



**Em alguns instantes, mais uma
coleção de arte e mais um estudo
sobre coleções...**

Marize Malta

Emerson Dionisio Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Como citar:

MALTA, M.; OLIVEIRA, E. D. G. de; COUTO, M. de F. M. Em alguns instantes, mais uma coleção de arte e mais um estudo sobre coleções.... MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 233-264, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8674784. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674784>.

Imagem [modificada]: Alegoria à América, Xavier das Conchas, séc. XVIII. Fonte: Reproduzido no catálogo da exposição "Ardente e Sincretico Luso-Afro-Brasileiro", Museu Afro Brasil, São Paulo - SP, p. 259.

Em alguns instantes, mais uma coleção de arte e mais um estudo sobre coleções...

In a few moments, another art collection and another study on collections...

Marize Malta; Emerson Dionisio Oliveira; Maria de Fátima Morethy Couto*

RESUMO

A história da história da arte alinha-se a diferentes modelos de colecionismo: devotados à celebração de um passado autorizado, delineados pela necessidade pedagógica, pela preservação urgente de uma cultura ameaçada ou por estratégias políticas e econômicas específicas, como modo de bem transmitir um gosto, uma posição ideológica ou a excelência e a tradição dos mestres e suas instituições. O presente dossiê buscou acolher pesquisas recentes que pensam o artístico, seu juízo de valor e histórias em suas conexões e interações por meio de coleções e acervos. Os questionamentos que marcam os atuais debates sobre as interações entre a produção e a circulação cultural contemporâneas operam como marcos referenciais para discutir os processos relativos ao colecionamento e ao colecionismo da arte nos últimos dois séculos: coleções feitas, desfeitas, refeitas e coleções que ainda estão por vir.

PALAVRAS-CHAVE

Coleções de arte. Instituições. Colecionadores. Historiografia da Arte.

ABSTRACT

The History of Art History aligns with different patterns of collecting: devoted to the celebration of an authorized past, outlined by a pedagogical need, by the urgent preservation of an endangered culture, or by specific economic and political strategies, as a way of transmitting a taste, an ideological position, or the excellence and traditions of the masters and its institutions. This dossier seeks to welcome recent research that thinks about art, its value judgments and stories in their connections and interactions through collections and collections. The questions that mark the current debates on the interactions between contemporary cultural production and circulation operate as benchmarks for discussing the processes related to collecting and art collecting over the last two centuries: collections made, unmade, remade and collections that are yet to come.

KEYWORDS

Art collections. Institutions. Collectors. Art historiography.

Primeiros instantes

No início do século XXI, a editora da Universidade de Chicago publicou um livro sobre termos críticos relacionados à história da arte. Dentre eles, estava o verbete colecionar/museus, de autoria de Donald Preziosi e ele inicia seu texto afirmando que museus são os gêneros mais brilhantes e potentes da ficção moderna (Preziosi, 2003: 407). Certamente, foi a partir dos anos 1990 que o interesse sobre coleções passou a render estudos sistemáticos pelos historiadores da arte, apesar de que foi em décadas anteriores quando o tema passou a contar com publicações, que se interessaram por trazer à discussão sua implicação histórica, teórica e metodológica para agregar camadas na compreensão do fenômeno artístico.

Um dos primeiros escritos tradicionalmente a serem resgatados sobre estudo de coleções de arte, *La vie étrange des objects* (1959), é tributária ao francês Maurice Rheims (1910-2003), leiloeiro, romancista e historiador da arte, igualmente colecionador, responsável por buscar um perfil psicológico da ação de colecionar, suas motivações e práticas, dotando os colecionadores de um perfil passional, que constrói conhecimento par e passo à conquista de um mundo autônomo, discussão ampliada em *Le Collectionneurs* (Rheims, 1981). Na interpretação de Jean Baudrillard (1920-2007), alguns anos depois (1968), mas se referindo a Rheims, esse tipo – o colecionador – independeria da classe social, perfil “idêntico tanto no rico amador de miniaturas persas como no colecionador de caixas de fósforos” (Baudrillard, 1993: 96), ainda alertando para a questão da posse, que geraria confusão de sentidos entre olho e mão, e da intimidade (quase obscena, poderíamos dizer), mas que igualmente seria norteadas pela procura – de ordem, de jogo e agrupamento. Nesse ponto, o colecionismo, independente do tipo, era tratado como impulso ao mesmo tempo envolto por certa racionalidade, como atitude individual para Rheims ou como psicossocial para Baudrillard, ambas afetadas pelos estudos freudianos, o pai da psicanálise, também colecionador.

E podemos pensar o quanto coleções e colecionadores não foram colaboradores de certas construções de pensamentos sobre determinados objetos (ou seus sistemas), ainda que não fossem exclusivamente artísticos, e as narrativas que se construíram nas ciências humanas e naturais, disciplinas interdependentes das coleções e dos museus.

