



ARTE PRÉ-COLOMBIANA HOJE

CERÂMICA MARAJOARA NO MASP

ANA LÍVIA RUEGGER SALDANHA
TFG FAUUSP

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Trabalho Final de Graduação
Dezembro – 2019

ARTE PRÉ-COLOMBIANA HOJE CERÂMICA MARAJOARA NO MASP

ANA LÍVIA RUEGGER SALDANHA

Orientadora: Renata Maria de Almeida Martins

Coorientador: Luciano Migliaccio

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus orientadores, Renata e Luciano, primeiramente por aceitarem o desafio de orientar uma pessoa tão confusa e cheia de dúvidas. E, especialmente, porque o fizeram com tanto carinho e paciência. À Renata reforço os agradecimentos pela amizade, pelo apoio nos momentos mais difíceis e por tudo o mais (poderia encher uma página toda de agradecimentos e ainda seria pouco).

Por este ser o último trabalho da graduação (eu espero), gostaria também de agradecer a uma enorme lista de pessoas que não conseguiria mencionar uma a uma – professores, funcionários e colegas – que dividiram comigo as muitas coisas diferentes que eu fiz nesses últimos anos. Muito obrigada!

E às minhas amigas e aos meus amigos, por deixarem tudo mais divertido. Artur, Lahayda, Tatá, Bia, Cami, Fer, Luísa, Babi, Debs, Hudynne, Pedro, Carol, Mateus, Monica, vocês são os melhores.

À minha família. À minha mãe e à minha avó, por tudo.

RESUMO

Este trabalho final de graduação é um estudo de caso desenvolvido a partir da exposição de quatro urnas funerárias marajoaras, atualmente na pinacoteca do MASP. Os objetos pertencem à coleção de arte pré-colombiana formada por Oscar e Edith Landmann, atualmente em regime de comodato no MASP e chamada, então, Coleção MASP Landmann. A proposta surgiu da vontade de me aproximar do tema dos museus e exposições, também como uma forma de desenvolver um trabalho multidisciplinar que englobaria diversos conhecimentos fragmentados ao longo do curso de arquitetura – desde a pesquisa em história da arte a respeito dos objetos escolhidos, até o (não realizado) projeto de uma exposição, além de abordar a complexa questão do lugar desses objetos, que fogem à definição hegemônica de arte.

SUMÁRIO

11 INTRODUÇÃO

14 Objeto

14 Objetivos

15 Definição de um recorte

CAPÍTULO 01

17 **ARTE PRIMITIVA? [Dos museus etnográficos para o mundo da arte]**

17 O caso do Musée du quai Branly

21 Testemunhos etnográficos ou obras de arte?

25 No Brasil: da arte pré colombiana à arte contemporânea

25 Apropriação e exposição da arte do outro: problemas

CAPÍTULO 02

29 **A COLEÇÃO MASP LANDMANN**

29 Formação da coleção Oscar e Edith Landmann

34 Exposições

34 A coleção MASP Landmann

37 Um comentário: a opção pelo pré-colombiano

CAPÍTULO 03

39 **CERÂMICA MARAJOARA**

40 O problema da “tradição inventada”

43 Cultura e sociedade marajoara

48 Cultura material marajoara

49 Exemplos da coleção MASP Landmann

CAPÍTULO 04

61 **EXPOSIÇÕES**

61 Acervo em transformação

66 Questões da expografia

68 Cerâmica marajoara no Acervo em transformação

74 Outras exposições

75 CONSIDERAÇÕES FINAIS

77 REFERÊNCIAS

80 Páginas dos museus citados

80 Vídeos

81 FONTES DAS IMAGENS

INTRODUÇÃO

Desde o início da graduação, uma das áreas que mais despertou meu interesse foi a história da arte. Por outro lado, como as duas disciplinas obrigatórias dessa área se concentram no início do curso, minha trajetória acadêmica me levou por outros caminhos e foi apenas no meu quarto ano (2017) que me reaproximei desse debate ao cursar a optativa AUH0329 – Arte do renascimento e do barroco, ministrada pelos meus orientadores, Renata Martins e Luciano Migliaccio.

Foi nessa disciplina que encontrei a possibilidade de pensar a história da arte (e da arquitetura) de uma maneira inteiramente nova (para mim, ao menos), que buscava outros olhares e enfrentava etnocentrismo da História tradicional. Particularmente, me interessava finalmente estudar a contribuição de culturas indígenas às artes do período, além do contato com o pensamento decolonial nesses campos. Foi no âmbito dessa disciplina que tive a oportunidade de participar como ouvinte do seminário *Arte pré-colombiana* do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

No seminário, pude conhecer o trabalho de diversos arqueólogos, pesquisadores e curadores a respeito dos objetos que compõem a Coleção MASP Landmann de arte pré-colombiana, cedida por dez anos em como-

[1] Abya Yala significa *terra madura* ou *terra viva* na língua do povo Kuna, que hoje habita a região noroeste da Colômbia e sudeste do Panamá. É um termo usado por povos originários em referência a este continente, em contraponto a “América”.

dato ao museu. À coleção pertencem cerca de 900 objetos de diversas culturas da América do Sul, como Nazca, Recuay, Viru, Inca e Marajoara; são peças em tecido, metal e cerâmica – como as quatro urnas funerárias marajoaras incorporadas à exposição de longa duração do museu desde então.

Para além da disciplina optativa, pude continuar meus estudos participando das Sextas Barrocas, parte do Projeto Jovem Pesquisador FAPESP da professora Renata. Foi aí que tive contato com o trabalho de outros pesquisadores que também são importantes referências deste trabalho, além de conhecer melhor o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAEUSP), instituição com a qual havia tido pouquíssimo contato até então (e onde, no primeiro semestre deste ano de 2019, cursei uma disciplina optativa). Ainda, em 2018, voltei a participar da AUH0329, dessa vez como monitora.

Como aconteceu comigo, muitos outros estudantes da graduação (da arquitetura e de outros cursos, como História e Ciências Sociais) se envolveram nesses estudos da história da arte e da arquitetura, especialmente por interesse na contribuição indígena. Em novembro de 2018, participamos do nosso I Seminário de pesquisa de graduação *Histórias da arte cifradas: desafios da decolonização* e posteriormente fundamos o grupo de pesquisa e estudos *Abya Yala*[1]: *opção decolonial e culturas ameríndias na história da arte e da arquitetura*.

Ao pensar no meu Trabalho Final de Graduação, portanto, fazia sentido tentar me aprofundar nessas questões que tanto me fascinaram nos últimos dois anos, mas que não eram exatamente centrais ao curso de Arquitetura e Urbanismo. Busquei, então, uma proposta de certa forma conciliadora, que refletisse essa parte da minha trajetória acadêmica: que combinasse meu interesse pela história da arte, unido ao pensamento decolonial e às artes indígenas, com as qualidades propositivas do curso de arquitetura e urbanismo. É claro que neste traba-



lho não fui capaz de realizar todas as minhas intenções, ou mesmo de me aprofundar em cada um dos campos abordados, mas encarei o TFG como uma possibilidade para direcionar esforços às questões sobre as quais gostaria de estudar mais.

Retomando o caso da Coleção MASP Landmann, propus, no início da disciplina do TFG I, elaborar um projeto de exposição a partir do recorte, dentro da coleção, da cerâmica marajoara (já escolhida pelo MASP para integrar sua exposição de longa duração). Essa seria uma forma de desenvolver um trabalho multidisciplinar que englobasse diversos conhecimentos fragmentados ao longo do curso de arquitetura – desde a pesquisa em história a respeito dos objetos escolhidos, até o projeto da exposição em si, além de abordar a complexa questão do lugar desses objetos, que fogem à definição hegemônica de arte.

Figura 1 - Acervo em transformação (exposição de longa duração do MASP), com urnas funerárias da Coleção MASP Landmann. 2016.

[2] Este é o período especificado na legenda da exposição.

[3] Uma questão que gostaria de comentar novamente é que, como adiantei nos parágrafos anteriores, a proposta deste trabalho era se encerrar com um projeto, porque, afinal, é um trabalho final de graduação em Arquitetura e Urbanismo. Meu objetivo principal, no entanto, nunca foi o projeto em si (que, de certa forma, me parecia quase uma obrigação moral), mas o estudo dos temas e objetos que me despertavam tanto interesse no momento em que fui confrontada com a necessidade de entregar uma proposta de TFG (precisamente, o início da disciplina do TFG I). Isso de forma alguma significa que um bom projeto não resolveria algumas das questões aqui levantadas, apenas que preferi me aprofundar nessas questões, que se revelaram mais e mais complexas.

Por conta do cronograma e dos muitos desvios que fiz durante o desenvolvimento deste trabalho, o projeto de exposição acabou ficando para trás (ou para o futuro, quem sabe). A densidade da bibliografia com a qual trabalhei – e que, apesar dos esforços, me sinto capaz de abordar apenas modestamente – acabou delineando o formato de monografia.

OBJETO

O objeto escolhido para este trabalho monográfico (ou melhor, seu ponto de partida) é a exposição de quatro urnas funerárias da cultura marajoara (século 400 – 1350 d.C.[2]; ver Figura 1). Essas peças são parte da coleção mencionada, reunida por Oscar e Edith Landmann, que chegou ao MASP em 2016 e, desde então, compõe a exposição de longa duração do museu, *Acervo em transformação*.

OBJETIVOS

A partir do objeto escolhido, ponto de partida, procurei me aproximar da questão por algumas frentes. Conduzi meu estudo em quatro partes, que acabaram definindo os quatro capítulos do trabalho: o primeiro trata da contextualização dos debates acerca da chamada “arte primitiva”, e os capítulos que se seguem são dedicados respectivamente a: a história da coleção, os objetos da coleção que estão expostos (cerâmica marajoara) e as questões da exposição.[3]

A preservação, o estudo e a exposição dos objetos (de arte ou não) de culturas outras que não a hegemônica, (de origem) europeia e etnocêntrica, assim como o seu colecionismo, apresentam diversas contradições no campo da museologia; ainda, mobilizam pesquisas e debates nos campos da arte, da antropologia, da cultura e da política. Foi considerando esse contexto que desenvolvi este trabalho, um estudo, buscando ampliar o entendimento a respeito dessas questões a partir do objeto escolhido como partida.

DEFINIÇÃO DE UM RECORTE

Apresentada minha narrativa pessoal de como me aproximei do tema e objeto, o recorte proposto para este estudo ainda pode ser justificado por dois aspectos: um que diz respeito a escolha do museu (e da coleção) e outro, num segundo momento, que diz respeito ao recorte de objetos dentro desse museu e coleção.

A escolha de abordar o MASP e a Coleção MASP Landmann – e não, por exemplo, o MAEUSP, um museu especializado e que possui um acervo vasto de cerâmica marajoara – se deve, principalmente, ao fato de justamente ser o MASP um museu de arte, e não de arqueologia ou antropologia. Muitas questões suscitadas, positiva ou negativamente, por essa exposição de artefatos pré-colombianos (encará-los como arte já é uma afirmação), se devem a sua inserção em um museu de arte. Essas questões serão aprofundadas no Capítulo 1.

Já o recorte mais específico dos objetos enfocados reflete, a princípio, algumas questões práticas. Quando dei início a este trabalho, as quatro urnas funerárias na pinacoteca do MASP eram os únicos objetos da coleção expostos para o público. Essa situação só mudou com a rea-

[4] Mais informações estão disponíveis no site do MASP, em: <<https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-comodato-masp-landmann-texteis-pre-colombianos>>. Acesso em 13/11/2019.

lização de uma primeira grande exposição com outra parte da coleção, de 14 de junho a 28 de julho deste ano: desta vez, têxteis pré-colombianos. A exposição, chamada *Acervo em transformação: Comodato MASP Landmann - Têxteis pré-colombianos*, teve curadoria de Marcia Arcuri.[4]

Mas, para além das decisões práticas, a própria questão do recorte é central ao desenvolvimento deste estudo. Se, por um lado, partir dessa escolha feita pelo próprio museu parece um caminho lógico, por outro, problematizá-la é também parte essencial deste trabalho. Mesmo não concluindo um novo projeto de exposição, acredito que uma aproximação crítica da curadoria existente pode trazer algumas das qualidades propositivas do projeto: outros caminhos possíveis.

CAPÍTULO 01

ARTE PRIMITIVA?

[Dos museus etnográficos para o mundo da arte]

Neste capítulo, apresentamos um panorama do debate sobre as chamadas “artes primitivas” – às quais hoje procuramos nos referir de forma mais adequada[5], como “arte de outras culturas” (BARRETO, 2010) ou “arte do outro” (LAGROU, 2008). Usando como fio condutor o caso do Musée du quai Branly, na França – devido, principalmente, ao interessante trabalho da antropóloga estadunidense Sally Price[6] em seu livro *Paris Primitive* (2007) –, abordamos a transferência de coleções de museus etnográficos para os museus de arte, e alguns dos problemas que ficam mais evidentes a partir desse movimento. Também tratamos brevemente desse interesse crescente nos museus e exposições de arte brasileiros.

O CASO DO MUSÉE DU QUAI BRANLY

Em 2006, foi inaugurado, em Paris, o Musée du quai Branly. Sua criação, projeto do presidente Jacques Chirac e de seu amigo Jacques Kerchache, *marchand* e colecionador de “artes primeiras”[7], catalisou

[5] Em alguns momentos (inclusive no título do capítulo), ainda utilizei o termo “arte primitiva” (sempre entre aspas) por entender que ele traz consigo parte do debate que se desenvolveu ao longo do tempo em torno dessa nomenclatura, mas reforço que reconheço os problemas que envolvem esse tipo de classificação na antropologia, assim como o fato de que o debate sobre a “arte primitiva” envolve também um questionamento da própria definição de “primitivo” (e mesmo de arte).

