracema Barbosa). No mesmo sentido, pode ser vista a obra de Matias Mesquita, com seus detritos e pedaços de céu; a instalação de areia, concreto e vidro de Adriana Vignoli ou a escultura de Andrey Zignnatto, que remete à arquitetura espontânea e ao trabalho que edifica moradias. No interior dos espaços, Renato Pera transforma cadeiras em protagonistas de um diálogo surdo, enquanto Danielle Fonseca quase faz soar o teclado do piano inundado pelas águas. Marcelo Silveira grava a frase do pai na voz de coristas cujo canto é reproduzido pelos discos girando nas vitrolas.

As esculturas articuladas e encaixadas de Claudio Cretti e os objetos de parede de Sergio Sister confirmam as operações de nossa própria cultura, enquanto a pintura de Delson Uchôa argumenta pelas tradições populares por uma via experimental. Nessa mesma direção vão a escultura de elos em sapeca-neguim por Rômulo Barros e a trama de fitas votivas de Carlos Sena que abordam essas dimensões histórico-culturais, nas quais está imersa nossa produção artística. Aproximam-se desse debate a intervenção de Bené Fonteles a partir de telas produzidas no ateliê de Rubem Valentim em Brasília, os objetos de parentesco barroco de José Ivacy e mesmo os objetos “filtro de carro” de Gustavo Silvamaral. Os dormentes de João Trevisan fecham esse agrupamento.

A centralidade da experiência individual se manifesta pela dor em Ana Teixeira e Mateus Gandara; pela solidão em Annima de Mattos; pela opressão das relações em Miguel Simão e dos espaços, em João Angelini; pela investigação de sua identidade, como em Fernando Piola. A experiência coletiva, enquanto isso, sustenta a ação do Empreza e do Contrafilé. Já as palavras, a linguagem e a memória se manifestam nas obras de Giselle Beiguelman, Lenora de Barros e Luísa Günther.

FIGURA 1

Vista da exposição a partir da sala de entrada da Casa Niemeyer com obras de Wagner Barja, Julia Angulo, Edu Marin, André Parente, Mariano Klautau Filho e Fernando Burjato. Foto: Victor Zaiden, acervo pessoal.



Os trabalhos dos eixos curatoriais citados nos parágrafos anteriores possuem um ponto em comum, algo de primevo em seus posicionamentos que os colocam em comunicação: ir de encontro a algo que é considerado

hegemônico. Recorrendo novamente a Reilly (2018), essa hegemonia no campo da arte é caracterizada pelo privilégio de visibilidade reservado à criatividade branca e masculina, em detrimento das demais. Sabemos que essa não é uma característica que diferencia o universo artístico de outros como o político-institucional, muito pelo contrário, os aproxima. Essa forma de enfrentamento a uma ampla estrutura secular de poder, partindo de artistas de um país no Sul global, é parte de um esforço descolonizador das práticas artísticas, que procura criar espaços de visibilidade a diferentes agendas por meio da produção e da exibição dos trabalhos. Esse empreendimento com múltiplas áreas de atuação está contido na ideia de decolonialidade, que, para Mignolo (2010), consiste na soma de esforços para tornar visível aquilo que não se quer ver, mas se sabe que ali está. Nesse sentido, os “processos decoloniais”, ainda segundo o autor, consistem em retirar a opressão e a negação de seus lugares reprimidos e trazer à tona relações de dominação em diferentes camadas da existência, sejam elas ligadas a questões raciais, de gênero ou da produção de conhecimento.

A importância de que tais trabalhos passem a constituir uma coleção em um espaço voltado para a pesquisa é um mecanismo de processar disparidades dentro e fora do universo artístico e propor reflexões à questão levantada por Donald Preziosi (2009, p. 11), quando diz que “a arte da história da arte”, por ter se tornado um instrumento para imaginar e definir histórias sociais, cognitivas e éticas de todos os povos, incorre em um poderoso meio para a transformação da identidade de indivíduos e nações.