Retomando Baudrillard, os objetos de coleção seriam tranquilizadores, exaltando a personalidade do colecionador, ao invés de a restringir, implicando no processo de sua castração real ou simbólica, na medida que espelharia quem os possuía. É por esse viés de aforismo que Baudrillard sentenciava: “colecionamos sempre a nós mesmos”¹. Esse escape e elisão da realidade seriam contornados pela busca da completude da coleção, pois as ausências provocariam um controle de si, uma disputa entre escape e realidade, que nesse caso levaria o colecionador a sempre estar no jogo do real para adquirir as peças que fechariam o ciclo da completude da coleção fadando, portanto, à morte da própria paixão que o move e dele próprio, colecionador. Ainda assim, colecionadores morrem, suas coleções ficam; colecionadores doam, suas memórias se perpetuam; coleções são desfeitas e desaparecidas, o colecionador é eclipsado; as coleções são repartidas, o colecionador é esquartejado. Grande parte dos estudos sobre colecionismo buscou o vínculo indissociável entre o colecionador e a coleção. Como lembra Benjamin, “só quando extinto é que o colecionador será compreendido” (Benjamin, 1987: 235). Coleções, assim, teriam personalidade, por vezes conturbada.

Inspirada nessa personalidade especial que ronda os colecionadores, o filme *O melhor lance (La migliore offerta)*, de 2013, de Giuseppe Tornatore, mostra a obsessão de um perito e leiloeiro que esconde em um quarto secreto de sua mansão uma coleção de retratos de jovens mulheres. As obras são arrematadas de forma nada ética e, por isso, ausente do mundo público da arte ao adentrarem na coleção. Somente ele é o fruidor egoísta das suas conquistas, trazendo à baila outros meandros dos processos que envolvem o mercado da arte, lugar incontornável para os colecionadores.

Solidão, fobias, manias, maneiras requintadas e certa aversão de contatos físicos com pessoas são pontuados como mecanismos de autopreservação da reputação profissional. Longe de ser ilibada, sua competência incontestável de *connoisseur* é usada para desqualificar a originalidade das obras que deseja adquirir por meio de um comparsa que as compra nos leilões. Taxadas como cópias, as obras decaem de valor e permite ao colecionador secreto possuir telas dos mais consagrados pintores europeus, de Da Vinci a Cézanne. A história da arte consagrada está ali para o espectador admirar e, ao mesmo tempo, ser cúmplice das ilusões e dos jogos de conquistas que envolvem a realidade que a acompanha – luxo e requinte versus amoralidades e egocentrismos. Tudo em favor da arte...

Instantes seguintes

Outra questão pontuada no diálogo entre Rheims e Baudrillard é relativa ao tempo. A paixão do colecionador seria acompanhada da perda do sentido do tempo real (Rheims, 1959: 42), em virtude da própria organização da coleção substituir o tempo sucessivo (Baudrillard, 1993: 103). Ambos os autores apontam para uma das questões primordiais para refletir sobre a prática cronológica da história da arte convencional, já que em uma coleção, esse desfiar “evolutivo” de tempo não se verifica. Pelo contrário, sobrepõe-se, justapõe-se, contrapõe-se, impondo mais uma questão geográfica, no que tange ao espaço. Coleções só se realizam em espaços, como acervos são dados a ver por museografias (Preziosi, 2003: 408), ainda que sejam recolhidas ou tenham expografias em determinado período temporal, elas desafiam o tempo e transformam a temporalidade em um fenômeno espacial e material, tendo sua existência dependente de princípios de organização e classificação (Stewart, 1993: 153).

Num outro aporte, contribuiria para o debate Kristof Pomian (2014), um dos autores recorrentes quando as coleções são objetos de estudo. O

historiador e filósofo polonês ressaltava que na transformação do objeto em coleção haveria a perda da função de uso ao ser retirado do sistema mercantil e, posto ao olhar, alçaria uma outra sorte de interesse. Ainda que focalizando a similaridade entre coleções públicas e privadas, o recorte de Pomian partia mais da experiência em instituições do que das relações dos objetos com colecionadores privados, na medida que o colecionador olha também com as mãos as suas peças, usando-as, e pode desfazer-se delas ou colocá-las em jogo da constante reorganização de sua lógica, ainda que a relação entre o visível e invisível continue na sua natureza. Muitos museus seguiram essa lógica, não à toa enfrentada por Pomian.

Muitas dessas passagens aqui colocadas serviram para sustentar certos aportes sobre arte em coleções ou coleções de arte, como a ideia de sistema marginal de Baudrillard². Ainda que possam existir historiadores da arte colecionadores, em sua grande maioria, eles se valeram das coleções de outros (coleccionadores particulares ou acervos museais). Diferentemente de reunir objetos materiais em volta de si, o ofício do historiador da arte implica em perceber o sentido dos vazios entre os objetos, aquela parcela invisível e amorfa que existe nas relações possíveis entre a concretude opaca das obras e aquilo que as atravessa ou as envolve e não está prontamente visível.

Eis um dos grandes desafios da história da arte: como enfrentar as coleções de arte e mesmo aquelas que a priori não foram ou são consideradas artísticas? A exemplo de objetos produzidos por grupos sociais periféricos e sem a formalidade de profissionalização que sustentou o estatuto do artista, obras sob a égide do popular-primitivo foram reunidas por alguns interessados, encaminhando para a preocupação com a preservação de certo patrimônio artístico que não estava acervado nos grandes museus de arte. A tardia criação de museus de arte popular atesta a controversa situação da eleição do que deve ser musealizado como arte e como algumas produções culturais ficam a mercê dos conceitos vigentes para serem alçadas a certos patamares de interesse estético.