[6] Sally Price é reconhecida por seu trabalho a respeito da chamada “arte primitiva” e sua incorporação ao imaginário das sociedades ocidentais. Para o debate aqui proposto, dois de seus livros são de grande importância: *Arte primitiva em centros civilizados* (originalmente publicado em 1989, sendo a tradução brasileira publicada no ano 2000) e *Paris primitive: Jacques Chirac’s museum on the Quai Branly* (2007), em que ela escreve justamente sobre as controvérsias envolvendo a fundação do Musée du quai Branly.

[7] Segundo Goldstein (2008, p. 302), consta no projeto inicial do Musée du quai Branly que ele deveria se chamar “Musée des Arts Premiers” (artes “primeiras”), o

que despertou forte oposição da comunidade científica francesa, “em virtude de sua ambiguidade e de seu teor preconceituoso”. O nome que faz referência à localização do museu (no *quai* Branly) foi uma solução conciliatória, que escapa ao problema da nomenclatura das “artes primitivas”. Havia também uma espécie de subtítulo bastante pretensioso, visto que o diálogo proposto pelos criadores do museu não era muito horizontal: *là où dialoguent les cultures*. No ano de 2016, foi incorporado o nome de Jacques Chirac ao nome do museu.

[8] Essas aquisições também foram alvo de muita desconfiança. Para muitos críticos à fundação do museu, o interesse principal por trás dessa movimentação era valorizar esse segmento no mercado de arte. Segundo Dupaigne (2006, p. 117, apud GOLDSTEIN, 2008, p. 295), “os 150 milhões de francos gastos em 2001, apenas com aquisições, para completar as lacunas do acervo do Musée Branly, eram exatamente a mesma quantia gasta por todos os outros museus franceses naquele ano”.

[9] Na página oficial do museu, na seção “Le musée – histoire du musée”, lê-se: “Le nouveau Musée de l’Homme inauguré en 2015 a pour objectif la compréhension de l’évolution de l’Homme et des sociétés, en croisant les approches biologiques, sociales et culturelles. Il aborde aussi bien l’étude des périodes les plus anciennes que la période contemporaine qui questionne le devenir de l’Homme.” [Disponível em: <http://www.museedelhomme.fr/fr/musee/musee-dethnographie-musee-lhomme-3717>. Acesso em: 23/07/2019]. Se trata, portanto, de uma abordagem bastante distinta daquela do Musée de l’Homme de antes da fundação do Musée du quai Branly, em 2006.

[10] A *Exposition Coloniale de la Porte Dorée*, de 1931, deu origem ao Musée de la France d’Outre Mer, renomeado, em 1960, Musée des Arts Africains et Océaniens e, em 1990, finalmente, Musée

diversos debates acerca da chamada “arte primitiva” e tornou-se paradigma de um processo gradual de aproximação dos objetos “primitivos” do mundo das artes, e seu consequente afastamento em relação aos museus etnográficos. Além das peças compradas especialmente para sua fundação[8], o Musée du quai Branly recebeu as coleções etnográficas (além de pesquisadores e técnicos) de dois museus: o Musée de l’Homme – um museu de antropologia, que foi, então, inteiramente transformado[9] –, e o Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie[10] – que deixa de existir com a transferência das coleções para o novo museu. A polêmica envolvendo o novo museu pode ser apreendida desde os debates para a definição de um nome; sobre essa questão, Els Lagrou escreve:

Depois de perdida a batalha pelos etnólogos, surge o problema do nome do museu. Kerchache sugere o nome Musée des “Arts Premiers” (o Museu das Artes Primeiras) para substituir o já inaceitável nome Museu da “Arte Primitiva” (Jamin, 1996, p. 1112). Essa sugestão é obviamente vaiada pelos etnólogos, que vêem no nome a real intenção da visão de Kerchache e de Chirac sobre o assunto. Ambos representariam o perfil de colecionador de arte étnica diagnosticado por Sally Price, para quem a arte universal e anônima dos nativos, em vias de extinção e representante de uma ancestralidade que o Ocidente perdeu, tem grande valor simbólico, político e econômico. Percebe-se aí uma relação com esses objetos como se fossem “troféus de guerra”, por mais que Chirac propunha celebrar com seu novo museu o “diálogo” da França com o mundo ultramar. (LAGROU, 2008, p. 218)

Como adiantado no trecho citado, a criação do Musée du quai Branly intensificou uma série de debates acerca da musealização das chamadas “artes primitivas”. Segundo Goldstein (2008, p. 296), são

quatro questões principais suscitadas: (1) a dicotomia que se cria entre pensar os objetos como testemunhos etnográficos ou como criações estéticas; (2) as relações de poder envolvidas na aquisição desses objetos; (3) o problema da autenticidade das obras (em oposição à produção de “souvenirs étnicos” para um público globalizado); e (4) as questões de autoria e datação nas legendas de exposições[11].

Dessas quatro questões, a primeira merece destaque neste capítulo: trata-se da escolha entre uma aproximação estética, pautada num suposto apelo universal das obras, ou uma abordagem etnográfica, tratando-as como testemunhos das culturas que as produziram. Esse ponto é de especial interesse neste trabalho, porque dialoga com a formação da coleção que abordamos (Coleção MASP Landmann) como uma coleção de arte (ver Capítulo 2) e, especialmente, com a sua presença hoje em um museu de arte.

National des Arts d’Afrique et d’Océanie. A transferência das coleções para o Musée du quai Branly deveria marcar a introdução de uma nova abordagem em relação a esses objetos, abandonando um histórico claramente colonialista. O Palais de la Porte-Dorée abriga hoje o Musée de l’Histoire de l’immigration.

[11] O problema da autoria é muito recorrente nas exposições de arte pré-colombiana; os museus geralmente se dividem entre atribuir a obra a um “artista” anônimo ou desconhecido ou genericamente à cultura na qual fora produzida. Por exemplo: no MASP, quando foram expostas na pinacoteca as urnas marajoaras da coleção MASP Landmann (das quais tratamos neste trabalho), as legendas traziam a informação “artista marajoara”, tendo sido posteriormente substituídas apenas por “autoria desconhecida”, seguido de “Marajoara, Pará” (cultura/fase, local). Essa questão será retomada e aprofundada no Capítulo 4.



Figura 2 - Fachada do edifício do Musée du quai Branly, em Paris.

Figura 3 - Cartaz de exposição no Musée du quai Branly, 20 ans: Les acquisitions du musée du quai Branly - Jacques Chirac [20 anos: as aquisições do Musée du quai Branly - Jacques Chirac]



TESTEMUNHOS ETNOGRÁFICOS OU OBRAS DE ARTE?

Para pensar essas diferentes formas de aproximação dos objetos e das coleções dos quais trataremos, é interessante antes considerar brevemente algumas discussões do campo da antropologia da arte – mais especificamente, as ideias do antropólogo inglês Alfred Gell.[12] No prefácio de *Arte e agência* (publicado postumamente, pela primeira vez em 1998 e, em português, apenas em 2018), Nicholas Thomas escreve:

Há dois argumentos relacionados a favor de um distanciamento da estética “transcultural”. O primeiro diz respeito ao fato de muitas peças canônicas da arte tribal claramente não terem sido produzidas para suscitar uma apreciação “estética” no sentido convencional [...]. O segundo argumento é a rejeição categórica das analogias linguísticas que foram mobilizadas por tantas teorias semióticas e simbólicas da arte. (THOMAS, 2018, p. 12)

Se acrescenta a esse debate a fragilidade da própria definição de arte: enquanto, no campo da sociologia da cultura, autores como Pierre Bourdieu argumentam que a arte é exclusiva das sociedades ocidentais com suas instituições, no campo da antropologia da arte desenvolvem-se definições mais abrangentes. Em *Arte e agência*, Alfred Gell[13] elabora e defende a importância de uma teoria do funcionamento de todas as formas de arte, questão que considera ser central à antropologia da arte (em vez de estudar manifestações supostamente características de populações específicas). Nicholas Thomas explica:

Ele argumenta que se a disciplina [...] preferisse adotar uma posição análoga à da sociologia da religião, ela precisaria de um filis-

[12] A obra de Alfred Gell não é muito fácil de compreender e, sendo um campo de estudo bastante novo para mim, temo ser possível abordá-la apenas de forma muito superficial neste trabalho. Mas é válido apontar que os trabalhos e palestras de Cristiana Barreto (que tive oportunidade de conhecer em um encontro das Sextas Barrocas) e Els Lagrou (que foi convidada em uma das nossas Quintas Ameríndias) ajudaram a começar essa leitura.

[13] Apesar de sua obra póstuma *Arte e agência* negar que a antropologia da arte está circunscrita ao estudo da arte “primitiva”, segundo Nicholas Thomas no prefácio do mesmo livro, “Gell recusava o termo eufemístico ‘não ocidental’, por considerar que ele incluía a alta arte oriental e outras tradições, que claramente possuíam um lugar social diferente daquele das formas canônicas de arte tribal” (THOMAS, 2018, p. 11). Neste trabalho, também evitamos o uso desse termo, por considerar que pode acarretar muitas imprecisões. Adotamos, por outro lado, a expressão de Sally Price para nos referirmos aos “centros [ou lugares] civilizados”, ainda que esta tampouco diferencie sociedades (“ocidentais”) de passado colonial daquelas da Europa.

tinismo metodológico equivalente ao ateísmo metodológico da sociologia, e, para isso, repudiar o “culto à arte” que os antropólogos, como intelectuais cultos de classe média, geralmente subscrevem. Isso não implicaria, no entanto, defender uma análise sociológica desmistificadora que aponte para o papel da arte na manutenção das culturas de classes ou na legitimação de ideologias dominantes: Gell sugeriu que esse tipo de abordagem não se ocupa dos objetos de arte em si, considerando sua especificidade e eficácia. Particularmente, ele não se interessava muito por questões suscitadas pelas instituições do mundo da arte, acreditando, em vez disso, que a antropologia da arte deveria abordar o funcionamento da arte em geral. (THOMAS, 2018, p.10)

Quanto à questão que destacamos, considerar uma antropologia da arte parece solucionar (ao menos parcialmente) o problema de que se deve obrigatoriamente escolher entre uma abordagem estética ou antropológica. Sally Price, em seu livro *Arte primitiva em centros civilizados* (originalmente publicado em 1989), coloca a questão como uma “escolha falaciosa”:

O ponto crucial do problema, como eu o vejo, é que a apreciação da arte primitiva tem sido quase sempre apresentada em termos de uma escolha falaciosa: uma opção é deixar o olho esteticamente discriminante ser o nosso guia, com base em algum conceito indefinido de beleza universal; a outra é enterrarmo-nos no saber tribal para descobrir a função utilitária ou ritual dos objetos em questão. Estes dois caminhos são geralmente vistos como contrários e incompatíveis, especialmente no contexto da exibição em museus onde, como já vimos, espera-se que os curadores escolham entre a “beleza” e a “antropologia” do seu material. (PRICE, 2000, p. 134)

No caso comentado do Musée du quai Branly, portanto, o problema grave parece estar não no olhar que busca no objeto qualidades de obra de arte, mas sim na renúncia ao contexto e ao conhecimento antropológico quando se trata de “arte primitiva”. A transferência de coleções de um museu de antropologia (o Musée de l’Homme, que também tinha seus problemas) para um novo museu com uma nova proposta (oficialmente, a de estabelecer pontes entre culturas[14]) não deveria necessariamente implicar um abandono completo daquilo que existia em favor de uma abordagem que se pauta apenas em critérios estéticos. O fato é que há bastante tempo coexistem diferentes olhares em relação a esses objetos e mesmo um interesse estético pode e deve levar a debates mais profundos sobre o tema.

No início do século XX, esse interesse já ocorria por parte dos artistas europeus de vanguarda, que buscavam na arte primitiva algo como uma inspiração por suas formas supostamente puras. Gombrich (1981, p. 446) observa que “durante a revolução em arte que atingiu seu clímax antes da I Guerra Mundial, a admiração pela escultura negra [africana] foi, de fato, um dos entusiasmos que reuniu os artistas jovens das mais diversas tendências”. Essa influência pode ser observada mesmo nos rostos em *Les Demoiselles d’Avignon* (1907), de Picasso, que muito estudou a arte “primitiva” africana[15] (GOLDSTEIN, 2008, p. 282; GOMBRICH, 1981, p. 455, p. 458). Nas décadas seguintes, muito diferentemente da abordagem formalista de Picasso – e já adiantando algumas das contradições que emergiram com o Musée du quai Branly – alguns surrealistas estabeleceram relações politicamente engajadas com a arte “primitiva”, assumindo uma postura declaradamente anticolonialista (LAGROU, 2008).

[14] É o que diz a aba Missions da página do Musée du quai Branly na internet. “Un dialogue inédit entre les cultures des quatre continents.” Disponível em: <http://quaibranly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/le-musee-du-quai-branly/>. Acesso em 06/11/2019.

[15] Nesses diálogos da arte moderna também se observa a importância dos museus etnográficos. Segundo Goldstein (2008, p. 287), “foi no [Musée d’Ethnographie du] Trocadéro que Picasso iniciou seus estudos de art nègre”. O Trocadéro foi um dos antecedentes do Musée de l’Homme, cuja coleção etnográfica, por sua vez, deu origem ao Musée du quai Branly.



Figura 4 - Exposição de arte africana no Musée du quai Branly. 2008.