Nesse aspecto, cabe a ponderação sobre o lugar do museu universitário no Brasil, país que historicamente omite ou nega por vias oficiais os danos provocados pelo seu longo passado escravocrata e suas raízes autoritárias, pensando que, ainda em Preziosi (2009), o museu moderno foi construído como artefato documental, que serve como instrumento de prática historiográfica, constituindo assim um modo particular de ficção imaginativa moderna e um componente indispensável à identidade e herança étnicas e nacionais. No museu contemporâneo, a comunicação com os públicos passou a ocupar uma posição central, e as demandas por representatividade e identificação com as ações museais e coleções passam a ser vitais para que as instituições se mantenham vivas.

3 CASA NIEMEYER COMO LABORATÓRIO E GALERIA

A Casa Niemeyer é um espaço da UnB dedicado à arte e à cultura, realizando exposições, seminários, palestras, entre outras atividades. Durante nosso período de trabalho, as exposições foram dedicadas à Arte Contemporânea brasileira e latino-americana, tendo equipes de estudantes que atuavam na pesquisa, produção e divulgação das atividades, sendo assim, foi concebido como um lugar de formação em artes visuais, proporcionando funções de assistência de curadoria, montagem, produção, assessoria de imprensa e arte-educação.

Oscar Niemeyer construiu a casa em 1960, e sua família a ocupou até 1964. Depois de ter tido usos variados, o espaço foi comprado pela UnB em 1980, durante a reitoria de Cristovam Buarque, que prometeu transformá-la em sede da Casa da Cultura da América Latina. É possível que o projeto não tenha se realizado devido à localização da construção, mas não há registros públicos sobre isso.

A Casa Niemeyer acabou sendo cedida ao Centro de Promoção e Difusão de Eventos (Cespe) até 2017, o que a impossibilitava de ser aberta ao público em geral. De volta à Universidade, passou a integrar a Diretoria de Difusão Cultural da Universidade de Brasília (DDC/DEX/UnB), juntamente à Casa da Cultura da América Latina, sob a direção do Prof. Alex Calheiros, que conduziu sua restauração. Durante o período em que foi diretor, a casa passou a receber eventos ligados às Artes Visuais, a compor de fato a agenda cultural da universidade e a expandir a geografia dos espaços artísticos no Distrito Federal, tendo como área de especialização a Arte Contemporânea.

Mostras como a coletiva *Brasília Extemporânea* e as individuais *Acaso a coisa a casa*, de Claudio Cretti, e *Detrito Federal*, do artista residente guatemalteco Esvin Alarcón Lam, curadas por Ana Avelar, puderam reunir propostas que partem de pesquisas internas e externas à capital, servindo como espaço de diálogos e estabelecimento de contatos entre artistas, professores, estudantes e público interessado.

O trabalho continuado da curadoria, juntamente a estudantes interessados em aliar conhecimentos práticos aos ensinamentos teóricos de seus cursos e servidores técnicos direcionados a auxiliar desde trâmites burocráticos até na montagem de mostras, garantiu que a série de eventos

do período em questão fosse feita no local. Assim, a constituição da coleção *Triangular* e a organização das obras na mostra refletem o resultado dessa política institucional e de relações construídas desde a reabertura e ressignificação da Casa.

4 DESAFIOS DO PRESENTE: O PROJETO CASA NIEMEYER DIGITAL

Como parte da continuação dos trabalhos em torno da expansão da coleção e das ações, não só de divulgação como também educativas e formativas voltadas ao público geral e à comunidade acadêmica da UnB, havíamos programado uma série de atividades para o primeiro semestre de 2020, pensando que o planejamento até então levava em conta que a mostra fosse encerrada em agosto desse ano. O acesso *in loco* à exposição era tido como parte essencial dessa programação, no intuito de fomentar a presença de visitantes e estudantes na Casa Niemeyer.