Coisas que não se encaixariam em nenhum dos museus tradicionalmente constituídos ficariam à margem. Se os principais museus nacionais foram erigidos no século XIX para dirigirem leituras da nação, com seus fins educativos, foi preciso esperar boas décadas para que uma produção dita popular angariasse interesse como patrimônio. E muitas outras obras seguiram o mesmo destino, sejam as produzidas por artistas negros, indígenas, mulheres ou transgêneros. E, nesse sentido, pode-se pensar o quanto colecionadores antecipam certas transformações a serem incorporadas posteriormente pelos discursos da história da arte, ainda que alguns tenham seguido as normativas constituídas nos museus. De modo similar, alguns artistas também usaram o sistema das coleções para construir suas poéticas, como recorda Tadeu Chiarelli (2002), ampliando as abordagens sobre as possibilidades colecionistas e sua relação com a arte.

Instantes poéticos

Há quase 40 anos, Ítalo Calvino visitou uma exposição de coleções de coisas estranhas que estava em cartaz em Paris no idos de 1974. Segundo ele, “a vitrine da coleção de areia era a menos chamativa, mas também a mais misteriosa, a que parecia ter mais coisas a dizer, mesmo através do opaco silêncio aprisionado no vidro das ampolas” (Calvino, 2010a: 11). Mergulhando nas dunas em miniatura, que o levaram a pensar nos cenários da vida da colecionadora e no seu gesto compulsivo de colher areias pelo mundo, o escritor passou a refletir sobre as coleções. Calvino atentou que toda a coleção é um diário, não só de viagens, “mas também um diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores (...)” e que é movida e promovida pela “necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão”³. Certamente, Calvino estava partindo de referências de Walter Benjamin, outro nome incontornável nos estudos sobre coleções.

Do célebre texto *Desempacotando minha biblioteca* – um discurso sobre o colecionador (Benjamin, 1987), ou nas reflexões sobre o personagem colecionista, reunidas em *Passagens* (Benjamin, 2009), é patente o quanto as reflexões do filósofo alemão, a partir de suas traduções para o português, têm sido constantemente citadas nos estudos sobre colecionismo no Brasil. Ele subverte uma tradição de aproximação histórica dos intelectuais brasileiros aos franceses. O filósofo alemão coloca sua própria experiência como mote para relacionar coleções com memórias, afetos, organizações, experiências, sentidos, aprofundando percepções que se impõem (e contrapõem) ao historicismo das coleções e dos colecionadores, instigando histórias à contrapelo.

Nestor Garcia Canclini lembra da tradição das coleções, “dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados” (Canclini, 2019: 302), e recorre a Walter Benjamin no clássico texto *Desempacotando minha biblioteca*, quando comenta da sensação da “perda da ordem que ligava esses objetos com uma história dos saberes, fazendo-se sentir que a mania de colecionar ‘já não é de nosso tempo’”⁴.

Muitos foram os que na experiência colecionista desenvolveram pensamentos sobre coleções, como alguns aqui pontuados. Benjamin, por outro lado, procurou expor as subjetivações possíveis relacionadas ao ato de colecionar, seus procedimentos e envolvimento e memórias, de modo íntimo, complexo e profundo. O colecionador ganhou potência criadora. A forma de organizar seus itens angariou o poder de vir a ser história (ou história da arte), num grau de intimidade primordial seja para o colecionador ou o historiador da arte. E devemos acrescentar colecionadora e historiadora da arte, de modo a fazer jus ao crescente número de agentes femininos nessas searas, a exemplo de Julie Verlaine (2003) que há dez anos lançou um livro sobre colecionadoras e mecenas mulheres. Voltando a Benjamin, não somos nós que nos transportamos para dentro das coleções, são elas que se adentram pelas nossas vidas (Benjamin, 2009: 240).

Coisas de instantes

Aos colecionadores caberiam a responsabilidade de recolherem, guardarem, darem sentido ao que acumularam. E, a priori, para que sua coleção despertasse interesse alheio, seria preciso dotá-la de uma singularidade sedutora para que alguém a traduzisse de forma a valorizar o esforço do colecionador e os desafios que as obras colocam diante de posturas universalistas e tradicionalmente aceitas. A posse de determinadas coisas constrói narrativas, sendo as narrativas do colecionamento capazes de esclarecer a visão de seus significados sociais, conforme aponta Mieke Bal (1997:115).

Em outro dos textos de Calvino, de 1981, que trata sobre a redenção dos objetos e da conexão de Mario Praz com eles, também colecionador, o escritor italiano reflete sobre a relação do homem com as coisas: “todo o homem é homem-mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas, reconhece o humano investido em coisas, o si mesmo que tomou forma de coisas” (Calvino, 2010b: 123). Nessa passagem, ele afirma que seu pensamento se inclina para o particular, o mundo privado,

pois dispara a lógica do colecionismo que devolve unidade e sentido de conjunto homogêneo à dispersão das coisas. E dispara o mecanismo da posse (ou pelo menos do desejo da posse), sempre latente na relação homem-objeto, relação que, porém, não se exaure em si porque seu fim é a identificação, o reconhecer-se no objeto.⁵

A relação homem-coisa, ou homem-mais-coisas, para além de frisar uma interdependência inevitável, relembra uma condição colecionista que implica no lugar em que essa relação se institui – no mundo privado –, com o qual as coleções até o século XIX estiveram envolvidas (e que ainda estão). Coleções assumem lugares particulares em casas, imiscuindo-se à decoração e à vida privada, fornecendo um arranjo distanciado da função educativa dos museus públicos. Cada colecionador, assim, constitui um mundo particular

e, mesmo que possam existir alguns que tenham prazer em manter suas peças longe dos olhos alheios, é na publicização do seu universo particular que garante a reputação do seu conjunto e daquele que as possui.