NO BRASIL: DA ARTE PRÉ COLOMBIANA À ARTE CONTEMPORÂNEA

No Brasil, também havia grande interesse por parte dos modernistas pelas artes primitivas “brasileiras” – tanto pelas culturas indígenas contemporâneas quanto pelas culturas pré-colombianas[16]. Na obra desses artistas, diferentemente daquelas dos europeus, as culturas indígenas aparecem tanto na temática (como na Antropofagia de Oswald de Andrade), quanto na forma (como na obra de Vicente do Rego Monteiro). Por outro lado, esses referenciais só foram introduzidos através de artistas não indígenas.

Apenas décadas mais tarde, o circuito de artes visuais passou a incluir as artes indígenas. A partir de 1963, a Bienal de São Paulo incorporou as artes pré-colombianas de outros países, enquanto as peças do Brasil só receberam o devido destaque com a exposição *Arte plumária no Brasil*, vinte anos mais tarde. Finalmente, na *Mostra do redescobrimento* (2000), “se adotou uma postura deliberada de integrar as artes indígenas, desde seus primórdios pré-coloniais, ao universo das artes visuais brasileiras”. (BARRETO, 2010, p. 211)

[16] “Arte pré-colombiana” tem sido uma forma bastante usada para se referir às artes indígenas das Américas de antes do contato com as culturas europeias, sendo uma forma mais clara de separar os povos do passado dos povos do presente, ainda que essa mudança, em termos culturais (antes/depois do colonizador), nem sempre tenha ocorrido de forma tão drástica.

APROPRIAÇÃO E EXPOSIÇÃO DA ARTE DO OUTRO: PROBLEMAS

Em relação a esse interesse (bastante atual, mas não novo) do universo das artes pelas culturas indígenas, no debate internacional os antropólogos têm se dividido entre posturas conflitantes. Como sintetiza Cristiana Barreto:

[17] Um bom exemplo de processo participativo é a exposição recente no MAE-USP, intitulada *Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas*, que foi construída conjuntamente com os três grupos indígenas ali apresentados: Kaingang, Guaraní Nhandewa e Terena, das Terras Indígenas Araribá, Icatu e Vanuie, estado de São Paulo. A exposição apresenta tanto objetos de coleções etnográficas do museu, quanto objetos contemporâneos apresentados pelos próprios grupos, estabelecendo diálogos entre passado e presente.

A antropologia hoje se debate sobre a adequação de considerarmos arte a produção indígena. Três posições resumem o debate. A primeira vê, em nosso desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente, isto é, julgando o que é belo, mais uma veneração obsessiva por objetos de arte do que um interesse real nessas outras culturas. A segunda diz que não podemos reservar o conceito de arte apenas à tradição ocidental e negar que a produção das chamadas sociedades primitivas possa surgir de atitudes e sentimentos comparáveis aos dos artistas europeus. A terceira acredita que, assim como no passado a arte serviu para marginalizar “outros povos” e diferenciá-los dos europeus civilizados, hoje ela pode ser usada para incluí-los numa cultura mundial de povos igualmente civilizados. (BARRETO, 2010, pp. 212-213)

É importante, no entanto, distinguir o debate nascido nos “centros civilizados”, tão bem explorado na obra de Sally Price, do debate desenvolvido no Brasil e em outros países nascidos de disputas coloniais, onde as fronteiras entre o civilizado e o primitivo são, por vezes, contraditórias. Fica evidente, então, que não podemos simplesmente transferir as pesquisas da França e da Inglaterra para o Brasil. Ainda assim, mesmo dadas as diferenças óbvias de contexto, aqui também encontramos muitos dos dilemas abordados em relação ao Musée du quai Branly.

Aqui, especialmente, é imprescindível o diálogo dos museus com os povos indígenas do presente. Quando se trata das artes e da cultura de povos contemporâneos, diversos museus hoje trabalham com processos participativos[17], o que é um grande avanço em relação a muitos dos problemas levantados. Ainda assim, algumas coleções não pertencem e nem podem ser relacionadas diretamente a nenhum povo contemporâneo, como é o caso da cerâmica marajoara que abordamos neste trabalho (produzida entre 350 e 1400 d.

C.). Mas pensar e expor essa arte antiga não deve, de forma alguma, fechar o diálogo dos museus com os povos indígenas do presente: ao contrário, entender o passado é uma forma de engajamento no presente.

Os debates na França, afinal, não foram apenas de ordem acadêmica, mas, especialmente, englobavam questões de ordem ética e política. Muitas das questões teóricas levantadas emergiram de violentas contradições e disputas presentes nas relações entre a França (e, de certa forma, toda a Europa) e a Ásia, as Américas, a Oceania e, especialmente, a África. Els Lagrou faz a seguinte crítica:

Trata-se de um fascínio misturado a uma culpa coletiva por ter a Europa ajudado a supostamente fazer desaparecer o motor de produção dessas imagens consideradas “autênticas”, tendo essa autenticidade a ver com a aura da perda. [...] O que se celebra através do seu seletivo acervo são as relíquias de um mundo desaparecido onde “dialogam culturas” dos outros num tempo mítico de antes do branco chegar. Um ilustre ausente nesse diálogo das culturas é o próprio homem do Ocidente, como neste outro projeto do humanismo francês, o Musée de L’Homme, do final dos anos 1930 (Clifford, 1998, p. 166). O homem do Ocidente vem ver, mas não é exposto. (LAGROU, 2008, p. 221)

Abandonar essa obsessão fetichista por um passado mítico de povos intocados é, então, um passo necessário. Os museus, quando expõem a arte de outras culturas, podem reforçar estereótipos nascidos de um pensamento colonialista ou contribuir para que eles sejam superados.

Finalmente, voltando à questão dos nomes, o rótulo de arte “primitiva” por si só obscrece muitas questões. Não podemos nos esquecer que o conceito ultrapassado de “primitivo” fazia parte de

uma corrente de pensamento antropológico do século XIX, o evolucionismo cultural:

Aplicada à antiga questão da enorme diversidade cultural humana, percebida tanto nas sociedades que existiram no passado como nas que conviviam contemporaneamente no espaço, a perspectiva evolucionista em antropologia baseava-se num raciocínio fundamental: reduzir as diferenças culturais a estágios históricos de um mesmo caminho evolutivo”. (CASTRO, 2009, p. 27)

Foi ainda sob esse conjunto de ideias que muitas das coleções da chamada “arte primitiva” (não por acaso) se formaram. Museus – mesmo os “novos” como o Musée du quai Branly – ainda hoje refletem uma lógica que isola outras culturas em um tempo perdido, sem diálogo com o presente e jamais como alternativa de futuro. Para avançar em relação a esse pensamento, simplesmente abolir o termo não é suficiente: é preciso ativamente repensar as formas através das quais nos relacionamos com a cultura do outro, e o museu é o espaço para isso.

CAPÍTULO 02

A COLEÇÃO MASP LANDMANN

Este pequeno capítulo é um apanhado sobre a história da coleção Oscar e Edith Landmann, hoje em comodato no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e chamada Coleção MASP Landmann. As informações aqui apresentadas foram retiradas de três fontes principais: as apresentações de Julio Landmann em dois seminários *Arte pré-colombiana* no MASP (o primeiro no dia 24 de março de 2017, e o segundo em 13 de abril de 2018)[18] e o catálogo da primeira exposição do comodato, *Acervo em transformação: Comodato MASP Landmann - Têxteis pré-colombianos*, deste ano (2019).

Mais que um conto sobre Oscar Landmann e seu gosto pela arte pré-colombiana (que é, de fato, muito interessante de se ouvir), buscamos encontrar, através dessa narrativa, algumas informações importantes a respeito dos critérios de seleção que nortearam a formação dessa coleção e da procedência desses objetos.

[18] Estive presente como ouvinte no primeiro seminário, em 2017. Mas as apresentações de ambos os seminários estão disponíveis em vídeo no canal do MASP no Youtube (os endereços estão listados nas referências deste trabalho).

FORMAÇÃO DA COLEÇÃO OSCAR E EDITH LANDMANN

Figura 5 - Chimu, 1200-1430. Tecido com borlas. Lã, algodão e pigmento, 72x29 cm (cada), Coleção MASP Landmann. (ARCURI, 2019, p. 145)



Oscar Landmann mudou-se da Alemanha para o Brasil na década de 1930, a fim de expandir os negócios da família no fornecimento de insumos para a indústria cervejeira. Seu trabalho incluía viagens constantes por toda a América do Sul para visitar os clientes da empresa, e nessas visitas – que chegavam a durar semanas –, passou a se interessar pela cultura de cada um desses lugares. Do interesse pela arte latino-americana, surgiu sua grande paixão pela arte pré-colombiana, em especial das culturas da costa do Pacífico.

Landmann deu início à sua coleção em 1936. Naquela época, não havia muito interesse pelos têxteis ou cerâmicas, que eram frequentemente destruídos por fazendeiros ou *huaqueros*, “caçadores de tesouro” em busca de peças de ouro para comércio ilegal. Segundo Julio Landmann, quando Oscar conheceu essas cerâmicas e tecidos, “percebeu que se tratavam de obras de arte elaboradas por artistas de outros tempos” (LANDMANN, 2019, p. 10). Esse olhar para as peças como obras de arte é diversas vezes reiterado por Julio:

Cientes do interesse de Oscar, os parceiros comerciais e amigos locais o ajudaram a fazer os contatos necessários para adquirir objetos pré-colombianos. Embora o olhar artístico predominasse na escolha das peças, também estava presente o interesse arqueológico de preservação para futuras gerações. (LANDMANN, 2019, p. 11, grifos nossos)

Ainda que guiado também por esse interesse na preservação das peças, uma parte importante do seu contexto arqueológico foi perdida nesse processo. No primeiro seminário Arte pré-colombiana do MASP, em 2017, Julio disse:

Meu pai nunca teve um interesse, digamos, muito profundo do ponto de vista arqueológico, e muito menos pela parte de contexto, que, para mim, é a parte mais importante, mas que, infelizmente, por ação desses huaqueros, foi muitas vezes perdida. Ele via nesses objetos uma obra de arte. Ele sempre dizia “isso foi feito pelos artistas da época”. Então, a sua escolha, a sua seleção, tinha um olhar de obra de arte, e não um olhar arqueológico.[19]

É importante reconhecer que o “olhar de obra de arte” foi crucial para a preservação dessas peças que, caso contrário, seriam descartadas. Por outro lado, o fato de muitas peças e coleções importantes terem sido formadas nessa época, com pouco ou nenhum interesse pelo contexto e muitas vezes sem acompanhamento de arqueólogos, dificulta a pesquisa sobre elas. Ainda assim, Oscar Landmann parece ter tido um grande cuidado[20] na aquisição das obras, como comentou Walter Alva, diretor do Museo Tumbas Reales de Sipán (Lambayeque, Peru), no catálogo da exposição de têxteis pré-colombianos (2019):

[19] No seminário Arte pré-colombiana de 24 de março de 2017, no MASP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6h7GDKv2lwc>. Acesso em: 04/11/2019.

[20] Essa preocupação é um diferencial da coleção, ainda mais sendo as questões de aquisição um dos mais graves problemas que envolvem as coleções de “arte primitiva” no mundo, como abordamos no Capítulo 1.

[21] Também no seminário Arte pré-colombiana de 24 de março de 2017, no MASP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6h7GDKv2lwc>. Acesso em: 04/11/2019.

[22] Ibidem.

Oscar iniciou sua coleção em uma época em que as obras de arte pré-hispânica circulavam livremente entre galerias de arte e colecionadores do mundo todo. Enquanto eu percorria as obras, admirado, fui descobrindo como haviam sido adquiridas em leilões ou ofertas públicas. Oscar teve o cuidado de evitar a aquisição de bens culturais que fossem produto de roubo ou exportações ilegais de seu país de origem. O contexto legal daqueles tempos – as décadas de 1940 a 1970 – era diferente do de hoje, em que temos convênios, acordos e pactos éticos. (ALVA, 2019, p. 12)

Depois de adquiridas, as peças eram trazidas por Oscar Landmann a São Paulo (segundo Julio[21], muitas viajaram em caixas de chapéu!) e entregues a Edith Landmann, que, então, se responsabilizava pela preservação e manutenção da coleção.

O recém-chegado objeto era transferido aos cuidados da minha mãe, Edith. Era ela quem mantinha a coleção em perfeito estado de conservação, para ser compartilhada com amigos da família e numerosos visitantes de diversas partes do mundo. (LANDMANN, 2019, p. 11)

Após o final da década de 1950, quando Landmann já não comprava mais objetos em suas viagens, ele passou a trocar algumas peças com outros colecionadores e com museus internacionais, visando melhorar o conteúdo e abrangência de sua coleção, que, naquela época, ainda não incluía grande variedade de metais. Segundo Julio Landmann[22], enquanto a cerâmica e os tecidos eram destruídos, muitas peças de ouro eram fundidas e vendidas, e muitas falsificações eram feitas. Por isso, Oscar se limitou a comprar poucos objetos de metal – apenas aqueles cuja procedência conhecia (principalmente da região do Peru).

Entre as negociações que fez nessa época, Landmann trocou com o Museu Etnológico de Berlim, que havia mostrado interesse em possuir

alguns têxteis de sua coleção. Em troca, recebeu do museu alemão uma parte de uma coleção de ouro da Colômbia, que hoje integra a Coleção MASP Landmann.