Entre as principais ações, estava em curso a organização de palestras, conversas com artistas e pesquisadores, ações performáticas e uma segunda abertura da exposição, que contasse com a presença de trabalhos cuja doação se efetivou após a inauguração da mostra no dia 6 de dezembro de 2019 na Casa Niemeyer. Em função da rápida propagação da pandemia do novo coronavírus nos primeiros meses do ano, a Casa e demais dependências da UnB tiveram de ser fechadas até segunda ordem, o que levou a equipe a reestruturar todas as propostas de ativação da coleção. Focamos nossos esforços criativos na expansão das ações no ambiente digital pelos perfis da Casa nas redes sociais Instagram, Twitter e Facebook. Frisamos ainda que a realidade virtual necessitava de códigos de comunicação específicos.

Dada a nova realidade enfrentada por espaços museais de todo o mundo, depois de algumas reuniões remotas da curadoria da Casa com a equipe de estudantes, foi criado o projeto Casa Niemeyer Digital, para dar continuidade ao trabalho iniciado sobre a nova coleção e continuar as propostas educativas que têm como referência a exposição em curso por meio de ações de pesquisa, educação e difusão apresentadas digitalmente. Nessa direção, após uma série de discussões foram planejadas ações educativas e interativas por meio digital.

A primeira proposta de ação digital já ocorria antes do fechamento físico da mostra e consistia na principal ação no Instagram da Casa Niemeyer. Denominada *#OcupaçãoTriangular*, uma vez por semana, artistas da coleção

ocupam o perfil da Casa no Instagram por 24 horas, realizando postagens sobre assuntos diversos, tais como sua produção e de colegas, temas da atualidade, entre outros. Os convites são feitos com antecedência para que a parte convidada possa ter tempo hábil de preparação dos conteúdos. O resultado, ao longo de semanas de ação, foi a criação de um verdadeiro repositório de ideias, artistas e trabalhos em arte contemporânea brasileira, disponível a qualquer pessoa que acesse a conta da Casa Niemeyer nessa rede social.

Em seguida, a partir da pesquisa em plataformas virtuais dedicadas à arte, criamos a série de vídeos *O que é?*, que conta com entrevistas com artistas, educadores, curadores e estudantes que respondem a uma pergunta objetiva sobre artes visuais em diálogo com suas produções. Nesse sentido, as contribuições de Roberto Zink sobre a natureza do desenho, de Fernando Burjato sobre a natureza da pintura e de Edu Marin sobre pesquisa e processo artísticos iniciaram a série. Na atividade *Minha obra*, artistas doadores da coleção gravam áudios e vídeos em que discutem suas obras presentes na mostra. Já a proposta *Arte e é* é estruturada pela equipe de estudantes do programa educativo da Casa e é constituída por uma série de textos curtos sobre temas da atualidade associando-os à História da Arte em diálogo com as obras da mostra *Triangular*.

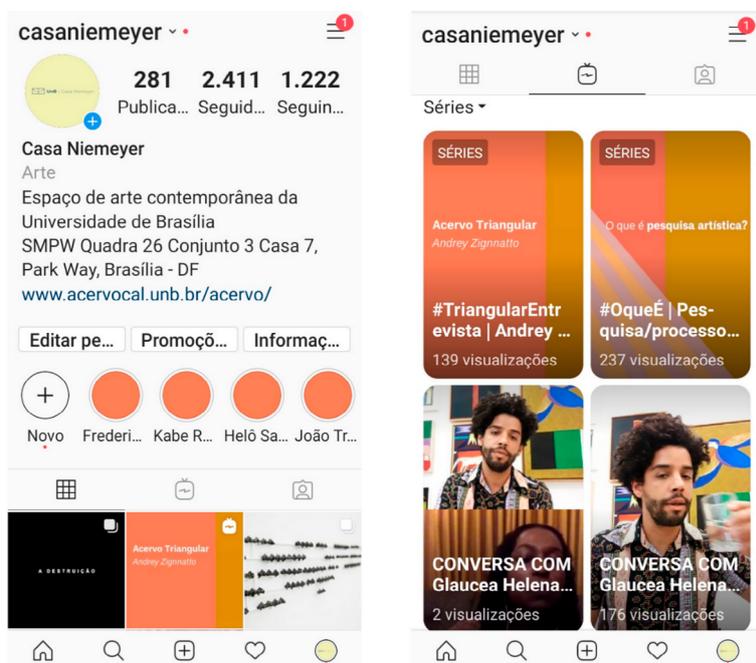
Com o intuito de oferecer atividades ao público infantil limitado pelas restrições de circulação, a série *Triangular educativa* tem como objetivo a mediação por meio da prática, lançando luz sobre as obras presentes na mostra. Por fim, visando expandir a interação com o público virtual, foi criada a série *Qual a sua curiosidade?*, na qual seguidores das redes sociais da Casa Niemeyer enviam perguntas para a equipe por meio do Facebook e Instagram, que são encaminhadas aos artistas presentes na mostra.