Nas duas passagens de crônicas de Ítalo Calvino, o Museu da Inocência ainda não havia sido inaugurado em Istambul. Obra materializada a partir de livro homônimo de Orhan Pamuk (2011, em português), o qual se constituiu a partir da própria coleção, enfatizando a combinação homem-coisas de modo inusitado. Do ponto de vista do enredo, é um museu de lembranças de um amor eloquente e proibido, composto por uma imensa variedade de coisas que asseguravam a imortalidade da amada desaparecida em um acidente automobilístico, salvas da dispersão e pelo receio da inexorável ação do tempo sobre o esquecimento. O museu é organizado conforme os 83 capítulos, conclamando a potência da narratividade das coleções de objetos e sua expografia para construir fabulações. O escritor turco montou a coleção para criar a paisagem visual do romance e ancorou nela as personagens e a trama fictícia que inventou, mostrando como o processo de colecionamento se constitui método de imaginação e como um romance pode insinuar modos de ler um museu.

Além do livro e do museu que se sustentam, Pamuk produziu um catálogo, mais um artifício de divulgação de coleções – *The innocence of objects* (Pamuk, 2012), explicitando o processo da recolha das peças, sua organização e montagem, chamando atenção para a importância de pequenos museus, mais ordinários, individuais e humanos e menos grandiloquentes e épicos. Por outro lado, essa conjuntura de estratégias pessoais afirma o papel político das coleções, tanto na sua formação quanto divulgação. Utilizando-se de estratégias contemporâneas, há ainda o documentário – *Innocence of Memories* (2015) – ampliando abordagens possíveis quando imagens das ruas da cidade de Istambul contrapõem-se aos objetos confinados nas vitrines.

Existiu e existe uma infinidade de coleções, bem como de colecionadores, sendo as relacionadas à arte uma parcialidade delas. Porém, o ímpeto de colecionar foi praticamente independente da tipologia

da coleção, em especial a partir da prática burguesa oitocentista, dotada de uma forma de distinção social, não à toa relacionada à eclosão dos museus públicos nacionais, a partir da Europa: museus de história, museus de história natural/etnológicos, museus de arte, responsáveis por materializar e expor as grandes narrativas, as quais os dois romancistas acima citados se contrapõem nas suas elucubrações.

Instantes institucionais

Museus e coleções se configuraram *pari passu* as constituições das áreas de conhecimento e suas disciplinarizações. Ao capturar um objeto de um local e abrigá-lo em um museu, configura-se a institucionalização do “outro” cultural, impondo a ele sua ressuscitação por meio de classificações, datações e estetizações prováveis. Georges Perrec já denunciava a obsessão por essa atitude, questionando:

Como classificar os seguintes verbos: acomodar, agrupar, catalogar, classificar, dispor, distribuir, dividir, enumerar, etiquetar, hierarquizar, numerar, ordenar, reagrupar, repartir? Aqui estão agrupados em ordem alfabética. Todos estes verbos não podem ser sinônimos. Por que necessitaríamos catorze palavras para descrever a mesma ação? (Perrec, 1986: 110⁶)

Pode-se perceber a partir das nomenclaturas que foram sendo atribuídas aos objetos, os enquadramentos que museus (e as disciplinas a eles vinculadas) impuseram às suas naturezas: arte, objeto, coisa, espécime, artefato, bem, conforme lembra Susan Pearce (2003: 9) no seu texto sobre objetos de museu, no livro por ela organizado, em 1994, *Interpreting objects and collections*. A seleção é um ponto-chave ponderado, denunciador não apenas das escolhas, mas das possibilidades e das oportunidades, alertando para a realidade de agentes, antiquários, leilões, galerias, pondo todo um

arcabouço mercantil na roda das considerações sobre o conjunto artístico selecionado, constituindo um “reverso da história da arte” (Galofré; Catalán, 2015).

Chantal Georgel, ao tratar da formação e/ou da ampliação de acervos museais na França e sua relação com a história da arte, colocou a questão: “Será possível imaginar que essas doações massivas de coleções aos museus não tenham modificado a direção da história da arte, sabendo precisamente que são coleções e não simples conjuntos aleatórios?” (Georgel, 2015:78). Nesse sentido, coloca-se um diálogo entre colecionadores e museus pouco ajuizados, quando interesses públicos encobrem atitudes particulares, ainda que ambos estejam relacionados.

Muitas das vezes, museus ainda recebem doações de colecionadores e não exatamente têm escolhas diretas sobre seus acervos (Oliveira, 2014: 81). Por outro lado, normalmente, o perfil do colecionador é apagado, seus caprichos, seu entusiasmo e suas preferências sendo pouco ou nada evidenciados. Quantos colecionadores não apresentariam hoje notas de misoginia, racismo, intolerâncias e que não são postas às claras para a discussão? Quantos de seus objetos não são frutos de explorações, prevaricações, privilégios políticos, medidas imperialistas? Ainda assim, suas peças estão lá e podem ser acessadas de diferentes maneiras e instigarem outros tipos de discussão.