Figura 6 - Paracas, 200 a.C. - 200 d.C. Gola de túnica. Lã, algodão e pigmento, 47,5x10 cm, Coleção MASP Landmann. (ARCURI, 2019, p. 91)

EXPOSIÇÕES

Segundo Julio Landmann (2019, p. 11), ao longo da sua formação, partes da coleção foram exibidas em diversas mostras, incluindo:

- Arte pré-colombiana, na Fundação Bienal de São Paulo (1962);
- Trésors du Nouveau Monde, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelas (1992);
- Arqueologia das Terras Altas e Baixas, na quarta Bienal do Mercosul (2003);
- Tesouros do Senhor Sipán, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006);
- Por ti América, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília (2006).

A COLEÇÃO MASP LANDMANN

Em 2016, a coleção da família Landmann é transferida em comodato ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e passa a ser chamada de *Coleção MASP Landmann*. Julio Landmann diz que o sonho de seus pais, Oscar e Edith, era poder compartilhar sua coleção com um maior número de pessoas. Continua:

Eu acredito que esse é o sonho de qualquer colecionador. É que aquilo que se colecionou com muito amor e muita paixão ao longo da vida seja um dia compartilhado com o público e com pessoas que se interessam por essas obras. [23]

Oscar também tinha o exemplo de seu irmão mais velho, Frederick Landmann, que começou sua própria coleção, focada nas culturas Paracas e Chavin, nos Estados Unidos. No anos 1980 e 1990[24], essa coleção foi doada por ele, 10% para o Metropolitan Museum of Art e 90% para o American Museum of Natural History, que dedicou uma publicação a ela. Portanto, havia esse exemplo e a vontade de Oscar e Edith de compartilhar sua coleção, agora realizada no acordo com o MASP.

De fato, a transferência de uma coleção desse porte do âmbito particular para um museu como o MASP – uma instituição que deverá disponibilizá-la ao público e aos interessados em pesquisá-la – é de grande importância, pois ajuda a preencher algumas lacunas criadas por escavações irregulares e saques a sítios arqueológicos. Havia duas grandes coleções públicas de arte pré-colombiana no Brasil, como apontou Márcia Arcuri, curadora adjunta da coleção no MASP, na apresentação do mesmo seminário[25], em 2017: a do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) e a do Museu Nacional no Rio de Janeiro. Depois da tragédia no Museu Nacional, em setembro de 2018, pode-se dizer que a importância de ter uma coleção como a da família Landmann aberta ao público só cresceu.

Já o MASP, por sua vez, ao receber a coleção MASP Landmann, preenche uma grande lacuna de seu acervo, que é predominantemente composto por arte europeia. Através do comodato o museu reafirma um compromisso com as culturas indígenas:

De 1949, dois anos após a inauguração do MASP, a 1990, período em que Pietro Maria Bardi (1900-1999) foi seu conservador-chefe, o MASP organizou pelo menos doze exposições sobre temas indígenas. Em tal contexto, este comodato sinaliza o firme interesse da instituição pelas histórias indígenas, antes de depois da conquista europeia, e antecipa todo um ano dedicado ao tema em nossa programação de

[24] No site do Metropolitan Museum of Art, há no catálogo peças que foram doadas por Frederick e Conny Landmann em 1981 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/314364>) e em 1992 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316718>); já a doação para o American Museum of Natural History parece ter sido feita em 1987/1988 (http://data.library.amnh.org/archives-authorities/id/amnhc_4000054).

[25] Ibidem.

2021, quando as cerâmicas e os metais serão objetos de uma exposição. (MARTINS; PEDROSA, 2019, p. 9)

Como parte do acordo, o MASP se responsabiliza pela publicação de um catálogo da coleção MASP Landmann, que será lançado em dois volumes. O primeiro, dedicado aos têxteis, foi publicado este ano, acompanhando a exposição desses objetos que esteve em cartaz no museu de 14 de junho a 28 de julho (ver Figura 7). Como apresentado na introdução desse primeiro volume (ARCURI, 2019), o segundo volume do catálogo, a ser publicado em 2020, contemplará as cerâmicas e os metais da coleção.



Figura 7 - Exposição Acervo em transformação: Comodato MASP Landmann - Têxteis pré-colombianos. 2019.

UM COMENTÁRIO: A OPÇÃO PELO PRÉ-COLOMBIANO

Em continuação aos problemas que foram apresentados no Capítulo 1 deste trabalho, podemos levantar algumas questões para reflexão a partir da formação da coleção de Oscar Landmann – da escolha de suas peças etc. –, em contraste com seu significado hoje. O foco nas culturas pré-colombianas (e não nas culturas indígenas ou híbridas do período colonial ou posterior) – que é, por um lado, simplesmente a preferência do colecionador – reflete, de certa forma, dois aspectos distintos da nossa relação com as culturas indígenas.

Um deles, muito positivo, é a constatação e afirmação do que deveria ser óbvio: de que existe uma história de povos originários antes da colonização. O reconhecimento e estudo dos povos que aqui habitavam antes da chegada dos europeus e das suas diversas culturas, no entanto, assim como sua presença nos museus e nas pesquisas acadêmicas ainda é um passo necessário – não apenas pela importância dessa história em si, mas também porque, em meio a tanta desinformação e violência contra os povos indígenas, esse passado precisa ser constantemente retomado e reforçado.

Por outro lado, privilegiar apenas a arte pré-colombiana pode ser um reflexo de um problema que apontamos: a ideia de passado mítico, das formas e culturas “puras” dos povos do passado. É mais interessante, portanto, que a exposição e o estudo das artes pré-colombianas sejam aliados a um interesse abrangente pela cultura do outro e ao necessário diálogo com as questões do presente, sem criar ou reforçar hierarquias. Nesse sentido, cabe retomar uma reflexão de Cristiana Barreto em *As culturas são feitas para dialogar?*, texto publicado no catálogo da

exposição Puras misturas no Pavilhão das Culturas Brasileiras (BORGES; BARRETO, 2010):

No Brasil contemporâneo, o papel do museu talvez seja mais o de “descoleccionar” e “desierarquizar” os gêneros artísticos, como diria Néstor Canclini, e fazer com que o público se reconheça e se identifique nesta ou naquela mistura, vendo-se como uma parte do grande emaranhado cultural que os diálogos constroem. Descoleccionar, no caso, significa questionar os enquadramentos institucionais da produção erudita, das tendências conceituais e das vogas do mercado de arte; desierarquizar implica repensar a assimetria da “reflexão crítica culta” versus a “espontaneidade” da criação popular. (BARRETO, 2010, p. 227)

CAPÍTULO 03

CERÂMICA MARAJOARA

Neste capítulo, buscamos apresentar um panorama geral sobre a cerâmica marajoara, com o objetivo de embasar as reflexões (desenvolvidas no quarto e último capítulo do trabalho) sobre as formas de expor esse tipo de acervo, assim como sua presença em coleções e museus de arte. É claro que este não é um estudo especializado, mas partindo de trabalhos na arqueologia podemos entender melhor a importância dessa cultura e tradição em seu contexto. Segundo Simas et al. (2019):

A cerâmica marajoara representa sem dúvida uma das mais complexas das muitas tradições ceramistas que se desenvolveram na bacia Amazônica, destacando-se pela diversidade de técnicas decorativas plásticas e cromáticas e pela complexidade dos motivos gráficos. Essa profusão de cerâmica despertou o interesse de estrangeiros e arqueólogos amadores que durante os séculos XIX e XX exploraram os tesos[26] em busca de peças arqueológicas para as suas coleções particulares e formação de coleções para museus, acabando por chamar a atenção dos fazendeiros de Marajó pela possibilidade de atribuir valor monetário às peças por eles coletadas. (SIMAS et al., 2019, p. 2)

Dessas coletas, muitas vezes irregulares, esses objetos foram comercializados e transferidos a museus para salvaguarda; e “por representarem o que havia de mais vistoso nos acervos de arqueologia brasileira,

[26] Tesos são “plataformas construídas de terra (8-12 m de altura), que se destacam das superfícies planas que compõem a ilha [do Marajó]. Teriam sido construídos inicialmente para proteção das inundações. No entanto, pelo seu destaque no terreno, foram rapidamente associados ao prestígio e liderança, sobre eles se desenvolveram atividades domésticas, agrícolas rituais e festivas, identificadas pela abundância de vestígios cerimoniais e funerários.” (SIMAS et al., 2019)

[27] Mas que, atualmente, não está exposta ao público,

[28] O MAE-USP abriga a coleção de arqueologia amazônica reunida pelo Instituto Cultural Banco Santos (Coleção ICBS-MAE) em reserva técnica visitável.

as peças marajoaras muitas vezes serviram de moeda de troca para a permuta entre museus brasileiros e estrangeiros” (SIMAS et al., 2019, p. 2).

A cerâmica marajoara, portanto, é um exemplo bastante representativo da arte do “outro” (outra cultura e outro tempo, o passado) que ganhou espaço nos museus do Brasil e do mundo: sabe-se que existem objetos dessa tradição em, pelo menos, 7 museus brasileiros, 9 museus norte-americanos e 11 museus europeus, além de diversas coleções particulares (SIMAS et al., 2019). O Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, possui uma vasta e muito estudada coleção de cerâmica marajoara[27]. Já em São Paulo, há duas coleções importantes que incluem essas peças: a coleção de arqueologia amazônica do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP)[28] e a coleção de arte pré-colombiana de Oscar e Edith Landmann, que estamos abordando neste trabalho, agora no MASP.

O PROBLEMA DA “TRADIÇÃO INVENTADA”

Ainda que este não seja um trabalho especializado no campo da arqueologia, nos esforçamos para evitar alguns erros comuns. Em seu artigo *Arqueologia, público e commodificação da herança cultural: o caso da cultura marajoara* (2006), Denise Schaan alertou sobre alguns equívocos que se perpetuaram em relação a essa cultura. Primeiramente, devemos entender que “Cultura Marajoara” aqui se refere à cultura pré-colonial descoberta e estudada por arqueólogos, que produziu a cerâmica objeto deste estudo, e não ao “estilo estético de inspiração arqueológica, representado em produtos artesanais, principalmente cerâmica, e na arquitetura paraense” ou à “cultura do caboclo e vaqueiro habitantes da ilha do marajó” (SCHAAN, 2006, p. 19).

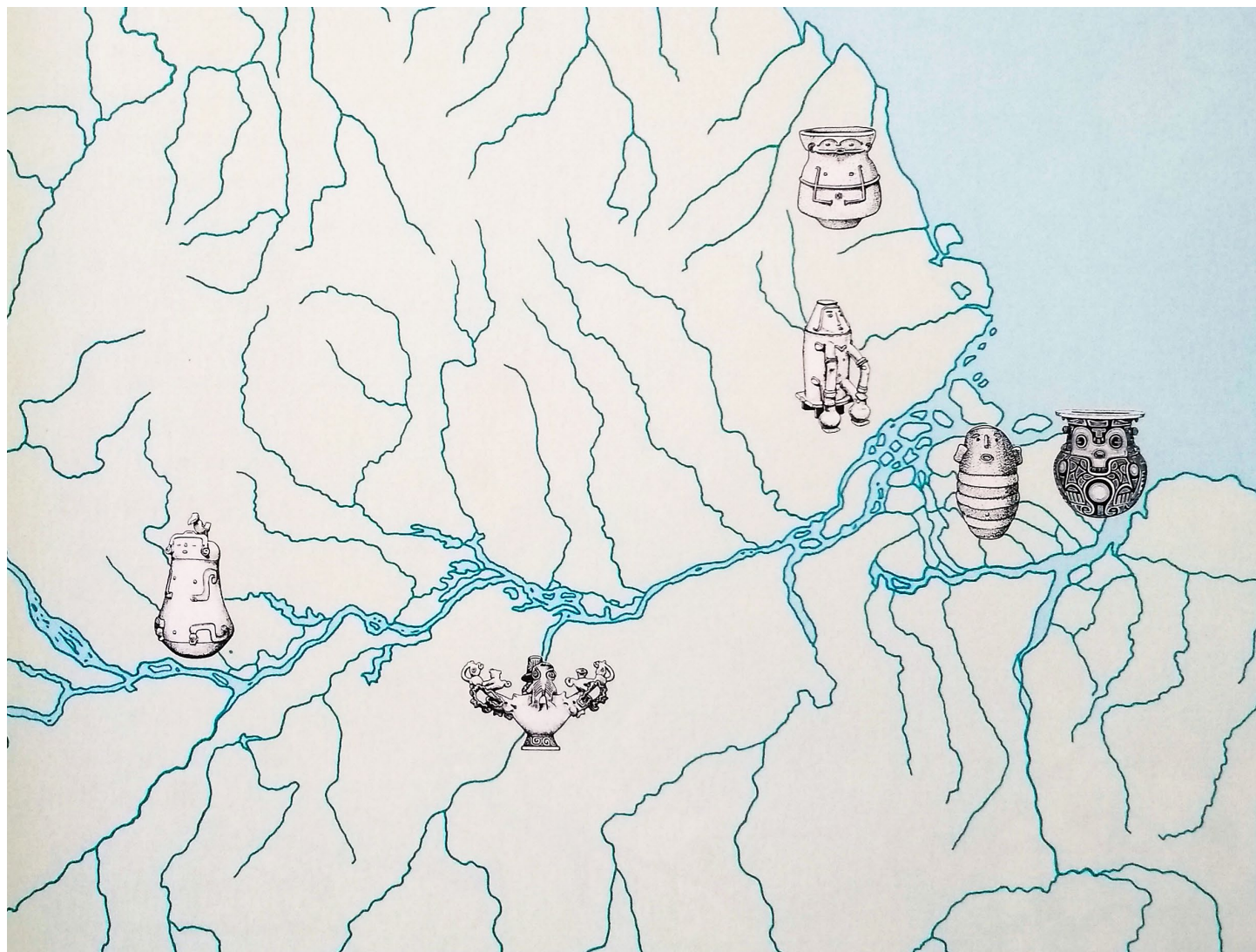


Figura 8 - Culturas arqueológicas do Baixo Amazonas (da esquerda para a direita): Guarita, Santarém, Aristé, Maracá, Aruá e Marajoara (MCEWAN; BARRETO; NEVES, 2001, p. 22).