As ações foram realizadas diariamente seguindo um cronograma planejado para atender a rotina de adultos e crianças em isolamento. A equipe da Casa foi responsável por pesquisar as obras, redigir pequenos textos, enviar perguntas para artistas e propor atividades, portanto, o projeto teve forte caráter formador, sendo que proporcionava uma experiência real de produção de conteúdo e difusão de um museu universitário online. As atividades promovidas nas redes sociais da Casa visavam ampliar seu público, que, em maio de 2020, chegou à marca de 2 mil seguidores no Instagram, oferecendo conteúdo sobre

arte contemporânea brasileira para além dos espaços físicos da UnB⁶. Buscou-se, além disso, o intercâmbio digital com instituições similares, ampliando assim o alcance das ações da Casa Niemeyer (Figura 2).

FIGURA 2

Perfil da Casa Niemeyer na rede social Instagram. Na imagem, são apresentados dados da conta e algumas séries de ações de ativação da coleção desempenhadas no âmbito do projeto Casa Niemeyer Digital. André Ricardo, artista realizando atividade educativa. Fonte: captura de tela por Victor Zaiden em jun. 2020.



É notório que as limitações de acessos físicos aos espaços de arte geradas pela pandemia da covid-19 tenham exposto não apenas a mínima presença do conjunto brasileiro de museus nas redes sociais, como também os limitados planos de comunicação com orientações, no sentido de veicular atividades ou até mesmo divulgar acervos. A exemplo disso, o estudo feito por Martins, Carmo e Santos (2017) revelou que apenas 210 museus de um total de 3.785 instituições presentes no Cadastro Nacional de Museu (CNM), gerido pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), mantinham páginas ativas no Facebook. Outro ponto importante à pesquisa acadêmica é comentado por Martins, Silva e Carmo (2018) que pontua que a inexistência de uma política pública que integre acervos de diferentes museus no ambiente digital “acaba por dificultar processos de mapeamento e diagnóstico acerca das condições dos objetos culturais, além de limitar as possibilidades de cruzamento de dados” (p. 199).

6. Ao final do projeto, o perfil no Instagram já contava com 4 mil seguidores espontâneos.

Com base nessa problemática, propusemos uma parceria com o Laboratório de Inteligência de Redes da Faculdade de Ciência da Informação da UnB, coordenado pelo professor Dalton Martins, responsável por desenvolver projetos de pesquisa e inovação em áreas ligadas a informações culturais e científicas, acervos digitais em rede e redes sociais. O laboratório gerencia o projeto Tainacan, que consiste em um *software* livre para gestão de acervos digitais, plataforma que passou a ser utilizada pela CAL/UnB e vem sendo alimentada com a digitalização progressiva dos trabalhos doados à coleção *Triangular*.