No Brasil, igualmente os museus se valeram de muitas doações de colecionadores a colaborarem com a atualização ou completude dos acervos (Abreu, 1996; Knauss, 2001; Oliveira, 2014). Ao mesmo tempo, o fenômeno da musealização das coleções privadas levou a percepção da lógica colecionista institucional, conferindo maior visibilidade à ação coletiva que coordena escolhas e elabora o perfil de cada instituição museal. Diretores, curadores, conselhos tomaram decisões a partir de políticas de aquisições do que seria aprovável ou reprovável enquanto acervo.

As coleções possibilitam apreender o fenômeno artístico pela

visão dos gostos de seus proprietários e da posição ideológica das instituições museológicas, inseridos numa cultura e tempo particulares, estabelecer relações entre diferentes contextos históricos e nexos entre materialidades distintas, especular sobre as formas de ajuntamento, circulação, de visibilidade (ou invisibilidade), de exposição das obras e de suas narrativas, numa extensão que opera das características estéticas aos modelos mercadológicos de interação. Por meio das coleções, ainda é possível alcançar modelos de formalização que transformaram conjuntos de obras em acervos: sistemas institucionais controlados e pretensamente hierarquizados.

O trânsito das coleções, as mudanças de proprietários e de localizações permitem constantes reescritas sobre as obras que as compõem e sobre o próprio conjunto, indicando o quanto as situações de proveniência, pertencimento, organização e formas de exibição vão interagindo com as obras e oferecendo outras perspectivas de enfrentamento e compreensão. Os acervos são capazes de nos apresentar não apenas os coletores, os selecionadores e os mantenedores de tais conjuntos, mas, também, muito nos esclarecem sobre a apreciação, a recepção crítica e a compreensão das intenções autorais, bem como do desafio de pensar a arte em coletivo. A própria história da história da arte alinha-se a diferentes modelos de colecionismo: devotados à celebração de um passado autorizado, delineados pela necessidade pedagógica, pela preservação urgente de uma cultura ameaçada ou por estratégias políticas e econômicas específicas, como modo de bem transmitir um gosto, uma posição ideológica ou a excelência e a tradição dos mestres e suas instituições. De certo, a história das coleções extrapola os limites das narrativas da história da arte exemplar, praticada até recentemente. Várias coleções desafiam, pelo olhar interessado e arbitrário dos colecionadores ou pelas frestas das reservas técnicas dos museus, a ordem classificatória vigente em tempos distintos e as práticas historiográficas da arte.

Instantes dos Outros

Muitos dos museus de caráter universalista se fiaram no objetivo de darem acesso a um público amplo de um resumo do mundo, como uma enciclopédia, com seus verbetes sintéticos, capazes de explicarem racionalmente proveniências, datações, materialidades, técnicas de culturas distantes no tempo e no espaço pelos principais centros europeus ou, em momento posterior, norte-americanos. Como instituições tipicamente europeias, os museus se conformaram às suas ideologias e às suas ações imperialistas sobre outras culturas, colonizando não só povos, mas suas produções e seus pensamentos.

No primeiro século de existência, museus transformaram significados de imagens e esculturas religiosas, do seu aspecto sagrado para o estético, como evidência histórica ou cultural, e em especial para declarar a superioridade da sociedade europeia. Como aponta Crispin Paine, a maioria dos visitantes dos museus seculares modernos acha praticamente impossível aceitar que uma peça de uma matéria simplória, uma coisa feita pela mão do homem, tenha poderes sobrenaturais (Paine, 2013: 8).

Vários são os exemplos de apropriações de objetos de outras culturas, no processo de dominação imperialista dos europeus sobre territórios americanos, africanos e asiáticos ou de antigas civilizações, levando a demandas históricas de restituições ou discussões sobre a propriedade devida ou indevida de determinado bem cultural. Os mármore de Elgin são caso clássico e já bastante debatido, desde o século XIX, sobre a questão das apropriações. Monica Palmeri já apresentou na revista MODOS reflexão sobre o chapéu de gala de Menlik e o trono de Hailé Selassié, roubados da Etiópia pelo governo fascista italiano, expostos no Museu Colonial de Roma, e posteriormente devolvidos (Palmeri, 2018). Em fins de junho de 2023, diversas reportagens anunciaram a devolução do manto Tupinambá ao Brasil pelo Nationalmuseet, o museu nacional da Dinamarca (Ferneda, 2023; Cardoso, 2023; Roxo, 2023), que será destinado ao Museu Nacional, no

Rio de Janeiro, tristemente incendiado e despojado de seu acervo em 2018. Considerando que para os Tupinambá os mantos ancestrais são materiais vivos que permitem conectá-los com seu passado (Caffé; Gontijo, 2023), sua preservação permitiu que essa conexão fosse possível de ser resgatada, mas é impossível deixar de pensar que sua apropriação se deu por questões de usurpação e violência, destruindo e dispersando os próprios Tupinambá.