[29] É um momento político complexo (impossível de aprofundar sem desviar do assunto), mas me refiro especificamente aos ataques recentes direcionados às culturas e populações indígenas no Brasil e em outros países da América do Sul, como os que vem acontecendo na Bolívia.

A popularização de ideias equivocadas sobre a cultura marajoara parece estar muito ligada ao problema (que citamos no Capítulo 1) da produção e circulação de souvenirs étnicos para um público globalizado.

Os entendimentos populares sobre o que vem a ser a cultura marajoara são veiculados oralmente, principalmente nos contextos de produção, venda e circulação de mercadorias artesanais cujos estilos estéticos, bastante diversos entre si, são reconhecidos como “marajoara”. Nos últimos anos, a produção, a venda e circulação crescente desses produtos, impulsionada por órgãos governamentais, não-governamentais, associações de classe e a mídia tem estado associada a uma valorização do exótico, do antigo e do regional, o que se poderia chamar de uma busca das “raízes” ou da “origem” da cultura. Essa identidade remota conferida ao produto contemporâneo vem dessa maneira “agregar valor” ao objeto comercial, dentro da lógica capitalista. (SCHAAN, 2006, p. 20)

A intenção aqui não é, de forma alguma, responsabilizar artesãos e populações locais – cuja produção tem sua importância econômica e cultural – por informações incorretas ou ultrapassadas que podem estar sendo repetidas (e que, inclusive, não estamos isentos de eventualmente reproduzir em algum nível), mas alertar para o problema. Muitas dessas ideias, incluindo classificações correntes de fases ou estilos utilizadas em catálogos de coleções e museus, tiverem sua origem em publicações científicas, sem, no entanto, considerar que algumas hipóteses levantadas no passado (a cerâmica marajoara vem sendo estudada desde o final do século XIX) já foram questionadas e substituídas.

A simples existência dessas “tradições inventadas”, no entanto, reforça a importância do presente ao se pensar o passado, e aponta para a responsabilidade dos arqueólogos e da historiadores, especialmente em momentos de crise[29] como o atual:

As tradições inventadas (...) usam as referências ao passado não apenas para trabalhar a coesão social, mas também para legitimar suas ações. Logo historiadores e antropólogos devem estar cientes do uso político que suas reconstruções do passado podem ter na esfera pública. Depreende-se daí que especialmente o trabalho de arqueólogos, que se dedicam ao estudo do passado distante, tornar-se crucial em contextos políticos modernos em que se pretende negociar identidades nacionais e étnicas. (SCHAAN, 2006, p. 26)

Se nessa dinâmica de reinterpretação contínua do passado no presente a repetição de ideias equivocadas pode se tornar comum, é importante que retornemos sempre à produção científica. Ainda que o objetivo principal deste trabalho seja compreender a cerâmica marajoara a partir de sua percepção como obra de arte e da sua relação com museus e, evidentemente, com o público – e não o estudo da sociedade que a produziu –, reconhecemos a importância de ao menos apresentar, a seguir, um panorama das principais fontes especializadas no assunto.

Partiremos do já mencionado artigo de Denise Schaan (2006) e de outro texto da autora sobre a cerâmica marajoara, em *Unknown Amazon* (MCEWAN; BARRETO; NEVES, 2001) – publicação que acompanhou um projeto e exposição de mesmo nome no British Museum, em Londres –, intitulado *Into the Labyrinths of Marajoara Pottery: Status and Cultural Identity in Prehistoric Amazonia*.

CULTURA E SOCIEDADE MARAJOARA

A denominação de “cultura marajoara” vem do início das pesquisas científicas na Ilha do Marajó, no final do século XIX, e refere-se a

um conjunto de características então consideradas “avançadas”, em contraste com as sociedades indígenas amazônicas então conhecidas (lembrando que os cientistas daquele momento se identificavam com as teorias antropológicas evolucionistas). Esses traços culturais incluíam a construção de enormes colinas de terra sobre áreas alagáveis, a produção e uso de objetos de cerâmica complexos (urnas funerárias, estatuetas, tangas etc.), o enterro secundário em urnas e a presença de objetos líticos que indicavam contato e trocas com regiões distantes (SCHAAN, 2006, p. 20).

A arqueologia da Ilha do Marajó despertou interesse de muitos pesquisadores estrangeiros na primeira metade do século XX. Schaan (2006, p. 21) cita as pesquisas de Meggers e Evans nas décadas de 1940 e 1950, que inauguraram o que ficou conhecida como escola histórico-cultural ou da ecologia cultural, trazendo consigo uma metodologia destinada a identificar e mapear diversas “culturas cerâmicas”, e cada conjunto distinto foi chamado de “fase arqueológica”. Um dos conjuntos identificados foi a chamada “fase marajoara”, a mesma cultura marajoara que vinha sendo pesquisada desde o século XIX.

As ideias apresentadas por essa escola de pensamento, no entanto, traziam como pressuposto teórico um determinismo geográfico, que limitava o desenvolvimento das culturas às condições ecológicas. Nesse sentido, sendo a floresta tropical supostamente imprópria ao desenvolvimento de uma sociedade complexa como a da “fase marajoara”, a hipótese defendida pelos pesquisadores era que essa cultura teria vindo das terras altas da América do Sul e, ao se estabelecer no ambiente tropical, teria se degenerado até o nível de tribo. O determinismo geográfico empregado por Meggers, Evans e seus seguidores foi questionado pela comunidade científica e essa hipótese já não é aceita. Schaan (2001) explica:

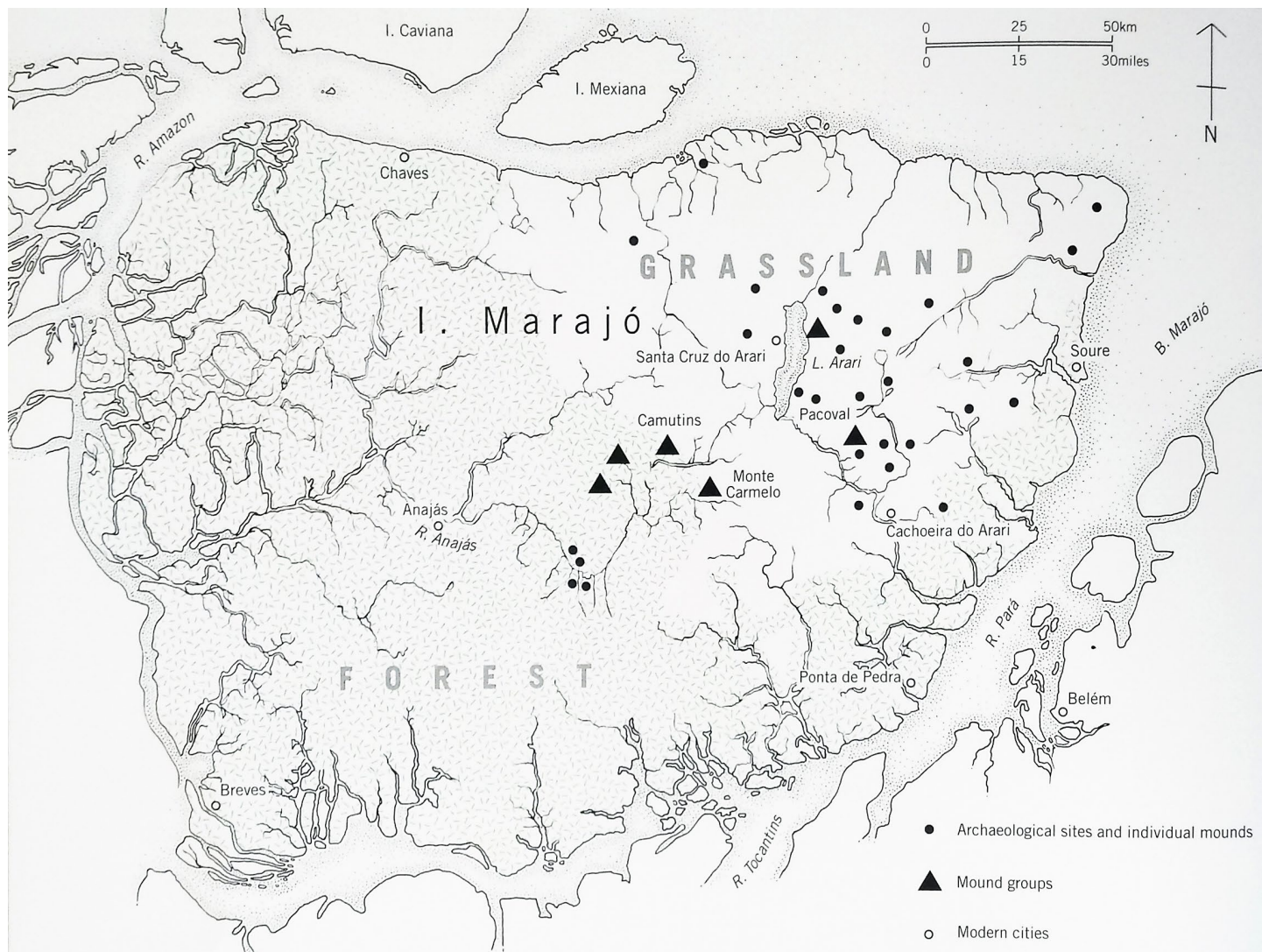


Figura 9 - Mapa de distribuição de sítios arqueológicos da fase marajoara na Ilha do Marajó (MCEWAN; BARRETO; NEVES, 2001, p. 110).

During this phase it is clear that Marajó reached a level of social complexity that presents a marked contrast with the egalitarian ethos and small scale of previous settlements and this has stimulated a lively scholarly debate on the nature of Marajoara society. Most authorities now agree that the level of social complexity attained can best be characterized as a chiefdom. This runs contrary to long-standing ideas that the poor soils of tropical forest environments have limited population growth and prevented human groups from organizing into large, dense, permanent settlements. As a consequence scholars are now seeking a comprehensive explanation to account for the emergence of social complexity in the Amazonian tropical lowlands. (SCHAAN, 2001, p. 111)

Mas, ainda que tenham sido derrubadas as hipóteses da ecologia cultural, muitas das classificações tipológicas e denominações utilizadas por esse grupo ainda são empregadas. O importante para nós é entender que “cultura marajoara” e “fase marajoara” referem-se especificamente à sociedade que existiu na Ilha do Marajó durante um período aproximado de mil anos (500 a 1500 d.C.); a ocupação da Ilha do Marajó, no entanto, é mais antiga (cerca de 3500 anos atrás). Além disso, a produção de cerâmica da fase marajoara pode ser subdivida em diversos estilos (Joanes Pintado, Pacoval Inciso, etc.), mas esses estilos não estão ligados a etnias específicas. Sobre a fase Marajoara na tradição ceramista sabe-se:

The Marajoara Phase is now known as the earliest phase of the Amazonian Polychrome tradition, a pottery style characterized by highly elaborate ceremonial ceramics used in secondary burials. While stylistic characteristics common to the cultures of the Amazonian Polychrome tradition suggest intensive cultural contact, there is no good reason to believe that these peoples were any more closely related than other

nearby populations. Cultures are dynamic and change through time. We might ask what kind of contact there may have been between the societies that produced Marajoara, Santarém and Maracá pottery. Many of the similarities that we can identify in their material culture may be a consequence of the flow of ideas that followed the exchange of goods through far-reaching trade networks that linked Amazonian societies shortly before the conquest. (SCHAAN, 2001, p. 132)

E quanto ao desaparecimento dessa sociedade, sabe-se que ocorreu por volta de 1350 d.C. (fim do período geralmente apresentado nos catálogos e museus para produção da cerâmica marajoara). As razões desse desaparecimento ainda não foram completamente entendidas pelos estudiosos da área, mas acredita-se que foi um processo de transformação e não de desaparecimento da população. A cerâmica marajoara que conhecemos, no entanto, ainda era produzida quando os portugueses chegaram à Ilha do Marajó. Segundo Denise Schaan:

It is now thought that Marajoara society collapsed around AD 1350, when some of the settlements seem to have been abandoned. This does not seem to have resulted in the disappearance of the population, but rather to have been a historical process of change involving the dispersal of the previous strongly hierarchical settlement system, a process not yet fully understood. More recent burials consist of cremation, which also attest to a change in cultural patterns. Although the late period is not well studied, it seems that by the proto-historic period the population was as dispersed as in the long period preceding the Marajoara phase. Marajoara ceramics were, however, still being produced by the time the Portuguese established the first settlement on Marajó Island. Even without the co-ordination and centralization of the ceremonial centres, Marajoara people were still performing some of their rituals and ceremonies until the latter half of the seventeenth century. (SCHAAN, 2001, p. 132)

CULTURA MATERIAL MARAJOARA

Muito do que se sabe sobre a sociedade marajoara foi desenvolvido através do estudo de sua cultura material, especialmente da cerâmica das urnas funerárias. As pesquisas arqueológicas atestam para a importância dos rituais funerários na compreensão da sociedade marajoara:

Along with a small number of stone tools and adornments, pottery vessels are the principal surviving element of Marajoara material culture. The great majority of these objects come from mortuary contexts and point to the importance of ancestor worship and to the existence of strong beliefs in an after life. Differences in social status are reflected in differential treatment of the dead. High-ranking individuals were accorded funerary rites, which follow a consistent pattern. (SCHAAN, 2001, p. 112)

A cerâmica da fase marajoara inclui uma variedade de estilos e técnicas, sendo quatro técnicas principais – incisão, excisão, modelagem e pintura –, como descreve Schaan:

Marajoara ceramics are decorated by employing one or more of four main techniques: excision, incision, modelling and painting. Combinations of these techniques together with the widespread use of white and red slip resulted in remarkably sophisticated patterns. (SCHAAN, 2001, p. 113)

A hipótese levantada pelos arqueólogos é de que, dada a complexidade da cerâmica marajoara, os artesãos responsáveis pela produção dessas obras eram especializados, responsáveis pela tradução de mitos e tradições orais na linguagem visual da cerâmica:

It is generally assumed that groups of skilled artisans were responsible for carefully executing the repertoire of designs following the established conventions. This task would have been very time consuming and probably demanded at least part-time specialists. These specialists were charged with the task of translating creation myths and oral folklore into the visual media offered by textile, wood and pottery. We can imagine that powerful individuals such as heads of lineages and paramount chiefs within Marajoara society would have been responsible for commissioning the most richly decorated elite objects. (SCHAAN, 2001, p. 113)

Não foi possível, porém, no período dedicado a este trabalho de graduação, nos aprofundarmos no entendimento da iconografia marajoara e das práticas rituais dessa sociedade. Esse não é e nem poderia ser o objetivo deste trabalho, sendo objeto de pesquisas e debates no campo da arqueologia e da antropologia, como procuramos apresentar através das leituras citadas. Nos cabe, portanto, indicar o trabalho de especialistas no assunto: além do trabalho de Denise Schaan, podemos citar a produção de Cristiana Barreto, cuja tese de doutorado em arqueologia no MAE-USP, intitulada *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga* (2008) também trata da cerâmica marajoara.