Outro avanço do projeto Casa Niemeyer Digital foi o oferecimento de conteúdos acessíveis à comunidade surda, por meio da legendagem de vídeos e da tradução em Libras, resultando da expansão da equipe com novos membros. Todas as atividades desenvolvidas foram fruto das vivências e dos novos desafios gerados pelas condições atuais, o que foi estabelecido a partir da experimentação no ambiente digital e de *feedbacks* quantitativos e qualitativos proporcionados pelas redes sociais, em especial o Instagram. Nesse sentido, foram essenciais estudos realizados pela equipe sobre interações, audiência e perfil do público, sendo que a taxa de engajamento foi a mais importante entre essas para compreensão do impacto da página⁷.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A curadoria da exposição *Triangular: arte deste século* se apropriou da abordagem triangular proposta por Ana Mae Barbosa, cujo tripé, como mencionado, é formado pelas noções de criar arte, contextualizar a obra de arte e analisar imagens, propondo para ela um símile curatorial – mostrar arte, ler arte e localizar o discurso artístico. Todas essas operações, para nós, constituem elementos essenciais do letramento visual, em nosso entender, fragilizado nos dias de hoje. Nosso objetivo também mirou, nas palavras da arte-educadora,

7. A Casa Niemeyer Digital ocupou as redes sociais visando uma ferramenta acessível num período emergencial para os museus. Vale lembrar que os espaços de arte da universidade não possuíam redes sociais, dificultando enormemente a comunicação atual com os públicos. Diante disso, o formato de comunicação das redes auxiliou o museu universitário a melhorar a percepção de seus públicos e atender seu papel de tornar disponível e acessível um acervo construído para a universidade pública, durante o período em que o projeto se manteve ativo. Para saber mais especificamente sobre o projeto digital, ver nosso artigo: “Casa Niemeyer Digital: uma jovem coleção universitária de arte contemporânea nas redes sociais”. *Revista ARA*, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 191-212, 2020/1.

uma “iconografia do olhar”, ou seja, a formação de um repertório da arte produzida no Brasil hoje para todas e todos que tomarem contato com a coleção.

Para ela, a arte, concebida na imaginação, está em contato direto tanto com o cotidiano como com nossa experiência pessoal. Mais ainda, a arte possui vínculos evidentes e profundos com a economia, a política e, evidentemente, com a própria história. Nesse sentido, a coleção de arte que passa a ser patrimônio da universidade guardará em si a memória de sua época para que futuros pesquisadores possam estudar o período a partir de sua face simbólica.

Levando-se em conta as sete coleções de objetos artísticos e de cultura material sob guarda da CAL/UnB, a coleção *Triangular* passa a suprir uma insuficiência em obras de arte contemporânea, o que, acreditamos, oferecerá também oportunidades para reativação de itens dos outros conjuntos há tempos fora de visibilidade. Com a entrada do novo volume de obras, futuras atividades de pesquisa poderão ser expandidas e desdobradas com as questões e os conhecimentos reunidos pelos trabalhos, que são oferecidos pela coleção *Triangular*.

Os processos de pesquisa, escolha de artistas e trabalhos, negociações com diferentes agentes e montagem da mostra foram todos permeados pela participação ativa de estudantes do curso de Teoria, Crítica e História da Arte da UnB. A partir de convites da curadoria e de indicações de seus pares, puderam experimentar a composição de uma coleção de Arte Contemporânea e a realização da mostra em suas diferentes áreas de atuação, como assistência de curadoria, assessoria de imprensa, programa educativo e produção⁸. Os e as estudantes envolvidos nas atividades experimentaram a realidade de um museu de arte contemporânea e, ao mesmo tempo, foram convocados a refletir e responder aos seus pares.

Assim, entendemos que o museu universitário de Arte Contemporânea é um espaço formador que, presencial ou virtualmente, amplia a sala de aula. Além disso, o pensamento curatorial sobre a arte de nosso tempo, ou de outro tempo, é ainda devotado a tornar manifesta “a resposta crítica, a

8. Até a abertura da mostra, o grupo se encontrava semanalmente nas dependências da CAL/UnB para dar prosseguimento ao trabalho de pesquisa de artistas e reunião das obras que foram aos poucos chegando à universidade. Não se pode negar também o poder que o volume e a qualidade das doações exercem no que concerne à própria expansão da coleção, como reverberações dentro de uma rede nacional de artistas.

apreciação do público e a eventual avaliação do significado histórico-artístico [das obras de arte]” (SMITH, 2012, p. 41, tradução nossa)⁹.