Enquanto para alguns museus estrangeiros de etnologia, artefatos indígenas foram tratados como exemplares de culturas selvagens de terras distantes, eles aqui nos fazem lembrar que os selvagens e antropófagos somos nós. Igualmente peças emprestadas ao Museu de História Natural de Lille, na França, desde 2004, estão sendo reconduzidas ao país, destinadas ao Museu do Índio, mesmo que o processo não tenha sido fácil e cheio de contendas (Dantas, 2023: 13). As demandas por reparação e pela abertura à compreensão da diversidade das coisas e produções culturais abalaram o sistema hierarquizador que amparava certos padrões classificatórios. Canclini já lembrava: “A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo” (Canclini, 2019: 304). Complementando, Crispin Paine sentencia que no passado “a distância geográfica possibilitava tratar conflitos e opressões em terras distantes, enquanto hoje o único lugar seguramente distante é o passado distanciado de nós” (Paine, 2013: 20).

Visões de instantes

Os museus de arte, com suas coleções permanentes, ainda são capazes de acompanhar às demandas da globalização, com bienais e feiras, em que o mercado ganha espaço colocando a arte como mercadoria, fazendo perder sua potência simbólica? E o que nas coleções, o fenômeno da globalização pode interferir na sua tradicional configuração? São algumas das coleções por vir...

Em conferência no Brasil, em evento intitulado A virada Global da Arte Contemporânea nas coleções brasileiras, ocorrido em 2008, Hans Belting desenvolveu a reflexão sobre arte global e museus. Destacamos da sua fala ter lembrado que desde os anos 1970, a arquitetura de museus entrou em rivalidade com a arte contemporânea (Newhouse, 1998), na medida em que suas construções buscaram interferências visuais na paisagem como imensas instalações, que atraíram interesses estéticos tanto ou mais do que seus conteúdos, as coleções, ainda que fossem estratégias para seduzir visitantes a conhecê-los e, conseqüentemente, o que resguardavam⁷. A arquitetura desses “novos” museus, assim, se constituíram como outra arte ambiental, um gênero de arte singular, uma outra possibilidade de coleção não colecionável, pelo menos na maneira tradicional de constituição das coleções de arte, ligadas eminentemente à posse. Seria, então, possível colecionar sem propriedade? Colecionar o que não é colecionável?

Opostamente, o historiador da arte alemão mencionou o artista taiwanês Cai Guo-Qiang, que desenvolveu o projeto *Everything is Museum* (EIM⁸), iniciado em 2000, com uma série de museus de arte pelo mundo, representando um desafio aos recentes padrões internacionais de museus espetaculares, tendo como objetivo produzir espaços para exposições em condições relativamente limitadas e muitas vezes mínimas, utilizando antigos fornos e bunkers, por exemplo. Partindo de sua sugestão de que tudo é museu na contemporaneidade, poderíamos estabelecer a relação com as coleções, de que tudo é coleção ou pode vir a ser uma coleção contemporânea de arte?

Nas vertiginosas mudanças ocorridas com o advento da arte contemporânea, os espaços museais foram compelidos a abrirem espaços para ações e performances, tendo que assumir o espaço museal como palco, imprescindível para sua sobrevivência. Da mesma forma, performances e ações foram sendo institucionalizadas e podemos nos perguntar como colecionar aquilo que não tem autonomia material, somente vivenciado em

um momento expositivo? Seria possível, então, uma coleção de instantes imaginários?

Os museus, na medida em que se põem como lugares apartados do cotidiano, trazem questões relacionadas ao sobrenatural, frente à reconfiguração de realidades, posturas e experiências frente às coleções. As coleções, nas suas sobrenaturalidades, ainda que representem um pedaço de mundo, trazem visões desviantes capazes de construir outras perspectivas de mundo, portanto, responsáveis por seccionar a “vida natural” dos objetos e gerar outras coabitações em ambientes específicos. Tanto coleções quanto museus estão alicerçados nas coexistências. Cada objeto em acervo depende do outro para se constituir como peça de um sistema.

Ainda que se considere que o papel primordial dos museus é usar os objetos para contar histórias, animar o espírito e promover argumentos, é sua coleção e o posicionamento dos objetos que lhe conferem especial genialidade (Paine, 2013: XIV). Se os objetos ou ações artísticas mudam de sentido ao adentrarem nos museus, é na negociação entre curadores e visitantes que personalidades e obrigações são impostas a eles. Aqui se coloca a questão do ver e saber, imputando ao olhar a primazia do “contato” com as obras, que implica em saber ver para poder conhecer. E quem acessa museus e coleções, seja espacialmente ou virtualmente?

Instantes reais do hoje

Para além de todos os pensamentos e reflexões desenvolvidos sobre o ato de colecionar, o colecionador e a própria singularidade das coleções, tanto na instância particular quanto institucional, grande parte recaiu nas suas subjetivações, poéticas e práticas simbólicas a dialogar com os modos de construções da história da arte. Poucas reflexões debruçaram-se sobre as economias das coleções, suas implicações políticas e suas realidades vividas,

cruas e cifradas (em euros ou dólares).