EXEMPLOS DA COLEÇÃO MASP LANDMANN

Fazem parte da Coleção MASP Landmann 35 objetos de cerâmica marajoara, incluindo urnas funerárias, vasos, estatuetas e tangas. Esse conjunto de objetos reflete bem a variedade de técnicas e estilos da fase marajoara, variedade que não está bem representada nas quatro urnas

expostas na pinacoteca do MASP. A partir da lista de objetos que nos foi dada em visita ao acervo (35 peças de cerâmica da fase marajoara), selecionamos alguns que pudessem exemplificar melhor essa multiplicidade de tipologia, técnica e estilo (incluindo as quatro urnas que estão expostas na pinacoteca – Figuras 10, 11, 12 e 13). A seguir, reproduzimos algumas das imagens e fichas técnicas apresentadas pelo MASP.



Figura 10:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Urna funerária, século 400-1350 d.C.
Cerâmica, 34 x 31 x 30 cm
Comodato MASP Landmann
C.01143
Foto MASP



Figura 11:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Urna funerária, século 400-1350 d.C.
Cerâmica, 42 x 33 x 20 cm
Comodato MASP Landmann
C.01144
Foto MASP



Figura 12:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Urna funerária, século 400-1350 d.C.
Cerâmica, 68 x 62 x 62 cm
Comodato MASP Landmann
C.01175
Foto MASP



Figura 13:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Urna funerária, século 400-1350 d.C.
Cerâmica, 45 x 45 x 53 cm
Comodato MASP Landmann
C.01176
Foto MASP



Figura 14:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Estatueta, Século V ao XV d.C.
Cerâmica, 14,3 x 14 x 19,9 cm
Comodato MASP Landmann
C.01145
Foto MASP



Figura 15:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Vaso, Século V ao XV d.C.
Cerâmica, 22 x 11,5 x 16,5 cm
Comodato MASP Landmann
C.01146
Foto MASP



Figura 16:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Tapa-sexo, Século V ao XV d.C.
Cerâmica, 4,5 x 13,5 x 10,6 cm
Comodato MASP Landmann
C.01153
Foto MASP



Figura 17:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Vasilha, Século V ao XV d.C.
Cerâmica, 9,5 x 21,7 Ø cm
Comodato MASP Landmann
C.01157
Foto MASP



Figura 18:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Vaso, Século V ao XV d.C.
Cerâmica, 17,5 x 35 x 33 cm
Comodato MASP Landmann
C.01161
Foto MASP



Figura 19:
Autoria Desconhecida
Marajó, Pará, Brasil
Urna funerária, Século V ao XV d.C.
Cerâmica, 54 x 43 Ø cm
Comodato MASP Landmann
C.01177
Foto MASP

CAPÍTULO 04

EXPOSIÇÕES

O quarto e último capítulo deste trabalho é dedicado ao estudo de caso propriamente dito: a incorporação das quatro urnas marajoaras (apresentadas no Capítulo 3 – Figuras 10, 11, 12 e 13) à exposição de longa duração do MASP, *Acervo em transformação*. Buscamos partir da pesquisa e das reflexões apresentadas nos capítulos anteriores para desenvolver uma análise crítica, e levantar outras questões pertinentes para discussão. Por fim, pensamos algumas possibilidades e desafios para o futuro dessa coleção e da arte pré-colombiana no museu.

ACERVO EM TRANSFORMAÇÃO

Primeiramente, devemos entender o que é a exposição *Acervo em transformação*, que reflete diretamente o discurso que o museu tem construído sobre si mesmo. O MASP hoje procura se colocar ao público sempre como um museu plural e inclusivo; é o que demonstram os seus textos institucionais (o seguinte trecho é apresentado como “nossa missão desde 2017”):

O MASP, Museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover

[30] Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: 16/11/2019.

[31] Como confirmado na introdução ao catálogo dos têxteis pré-colombianos (ARCURI, 2019), o eixo temático do MASP em 2021 deverá ser histórias indígenas. (MARTINS; PEDROSA, 2019, p. 9)

[32] Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: 16/11/2019.

o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras. (retirado da página Sobre o MASP, do site do museu)[30]

Essa missão se reflete não apenas no Acervo em transformação, mas também, e especialmente, nas exposições temporárias e preocupações curatoriais do museu:

Além da mostra de longa duração de seu Acervo em transformação na pinacoteca do museu, realiza-se ao longo do ano uma ampla programação de exposições coletivas e individuais que se articulam em torno de eixos temáticos: as histórias da sexualidade (2017), as histórias afroatlânticas (2018), as histórias feministas/histórias das mulheres (2019)[31]. É importante levar em consideração o termo plural “histórias” que aponta para histórias múltiplas, diversas e polifônicas, histórias abertas, inconstantes e em processo, histórias em fragmentos e em camadas, histórias não totalizantes nem definitivas. “Histórias”, em português, afinal, abarca tanto a ficção quanto a não ficção, as narrativas pessoais e políticas, privadas e públicas, micro e macro. (retirado da página Sobre o MASP, do site do museu)[32]

Esse discurso pode parecer uma proposta inteiramente nova, já que é fruto dos esforços de uma nova gestão do museu (afinal, trata-se da sua missão, como fica claro, desde 2017, apenas). Por outro lado, ao estudarmos um pouco da história do MASP e, especialmente, os discursos que seus fundadores construíram sobre ele ao longo do tempo, podemos entender essa atual postura como um desenvolvimento da proposta inicial elaborada por Pietro Maria Bardi para a instituição, sempre enfatizando seu caráter didático e abrangente – como reforçou no trecho reproduzido a seguir, retirado da introdução ao catálogo de 1979:

O espaço maior foi para o didático: era a primeira vez que um museu se propunha o fato, e fez pensando nas ideias de Ruskin sobre os museus para operários. A iniciativa foi criticada, mas deu os resultados previstos de informação (trinta anos depois o sistema, agora aplicado no verso dos quadros, atrás dos cristais que mostram as obras, continua na renovada Pinacoteca). A tentativa era a de conduzir a conversação, com diplomacia, sobre os temas contemporâneos (...). Deve se acrescentar a esta prática de conciliação história-atualidade a intenção do Masp de não circunscrever o interesse às artes plásticas, mas de compreender todas as manifestações visuais e sonoras, propondo considerá-las segundo um espírito unitário, não apodítico e conformista por determinada tendência de parte, oferecendo além dos cursos, conferências, espetáculos de todos os gêneros (...). (BARDI, 1979, p. 4)

O próprio conceito apresentado, hoje, pelo Acervo em transformação – de um museu que permanece em constante mudança –, foi esboçado já naquela época por Bardi, como um desenvolvimento da galeria didática:

*Com relação à composição do Acervo, tomamos a decisão de apresentar as obras em sistema de rodízio, tendo em vista os resultados de uma pesquisa realizada junto aos visitantes. Um museu que não tem a possibilidade de enriquecer a sua coleção, como é agora o nosso caso, convida, geralmente, o visitante a vir uma só vez. Porém quando este tem notícia de mudanças, sua curiosidade é despertada e, assim, a visita se torna um hábito. A pinacoteca, além do rodízio, abriga com frequência exposições coletivas e individuais. O Masp apresenta, normalmente, quatro mostras bem diversificadas por mês. Este **sistema anti-museu**, ou **museu-corrigido** deu bons resultados com relação ao público que, ainda tímido no campo das artes, começa aos poucos a se integrar na vida do nosso laboratório*

de pesquisas visuais e musicais. A música sempre teve no Masp atividade destacada sendo hoje, juntamente com o cinema, a atividade que mais atrai público. (BARDI, 1979, p. 6, grifos nossos)

Para além da ideia do acervo em transformação, a proposta de galeria didática ainda é bastante presente no MASP, especialmente devido a utilização dos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi, que por si só apresentam a obra de forma didática, como descrito atualmente no texto introdutório da exposição que pode ser lido na galeria ou no site:

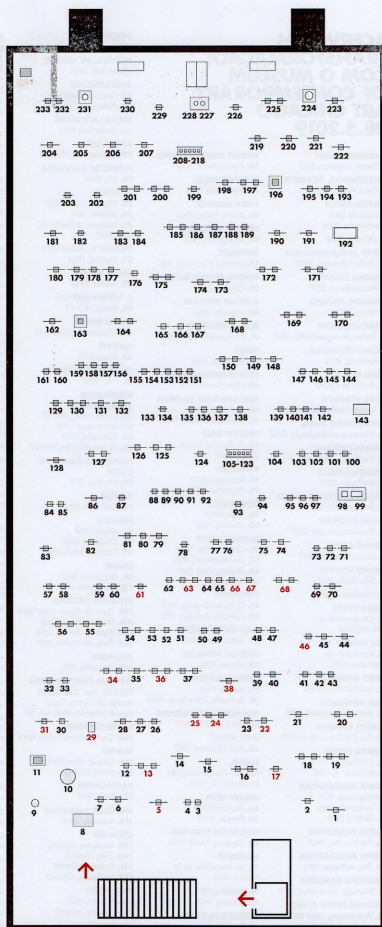
Os trabalhos são expostos nos cavaletes de cristal — placas de vidro encaixadas em um bloco de concreto. Os cavaletes de cristal ficam dispostos em fileiras na sala ampla, livre de divisórias, do segundo andar do museu. Retirar as obras da parede e colocá-las nos cavaletes possibilita um encontro mais próximo do público com os trabalhos, e o visitante pode caminhar entre as obras, como em uma floresta de obras, que parecem flutuar no espaço. O espaço aberto, fluido e permeável oferece múltiplas possibilidades de acesso e de leitura, eliminando hierarquias e roteiros predeterminados. (texto da exposição)

Tudo isso é sintetizado no folheto da exposição (ver Figura 20), que pode ser retirado na entrada da galeria. Trata-se de uma planta do pavimento, apresentando a localização de cada uma das obras, que são numeradas e podem ser identificadas com a lista impressa no verso. Ainda, o folheto apresenta em destaque a data da última modificação feita no acervo, reforçando a ideia de transformação constante.