A experiência de constituição da *Triangular* também nos colocou diante de uma questão institucional premente: o museu universitário brasileiro ainda não tem um lugar estabelecido. Como sinaliza a museóloga Marlen Mouliou ao escrever sobre museus universitários,

Os museus em sua longa história estão novamente em um ponto de virada que exige que se afastem de abordagens baseadas em palestras para práticas de contar histórias, das pedagogias didáticas para fórmulas mais colaborativas e experiências construtivas, de visões passivas e individualistas de seus visitantes para experiências de conexão mais ativas e relacionais (MOULIOU, 2018, p. 132).

Atentos às palavras de Mouliou, o projeto de formação da coleção *Triangular* e o subsequente projeto educativo Casa Niemeyer Digital ofereceram as bases para estruturar o complexo das Casas de Cultura da UnB como museus-escola. Esperamos que tal complexo venha a oferecer a possibilidade de integração com o currículo dos cursos, em princípio, diretamente associados às artes visuais e, mais adiante, às humanidades como um todo. Assim, visávamos fortalecer a função de “museu de ensino” (LOURENÇO, 2003), que caracteriza museus universitários nacional e internacionalmente, efetivando na prática a missão inicial dessas Casas. Finalmente, esses espaços deveriam ser reconhecidos em sua importância como patrimônio histórico, artístico e arquitetônico da UnB, ao mesmo tempo que poderiam servir como instrumento auxiliar de ensino e pesquisa, constituindo-se como laboratório de estudos e práticas curatoriais para a comunidade universitária.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. 4. ed. Perspectiva: São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

HAMILTON, James. The Role of the University Curator in the 1990s. *Museum Management and Curatorship*, Abingdon-on-Thames, v. 14, n. 1, p. 73-79, 1995.

9. “curating precedes art critical response, audience appreciation, and the eventual assessment of art-historical significance”.

HAMMOND, Anna *et al.* The Role of the University Art Museum and Gallery. *Art Journal*, New York, v. 65, n. 3, p. 20-39, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20068479>. Acesso em: 16 jun. 2020.

KRÜGER, Constance von. A coleção – um gesto poético: uma leitura benjaminiana sobre o colecionismo. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 8, p. 71-78, 2014.

LOURENÇO, Marta C. Contributions to the History of University Museums and Collections in Europe. *UMAC Journal*, Berlin, v. 3, p. 17-26, 2003. DOI: <https://doi.org/10.18452/8549>. Disponível em: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/9201?show=full>. Acesso em: 5 maio 2020.

MARTINS, Dalton Lopes; CARMO, Danielle do; SANTOS, Waldece Soares dos. A presença dos museus brasileiros nas mídias sociais: o caso Facebook. *Revista Morpheus*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 17, p. 1-18, 2018.

MARTINS, Dalton Lopes; SILVA, Marcel Ferrante; CARMO, Danielle do. Acervos em rede: perspectivas para as instituições culturais em tempos de cultura digital. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 194-216, 2018.

MIGNOLO, Walter. Aesthesis Decolonial. *CALLE14*, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

MOULIOU, Marlen. Engaging with University Museum Collections: Paradigms of Participatory Museum Practice. In: MOULIOU, Marlen *et al.* *Turning Inside Out European University Heritage: Collections, Audiences, Stakeholders*. Athens: National and Kapodistrian University, 2018. p. 127-134.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; FERREIRA, Anselise Weingartner. A construção de um acervo: princípios e estratégias de classificação. *Patrimônio e História*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 96-112, 2012.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periodicus*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 291-298, 2014.

PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

REILLY, Maura. *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. London: Thames and Hudson, 2018.

ROMAN, Ana. Por uma coleção pública sem condições. *Le Monde Diplomatique*, [s. l.], 17 dez. 2019. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/por-uma-colecao-publica-sem-condicoes/>. Acesso em: 22 maio 2020.

SHOHAT, Ellen. The Shaping of Mizrahi Studies: A Relational Approach. *Israel Studies Forum*, v. 17, n. 2, p. 86-93, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41804897>. Acesso em: 22 jun. 2020.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.