O rapper norte-americano Jay-Z lançou em 2013 o clipe *Picasso Baby: A Performance Art Film*. A música, *Picasso Baby*, começa dizendo que ele quer um Picasso em sua casa, seu castelo, desejo por luxo e por outros artistas de prestígio no mundo da arte, como Basquiat, Rothko e Jeff Koons, citando lugares de arte igualmente de destaque como Louvre, MOMA e a documenta de Kassel. Ele lista todos os luxos que deseja e seu dinheiro pode comprar. O clipe foi realizado dentro de uma galeria, a Pace Gallery, em Nova Iorque, diante de fãs e celebridades, com um palco montado e um banco à sua frente, onde cantou e “encenou”, face a face, com cada uma das várias pessoas convidadas, que também performavam, durante seis horas seguidas de gravação. Nada mais, nada menos, uma das participantes do vídeo-performance foi Marina Abramovic, cujo trabalho *The Artist Is Present* teria inspirado o músico. Segundo o rapper, ele defendia que sua arte poderia ser enquadrada como Arte, uma arte de performance.

Um dos rappers mais consagrados da atualidade, Jay-Z é também colecionador de arte, junto com sua esposa Beyoncé. Eles têm um Picasso em sua casa, como Andy Warhol e Damien Hirst, dentre outros. Na música, ele coloca na mesma pauta artigos de luxo com as obras de arte e no clipe usa o sistema comercial da arte, as galerias, e uma artista incontornável e respeitável na área da performance para construir sua fabulação artística. Por outro lado, o mundo norte-americano da crítica de arte não foi favorável aos apelos de Jay-Z. A reação que se seguiu ofereceu uma visão reveladora das noções preconcebidas sobre quem pode e quem não pode se considerar um artista e quem é ou não um respeitável colecionador de arte, como pontuou Brandon Brown (2013) na plataforma Open Space do Museu de Arte Moderna de São Francisco (SFMOMA).

Conceitos dualistas de “alta arte” e “arte popular/de massa”, bem como de diferenças de classe e raça, permanecem ainda como mediadores nos juízos exarados pelo (alto) mundo da arte, que parece ignorar o que é a

cultura dominante na contemporaneidade global (e não é exatamente o que está sendo exposto em uma galeria ou que está sendo vendido e comprado na Sotheby's). A notoriedade mundial do rapper é incontestável, suas músicas e suas atuações e atitudes atingem milhões de jovens, que podem passar a rever a premissa de que os ricos criam arte e cultura e as institucionalizam, enquanto os pobres são meros consumidores delas, e a pensar que antes da ilibada transcendência da arte, o que manda é o dinheiro. Só os muito ricos são colecionadores de arte.

Instantes controversos

Com a morte de um dos nomes incontornáveis da cena artística contemporânea, diretor de museus e responsável pela formação do acervo do Museu Afro Brasil, Emanuel Araujo deixou um grande legado de obras, tanto em seu domicílio, quanto as que estavam em comodato no referido museu. Foram todas postas a leilão (suspensas, em seguida, por medida judicial), com reportagens que apelavam para grandes colecionadores (endinheirados) ou instituições (com altos dividendos) que adquirissem as peças para que elas permanecessem em museus públicos brasileiros. O apelo também figurou no texto do catálogo (Coleção Emanuel Araujo, 2023), que circulou pelas redes sociais em setembro, data prevista para o leilão. Como todo o processo de venda pública de uma coleção, as peças precisaram ser identificadas, datadas, precificadas e divididas em lotes – uma outra sorte de sistema que apresenta obras sob certos aspectos para atrair compradores.

São inúmeros os casos de coleções, desde o século XIX no Brasil, que foram à hasta pública e cujos meios de comunicação apelavam para a intervenção do Estado para que fossem adquiridas e encaminhadas a museus, praticamente sem que surtisse efeito. Na mesma linha, seguem os

argumentos acima citados. Por meio das redes sociais, o catálogo apresentou as obras de destaque da coleção [Fig.1]. Cada pessoa que acessou o catálogo pode ter feito suas escolhas caso fosse possível comprador – pulseiras de ouro com berloques (joias de crioula), imaginária cristã, móveis coloniais, esculturas africanas, quadros antigos... Muitas dessas peças compunham propriedades passadas, tanto particulares quanto institucionais.



FIG. 1. *Alegoria à América*. Grupo escultórico em conchas, miçangas, redoma de vidro e base de madeira entalhada em flores. Xavier das Conchas, séc. XVIII. Imagem reproduzida no catálogo *Coleção Emanuel Araújo*, produzido pela Bolsa de Arte, (2023: 55). Fonte: Reproduzido no catálogo da exposição "Ardente e Sincretico Luso-Afro-Brasileiro", Museu Afro Brasil, São Paulo - SP, p. 259.

Nessa contenda, ao se reunir em leilão um acervo particular procura-se persuadir os interessados da sua singularidade e de das peças excepcionais que o colecionador adquiriu. Poucos argumentam os meios e as procedências de suas obras frente à contribuição do que a coleção põe

para um bem público. No afã da sede colecionista, nem sempre está presente a postura ética, questão que normalmente nunca é discutida nos atos de aquisição quando uma coleção é publicamente exposta, mesmo em museus. Igualmente, é graças a certos colecionadores que algumas peças são salvas de sua extinção. As ações individuais sempre foram mais eficazes e ágeis do que a morosa atuação institucional governamental que rege grande parte dos museus no Brasil.