ACERVO EM TRANSFORMAÇÃO: COM O MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CHICAGO 28.5.2019*

AS OBRAS DO
MCA CHICAGO
ESTÃO INDICADAS
EM VERMELHO

#acervoemtransformação



* DATA DA ÚLTIMA ATUALIZAÇÃO DAS OBRAS EXPOSTAS

ACERVO EM TRANSFORMAÇÃO: COM O MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CHICAGO 28.5.2019

MARCELO CIDADE

1. Tempo suspenso, 2011

AGOSTINHO B. DE FREITAS

2. Cria Real, 1972

DALTON PAULA

3. João de Deus

4. Zefireira, 2018

KERRY JAMES MARSHALL

5. Untitled (Painter), 2009

ROSANA PAULINO

6. Permanência, 2017

EMANOEL ARAÚJO

7. Navio, 2007

JAIME LAURIANO

8. Fedas portuguesas #2, 2017

FLAVIO CERQUEIRA

9. Amnésia, 2016

LYGIA CLARK

10. Bicho, sem data

ERICA VERZUTTI

11. Vento Freirensense, 2017

DORA LONGO BAHIA

12. Campo e contacampo, 2017

MARLENE DUMAS

13. The Trophy, 2013

GUERRILLA GIRLS

14. Mulheres, 2017

THIAGO MARTINS DE MELO

15. Madona, 2015

HULDA GUTZMAN

16. Trustful Surrender, 2017

MIRIAM CANN

17. Immen-remedy, 1999

PAULA TROPE

20. Os quadrados, 1992-94/2016

LUCY CITI FERREIRA

37. Autoretato, 1937

NOÊMIA MOURÃO

58. Moças, 1939

CINDY SHERMAN

22. Untitled #137, 1984

NAIR BENEDETO

23. Travessia, carnaval, 1985

GLADYS NILSSON

24. The Big Green Man, 1972

SHERIE LEVINE

15. Untitled (Gold Knot: II), 1985

MARIA AUXILIADORA

26. Copoleta, 1970

27. Limboada, 1968

28. Vêlório, 1974

LOUISE BOURGEOIS

29. The Sea Fox, 1953

MARIA AUXILIADORA

30. Três mulheres, 1972

CHRISTINA RAMBERG

31. Muscular Alternative, 1979

MOUSSA PINTO ALVES

32. Autoretato, 1960

HEITOR DOS PREZES

33. O artista, 1939

ROBERT RAUSCHENBERG

34. Retroactive II, 1963

CLAUDIO TOZZI

35. Repressão, 1968

ANDY WARHOL

36. Jackie Frost, 1964

TERESINHA SOARES

37. Alporçetas, 1968

MARVAIN

38. Untitled (Das Knie), 1967

ROSINA BECKER DO VALLE

39. Caboclo, 1963

ALDEIR MARTINS

40. Jaqueira, 1967

RUBEM VALENTIM

41. Composição 12, 1962

VOLPI

42. Fachada, 1959

ABDIAS NASCIMENTO

43. Olá Caxias, 1970

JOSE ANTONIO DA SILVA

44. Colheita, 1968

LINDA LINDO LINDO

1976

FORREST BESS

45. Dedication to van Gogh, 1946

SIQUEIROS

46. Presságio, 1950

47. Angústia, 1950

GUONARD

48. Vaso, 1950

50. Moisés, 1962

DI CAVALCANTI

51. Cinco moças, 1930

52. Mulata/Mulher, 1932

53. Mulata, 1947

54. Pescadores, 1944

PORTINARI

55. Colheita de arroz, 1937

56. Colheita de feijão, 1937

LUCY CITI FERREIRA

37. Autoretato, 1937

NOÊMIA MOURÃO

58. Moças, 1939

ANITA MALFATTI

59. Interior, 1925

60. Batista, década de 1940

GERTRUDE ABERCROMBIE

61. The Courtship, 1949

MAX ERNST

62. Bryce Canyon, 1946

MATTA

63. Left's Phosphoresce by Intuition #1, 1950

ISMAEL NERY

64. Perfil, 1903-34

65. Desejo, 1932

DOROTHEA TANNING

66. Sleeping Nude, 1954

MAGRITTE

67. Les Merveilles de la Nature, 1933

WILFRED LAM

68. Anansi, 1942

ERNESTO DE FIORI

69. Duas amigas, 1943

70. São Paulo, 1942

BURLE MARX

71. Sem título, década de 1930

PORTINARI

72. Lavatório, 1934

PEDRO C. DE ARAÚJO

73. Multa, 1939

JOSE PANETTI

74. Favela da Barra, 1950

75. Autoretato, 1941

MARIE LAURENCIN

76. Gullerita, 1934

ANDRÉ LIKITE

77. Composição, 1936

FLAVIO DE CARVALHO

78. Nu, 1932

VILLARD

79. Bileceira, 1920

80. Vestido, 1891

81. Yvonne F e Sacha G., 1917

VICENTE R. MONTEIRO

82. Menina, 1923

LASAR SEGALL

83. Interior, 1920

J. TORRES-GARCIA

84. Igreja, 1914-19

PEDRO FIGARI

85. Candorê, 1930

COROT

156. Senneque, 1842

86. Tono, 1919

MATISSE

158. Rouas, 1874

SUZANNE VALADON

87. Alia, 1919

MODIGLIANI

88. Renda, 1917

89. I. Zbarowski, 1916-17

90. Luma, 1918

91. Chokaski, 1917

92. G. von Muyden, 1916-17

ARTUR TIMÓTEO DA COSTA

93. Menina, 1917

HODLER

94. Lenhador, 1910

PICASSO

95. Asleia, 1909

96. Fernando, 1906

97. Suzanne Bloch, 1904

RODIN

98. Primavera, 1897

99. Mulheres, 1897

BENEDITO CALIXTO

100. Porto do Biapo, 1900

101. Porto do Biapo, 1900

102. Porto de Santos, 1890

103. Porto de Santos, 1890

GAUGUIN

104. Pescador, 1896

AUTORIA DESCONHECIDA

105-123. Exu, Oxé Xangô, Babilô de Cigum, Copa da adfelição, Baji, sec. 20

GOTY

177. Condessa, 1790-97

178. Fernando VIII, 1808

179. Cardes, 1798-1800

MONET

180. Don J. A. Lorenze, 1809-13

181. Dama com livro, 1785

CASTAGNETO

127. Baía, 1887

ANTÔNIO PAREIRAS

128. Jacama, 1909

CÉZANNE

129. Camas, 1890

130. Ponte, 1920-24

131. Madama, 1888-90

132. Zola, 1869-70

133. Pinheiro, 1890-96

134. Rochados, 1882-85

VAN GOGH

135. Favela, 1888

136. Passaio, 1889-90

RENOR

137. Menina, 1888

136. Claude Renoir, 1908

137. Maria Bernard, 1879

138. Rosa e anel, 1881

139. Banhista, 1910

140. Dama, 1875

141. Condessa, 1877

142. La Cour, 1866

143. Vênus vitoriosa, 1916

FACCHINETTI

144. Ilha Grande, 1887

145. Bataglia, 1869

146. Nivari, 1889

147. Icarai, 1888

MANET

148. M. Jellbarn, 1870-75

149. Banhista, 1874-76

150. M. Desboulain, 1873

ALMEIDA JÚNIOR

151. Anel, 1884

BERNARDELLI

152. Interior, 1870-86

ALMEIDA JÚNIOR

153. S. de Almeida, 1850-99

154. Moça, 1850-99

WEINGARTNER

155. Desolada, sem data

COROT

156. Senneque, 1842

157. Passagem, 1861

158. Rouas, 1874

159. Cigano, 1874

TOULOUSE-LAUTREC

160. Condessa, 1880-82

161. Cidade Rajah, 1901

DEGAS

162. Quatro bailarinas, 1885-90

163. Bailarina, 1880

SCHUTE

164. Cachoeira, 1850

INGRES

165. Cristo, 1834

166. Angélica, 1859

167. Virgem, 1827

BOTTICELLI

223. Virgem, 1490-1500

VICTOR MEIRELLES

QUESTÕES DA EXPOGRAFIA

O caso do MASP é um exemplo privilegiado de estudo, pois a arquitetura expositiva foi pensada juntamente com a arquitetura do edifício e da própria instituição. Os cavaletes de cristal, desenhados por Lina Bo Bardi (1914-1992) — autora também do projeto do edifício, como abordado anteriormente —, foram introduzidos em 1968, na inauguração do museu na sede da avenida Paulista. Por movimentações na gestão do museu, os cavaletes de cristal foram aposentados em 1996, quando Pietro Maria Bardi deixa a diretoria do museu. A volta dos cavaletes de Lina, em 2015, é um projeto muito enfatizado pela gestão atual do museu e é parte essencial da exposição *Acervo em transformação*.

Os cavaletes de cristal incorporam muito das ideias da galeria didática na forma com que apresentam as obras. Além da forma marcante que dialoga diretamente com o edifício, a maneira com que incorporam as legendas é essencial: todos os dados das obras são posicionados no verso dos cavaletes, de tal forma que o primeiro contato do público com a obra de arte é sempre o mais livre possível. Ainda, as legendas costumam ser mais que simples etiquetas: além de indicarem autoria, data, origem, apresentam uma boa contextualização da obra e do artista, por vezes trazendo também imagens de outras obras – uma grande inovação, visto que os celulares à mão e fácil acesso à internet são algo bastante recente.

Por outro lado, é importante destacar um problema nessa didática: apesar da dita ausência de hierarquia entre as obras, atualmente algumas recebem pouca atenção quando se trata da elaboração dos textos. As legendas do verso acabam por reforçar as hierarquias existentes na história da arte: enquanto a maior parte das telas recebe uma página

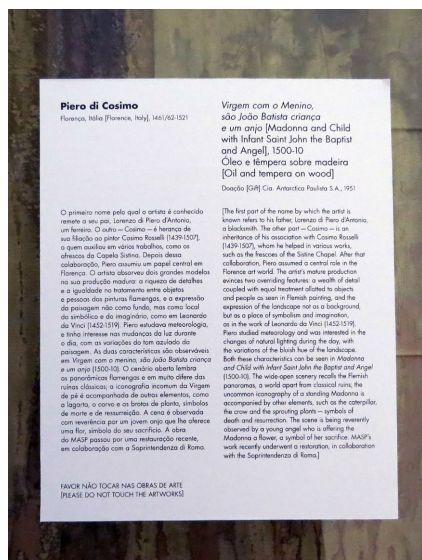


Figura 21 - Exemplo de legenda no verso dos cavaletes de cristal (tamanho aproximado de uma folha A4).



Figura 22 - Urna funerária marajoara exposta e legenda.

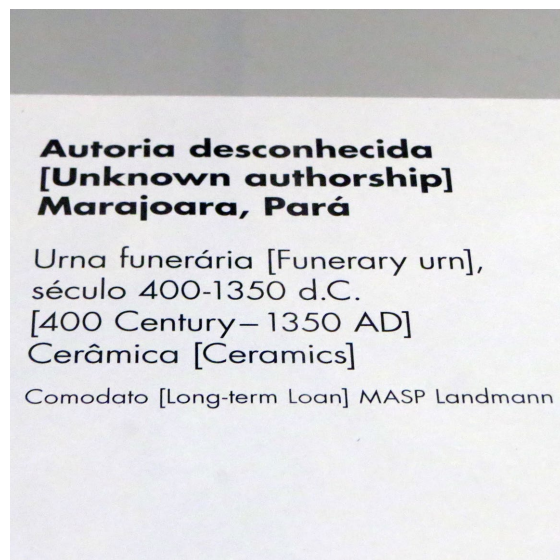


Figura 23 - Detalhe da legenda da urna funerária (Figura 22)

cheia de texto (ver Figura 21), as obras de “autoria desconhecida” (porque escapam dos modelos tradicionais de autoria) – incluindo as urnas funerárias marajoaras – são apresentadas apenas com pequenas legendas simples – e, muitas vezes, vagas (Figura 22 e Figura 23). Um museu do porte do MASP – capaz, portanto, de mobilizar pesquisadores muito qualificados –, deveria voltar seus esforços para as obras menos conhecidas e estudadas, buscando produzir e difundir conhecimentos verdadeiramente novos. Essa falha vai de encontro com tudo aquilo que Bardi desenvolveu a respeito da “galeria didática”.

Esse problema acaba sendo reforçado também por uma mudança recente na disposição das obras na galeria. Desde a chegada das obras do MCA Chicago, no início deste ano, a ordem cronológica em que os trabalhos eram expostos foi invertida, de tal forma que o visitante se

depara antes com a arte contemporânea (com as peças emprestadas pelo museu de Chicago) e vai caminhando em direção à arte antiga. Apesar do aspecto positivo – o destaque para a novidade –, as peças que já recebem pouco destaque foram enviadas para o fundo da galeria e acabam recebendo ainda menos atenção do público.

Voltando à questão do mobiliário expositivo: apesar do destaque e da importância dados aos cavaletes de cristal, essa peça não dá conta da totalidade do acervo exposto. Quando se trata de outros tipos de obra de arte, que diferem da pintura de cavalete para a qual o mobiliário tradicional do MASP foi desenvolvido – como esculturas e objetos arqueológicos –, foi preciso encontrar outras soluções, como as vitrines utilizadas para expor a cerâmica marajoara (Figuras 24, 25 e 26). É interessante perceber, porém, que o próprio desenho dos cavaletes ajuda na solução dessa questão, justamente porque a exposição das pinturas nos cavaletes as tira das paredes do museu – onde são tradicionalmente expostas – e as coloca no centro da galeria, espaço que passam a dividir com as outras obras, esculturas etc., rompendo com qualquer hierarquia entre os gêneros.

CERÂMICA MARAJOARA NO ACERVO EM TRANSFORMAÇÃO

Entendendo melhor o que é exposição *Acervo em transformação*, podemos agora nos aproximar especificamente dos objetos da Coleção MASP Landmann que estão expostos desde o início do comodato, em 2016 – as quatro urnas funerárias da tradição marajoara (apresentadas em detalhe no Capítulo 3). Procuramos entender por que esses objetos, dentre as mais de 900 peças da coleção e dentre toda a variedade de



Figura 24 - Urna funerária marajoara da Coleção MASP Landmann exposta em vitrine como parte da exposição *Acervo em transformação* do MASP.





Figuras 25 e 26 - Urnas funerárias marajoaras da Coleção MASP Landmann expostas em vitrines como parte da exposição *Acervo em transformação* do MASP.

cerâmica marajoara, foram escolhidos para integrar a exposição de longa duração do museu. Em nenhum momento, no material da própria exposição, no site do MASP ou no primeiro volume do catálogo da coleção (ARCURI, 2019), foi apresentada uma justificativa da curadoria para a inclusão desses objetos, especificamente, no *Acervo em transformação*; nos resta, portanto, levantar algumas hipóteses.

Nossa principal hipótese é que essa escolha foi orientada, principalmente, por critérios puramente estéticos, sendo estes, possivelmente, os objetos mais vistosos da coleção. Não parece haver nenhuma preocupação em apresentar ao público a variedade de técnicas e estilos que pode ser vista na cerâmica marajoara. Além de acabar por reforçar muitos dos problemas que apresentamos no Capítulo 1 do trabalho, essa escolha entra em conflito com a proposta da galeria didática e as próprias ideias exploradas no *Acervo em transformação*. Dessa forma, essa inclusão – ao que tudo indica, impensada – apresenta-se de forma contraditória ao visitante.

Outra hipótese é que o museu escolheu a cerâmica marajoara, dentre todas as culturas representadas na Coleção MASP Landmann, por ter sido produzida no território do que hoje entendemos como Brasil. Essa é outra contradição. Seja qual for a leitura que façamos, em nenhum momento a curadoria dessas obras foi justificada. Cabe ao público decidir, com praticamente nenhuma informação, qual o significado daquelas peças neste museu, hoje.

Reconhecemos, é claro, a grande importância da inclusão da arte de povos originários em meio ao acervo do MASP. A principal questão que emerge é: seria esta a melhor forma de expor arte pré-colombiana no MASP, sem estabelecer nenhum diálogo entre as peças da coleção, ou entre o conjunto da coleção e o resto do acervo? Há dois pontos de vista possíveis.

Por um lado, há quem diga que a simples presença dessas peças no museu já contribui muito em termos de representatividade, afirmando um compromisso com as culturas indígenas. Por outro lado, dadas a falta de informações ao público, a falta de um discurso coerente e as contradições implícitas, poderíamos, ao contrário, concluir que esta inclusão não contribui de fato em termos de representatividade e talvez até reforce as hierarquias que o MASP diz combater. Não há uma resposta única.

Mas uma questão nos parece certa: os museus brasileiros têm uma grande responsabilidade. Nesse cenário de discussões sobre a arte do outro, o Brasil é local e objeto privilegiado de estudo, pois não apenas abriga diversas instituições de pesquisa e preservação de coleções, mas também porque em muitas dessas instituições participam diretamente artistas e representantes de diversos povos indígenas contemporâneos[33]. Os conflitos globais que surgiram nas discussões em torno do Musée du quai Branly, na França, são, aqui, contradições internas à nossa sociedade. Como observa Cristiana Barreto:

No Brasil, a fronteira entre “nós” e “outros” parece ser mais sutil (mas também, às vezes, simplesmente mais escamoteada). Aqui, os diálogos entre culturas vêm acontecendo de forma mais ou menos dinâmica, intensa e conflituosa ao longo dos últimos quinhentos anos. Onde o antropofagismo cultural é epidêmico e as misturas cada vez menos puras, o papel do museu talvez não seja o de promover o diálogo, pois ele acontece cotidianamente nas ruas, nas esferas virtuais, nas sobreposições do grafite urbano, nos hibridismos musicais, nos saraus literários da periferia e nas novas línguas da internet, de forma cada vez menos territorializada espacial e socialmente. (BARRETO, 2010, p. 227)

[33] Além do exemplo do MAE-USP, abordado em nota anterior, há muitas experiências interessantes que podem ser citadas, como as dos museus indígenas. O Museu Magüta, primeiro museu indígena do Brasil, em Benjamin Constant, no Amazonas, possui extensa coleção de objetos da cultura material do povo Ticuna. Outro exemplo é o Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque – Kuahí (citado por Barreto, 2010, p. 211), que foi criado em 2008 com a proposta de integrar a produção de diversos povos distintos da região, promovendo intercâmbios entre as aldeias, instituições acadêmicas e museus.

OUTRAS EXPOSIÇÕES

Apesar das questões que levantamos, esperamos que muitos dos problemas apontados sejam trabalhados em exposições específicas que o MASP deve dedicar ao comodato. Além da exposição de têxteis pré-colombianos (de 14 de junho a 28 de julho de 2019; ver Figura 27), o museu promete dedicar um ano todo à temática das *histórias indígenas* (2021). Esperamos que essa iniciativa se traduza em um compromisso real e duradouro com as culturas ameríndias e outras formas de pensar o mundo, e não apenas na inserção superficial da arte do outro no museu como fetiche.



Figura 27 - Exposição Acervo em transformação: Comodato MASP Landmann - Têxteis pré-colombianos. 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É difícil dar por encerrado um trabalho que traz ainda tantas questões abertas. A cerâmica marajoara é, por si só, fascinante, mas o mais interessante de se estudar a exposição de cerâmica marajoara no acervo do MASP foi que, como ponto de partida, ela me apresentou diversos caminhos inteiramente novos e igualmente férteis. Sendo uma confluência de temas e áreas de estudo fora da minha zona de conforto acadêmica (a arquitetura) – é, afinal, uma exposição de arqueologia em um museu de arte –, acredito que aprendi muito mais do que posso ter contribuído. O desafio do TFG se conclui, dessa forma, como um exercício – não um produto fechado, fim em si mesmo –, que me levou também a pensar e desenvolver um projeto de pesquisa de mestrado. Este, então, é apenas um começo.

No mais, concluo enfatizando que, na pesquisa ou no museu, acredito na importância de refletirmos continuamente sobre as relações entre nós e os outros, o presente e o passado. A defesa da arte pré-colombiana deve estar acompanhada da defesa da arte indígena contemporânea e de um engajamento que ultrapassa questões estéticas. Mais que uma meditação de ordem teórica ou crítica, esses espaços de reflexão e diálogo devem levar à construção de um mundo de respeito à diferença, rompendo com as hierarquias de um pensamento colonizador/colonizado.

REFERÊNCIAS

ALVA, Walter. O comodato MASP Landmann: um testemunho, um comentário. In: ARCURI, Marcia (Org.). *Comodato MASP Landmann*: vol.1 têxteis pré-colombianos. São Paulo: MASP, 2019, pp. 12-13.

ARCURI, Marcia (Org.). *Comodato MASP Landmann*: vol.1 têxteis pré-colombianos. São Paulo: MASP, 2019.

BARDI, Pietro Maria. *The arts in Brazil: a new museum at São paulo*. Tradução do italiano para o inglês de John Drummond. Milão: Edizioni del Milione, 1956.

BARDI, Pietro Maria. Os quinze anos do museu. In: Museu de Arte de São Paulo. *Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias*. São Paulo: Habitat Editora, 1963, pp. XIII-XXVII.

BARDI, Pietro Maria. MASP, ano 30. In: MASP. *Catálogo 1979: I – França e escola de Paris*. São Paulo: Museu de Arte, 1979, pp. 3-6.

BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BARKER, Alex W. Exhibiting Archaeology: Archaeology and Museums. *Annual Review of Anthropology*, 2010, Vol. 39, pp. 293-308.

BARRETO, Cristiana. As culturas são feitas para dialogar? In: BORGES, Adélia & BARRETO, Cristiana (Org.). *Pavilhão das Culturas Brasileiras: Puras misturas*. São Paulo: Terceiro Nome, 2010, pp. 209-230.

- BARRETO, Cristiana Nunes Galvão de Barros. *Meios místicos de re-produção social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga*. 2008. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.71.2009.tde-30042009-095746. Acesso em: 2019-04-20.
- BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CASTRO, Celso (Org.). *Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*. São Paulo: Editora Zahar, 2009.
- DESCOLA, Philippe. Passage de témoins. In: *Le Débat, histoire, politique, société*. Número especial: Le Moment Quai Branly. No. 147 (Nov.-dec.) 2007, Gallimard, Paris, pp. 136-152.
- FÉNÉON, Félix. *Les arts lointains iront-ils au Louvre?* Paris: Espaces & signes, 2019.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.
- GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, 2008.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- LAGROU, Els. A arte do outro no surrealismo e hoje. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, 2008.
- LANDMANN, Julio. Apresentação: família Landmann. In: ARCURI, Marcia (Org.). *Comodato MASP Landmann: vol.1 têxteis pré-colombianos*. São Paulo: MASP, 2019, pp. 10-11.
- LIMA, H. P.; BARRETO, C.; FERNANDES, C. Museus no século 21: ações

pela salvaguarda e socialização do acervo arqueológico do Museu Goeldi. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 38, pp. 145-161, 2018.

MARTINS, Heitor; PEDROSA, Adriano. Apresentação: MASP. In: ARCURTI, Marcia (Org.). *Comodato MASP Landmann: vol.1 têxteis pré-colombianos*. São Paulo: MASP, 2019, pp. 8-9.

MCEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Eds.). *Unknown Amazon: culture in nature in Ancient Brazil*. Londres: The British Museum Press, 2001.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

PRICE, Sally. *Paris primitive: Jacques Chirac's museum on the Quai Branly*. Chicago: the University of Chicago Press, 2007.

RIBEIRO, Berta G.; VELTHEM, Lucia H. van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, pp. 103-114.

ROOSEVELT, Anna Curtenius. Arqueologia amazônica. Tradução de John Manuel Monteiro. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. (Org.) *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, pp. 53-86.

SCHAAN, Denise. Into the Labyrinths of Marajoara Pottery: Status and Cultural Identity in Prehistoric Amazonia. In: MCEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Eds.). *Unknown Amazon: culture in nature in Ancient Brazil*. Londres: The British Museum Press, 2001, pp. 108-133.

SCHAAN, Denise Pahl. Arqueologia, público e commodificação da herança cultural: o caso da cultura marajoara. *Revista Arqueologia Pública*, São Paulo, nº 1, 2006, pp. 31-48.

SIMAS, M. S.; ROSA, C.; BARRETO, C.; LIMA, H. P. Cada instituição, um fragmento: problemática da dispersão da coleção arqueológica marajoara Dita Acatauassu (Amazônia, Brasil). *Conservar Patrimônio*, Lisboa, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14568/cp2018038>. Acesso em: 29/07/2019.

STURGE, Kate. The other on display: translation in the Ethnographic Museum. In: *Translating Others*, Vol. 2 Manchester: St Jerome Publishing, 2006, pp. 431-440.

THOMAS, Nicholas. Prefácio. In: GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018, pp. 9-18.

PÁGINAS DOS MUSEUS CITADOS

American Museum of Natural History. Disponível em: <https://www.amnh.org/>. Acesso em 21/11/2019.

The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/>. Acesso em 21/11/2019.

Musée du quai Branly – Jacques Chirac. Disponível em: <http://www.quai-branly.fr/>. Acesso em: 14/11/2019.

Musée de l'Homme. Disponível em: <http://www.museedelhomme.fr>. Acesso em: 23/07/2019.

Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). Disponível em: <http://www.mae.usp.br/>. Acesso em: 24/07/2019.

Museu de Arte de São Paulo (MASP). Disponível em: <https://masp.org.br/>. Acesso em: 14/11/2019.

Palais de la Porte Dorée. Disponível em: <http://www.palais-portedoree.fr/>. Acesso em: 23/07/2019.

VÍDEOS

MASP Seminários | Arte Pré-Colombiana, 24.3.2017 – Introdução. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6h7GDKv2lwc>.

Acesso em: 04/11/2019.

MASP Seminários | *Arte Pré-Colombiana*, 24.3.2017 - *Mesa manhã*. 2017.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nF5r94pptII>. Acesso em: 14/11/2019.

MASP Seminários | *Arte Pré-Colombiana*, 24.3.2017 - *Mesa tarde*. 2017.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pAl7QgAoGO8>. Acesso em: 14/11/2019.

MASP Seminário | *Arte Pré-Colombiana*, 13.4.2018 – *Introdução*. 2018.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gH765UCn6CY>. Acesso em: 04/11/2019.

MASP Seminário | *Arte Pré-Colombiana*, 13.4.2018 - *Mesa manhã*. 2018.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uot5om3mkyo>. Acesso em: 14/11/2019.

MASP Seminário | *Arte Pré-Colombiana*, 13.4.2018 - *Mesa tarde*. 2018.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OUxMpm6zslg>. Acesso em: 14/11/2019.

FONTES DAS IMAGENS

Capa: Imagem disponibilizada pelo Acervo do MASP.

Figura 01: Imagem disponibilizada pelo Centro de Pesquisa do MASP.

Figura 02: <https://www.museeum.com/museum/musee-du-quai-branly/> [Acesso em: 13/11/2019]

Figura 03: <http://quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/20-ans-38471/> [Acesso em: 13/11/2019]

Figura 04: Andreas Praefcke (Fotógrafo). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quai_Branly_exhibit_05.jpg [Acesso em: 13/11/2019]

Figura 05: ARCURI, Marcia (Org.). Comodato MASP Landmann: vol.1 têxteis pré-colombianos. São Paulo: MASP, 2019, p. 145.

Figura 06: ARCURI, Marcia (Org.). Comodato MASP Landmann: vol.1 têxteis pré-colombianos. São Paulo: MASP, 2019, p. 91.

Figura 07: <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-comodato-masp-landmann-texteis-pre-colombianos> [Acesso em: 21/11/2019]

Figura 08: MCEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Eds.). Unknown Amazon: culture in nature in Ancient Brazil. Londres: The British Museum Press, 2001, p. 22.

Figura 09: MCEWAN, Colin; BARRETO, Cristiana; NEVES, Eduardo (Eds.). Unknown Amazon: culture in nature in Ancient Brazil. Londres: The British Museum Press, 2001, p. 110.

Figuras 10-19: Imagens disponibilizadas pelo Acervo do MASP.

Figura 20: Digitalização do folheto retirado na exposição Acervo em transformação do MASP no dia 09/06/2019.

Figura 21: Artur Tadeu Paulani Paschoa (Fotógrafo).

Figura 22: Ana Livia Ruegger Saldanha (Fotógrafa).

Figuras 23-26: Artur Tadeu Paulani Paschoa (Fotógrafo).

Figura 27: <https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-comodato-masp-landmann-texteis-pre-colombianos> [Acesso em: 21/11/2019]

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Trabalho Final de Graduação
Dezembro – 2019