Ninguém contesta a importância de Emanuel Araujo para a virada sobre a mirada afro-brasileira em acervos e exposições. Ainda que o olhar interessado sobre essas produções não tenha sido exclusivo e inédito, mas herdeiro de vários outros colecionadores e estudiosos, sua coleção foi tomada como pecadora de um sistema vigilante (na hora que convém) de bens que eram pertencentes a lugares que, sem a devida proteção do Estado, ficaram reféns de interesses privados. Ele não foi nem é o único a se aproveitar da fragilidade dos guardiões do patrimônio público.

Caso recente, mais uma vez, uma coleção privada foi posta em dúvida frente ao que se constitui como interesse público. E a questão recai quase sempre em quem é o responsável por salvaguardar certas obras. Nessa economia colecionista, não há vencidos nem vencedores, mas, certamente, põe-se na berlinda a contenda entre coleções públicas e privadas e como cada uma inveja o que a outra possui.

Por outro lado, um pesquisador encontra dificuldades semelhantes para acessar coleções públicas ou privadas. Recorrentemente, obras procuradas, consideradas fundamentais para a consecução de uma pesquisa, encontram impasses para acesso. Muitas instituições públicas ou mesmo religiosas (caso de irmandades, mosteiros e conventos) dificultam o acesso às informações ou o contato direto com as peças. Então, de quem é o direito de aproximação e contato direto com certas obras de coleção? Não se está conservando um hábito próprio do privado que se perpetuou no público? Não se está querendo reverter esse costume para reclamar uma ideologia

que ainda não conseguiu dissolver a ideia de posse do bem artístico, seja institucional ou privado?

Instantes de instantes

Nesse texto de reflexão sobre coleções, colecionadores e colecionismo foram utilizadas variadas fontes para complexificar o tema. Desde as primeiras narrativas a perspectivas globais, formas de abordagens, implicações teóricas e metodológicas reuniram-se livros, artigos, documentários, conferências, romances, crônicas, músicas, vídeos, procurando expor as múltiplas referências capazes de contribuir para a discussão, nem sempre provenientes do mundo estritamente acadêmico.

Relembrando reflexões sobre esses processos colecionistas e a história da arte,

A própria história da história da arte alinha-se a diferentes modelos de colecionismo: devotados à celebração de um passado autorizado, delineados pela necessidade pedagógica, como modo de bem transmitir o gosto, a excelência e a tradição dos mestres e suas instituições. Evidentemente, a história das coleções extrapola os limites das narrativas da história da arte exemplar, praticada até recentemente. Muitas coleções desafiam, pelo olhar coletor dos colecionadores ou pelas frestas das reservas técnicas dos museus, a ordem classificatória vigente em tempos distintos. (Malta; Oliveira, 2015: 18)

Retomando Rheims, Baudrillard, Pomian, Benjamin, Pamuk, Pearce, Bal e tantos outros e outras, por que vias eles e elas teceram suas reflexões? Recorrentemente citados e citadas, a partir de que coleções puderam refletir? Suas próprias? Coleções institucionalizadas? De que lugares e de que tempos? Que tipos de objetos e conformações de exposições levaram a certos pensamentos? E os historiadores e as historiadoras da arte que se

referenciam a eles/elas pensam nos meios em que acessaram as coleções a que se referem?

Entre interesses públicos e privados, a quem pertence uma coleção de arte? Da posse material à posse da narrativa ou da crítica, quem tem o lugar de fala socialmente aceito nos seus meios disciplinares? Que histórias foram capazes de construir? Que abordagens sobre arte estiveram relacionadas às suas constituições? Entre um indivíduo detentor de bens artísticos e outros que têm interesse em suas posses, o desejo do seu compartilhamento público está entranhado no ofício de quem depende delas – e essa condição não é exclusiva dos historiadores da arte.

Olhar a arte por meio das coleções nem sempre é uma postura confortável, na medida em que desafia alguns pressupostos do campo da história e da crítica de arte convencionais, mostrando a fragilidade, ao mesmo tempo a potência, de como constroem suas narrativas. Muitas histórias foram diretamente devedoras de coleções privadas (e ainda continuam) e são dependentes de coleções acervadas em instituições públicas.

Paixão, ambição, conquista, compulsão, dedicação, dispersão, destruição, abandono... A ação dos colecionadores foi normalmente percebida por essas estratégias, como que suprimindo qualquer possibilidade de prática corrente e de ato político, integrado a um sistema mais amplo. É fato que nas últimas décadas, um número expressivo de pesquisadores voltou-se para a compreensão formativa e discursiva das coleções artísticas, ampliando nossa compreensão das ações envolvidas no processo. Coleções e acervos passam a ser compreendidos como projetos políticos, apreendidos como espaços de pesquisa pluridimensionais. Assim, o modo de perceber e compreender as coleções dedicadas às artes visuais mostra-nos uma intrincada relação com a constituição e a prática da História da Arte, em toda sua abrangente pluralidade e seus arbítrios excludentes.

Instantes de um dossiê

Um tema vasto como o colecionismo, certamente, não se esgota em um dossiê. Mas, como um dos temas que tem atraído atenção expressiva no campo da história da arte, consideramos relevante trazê-lo para a pauta, no sentido de confluir pesquisas recentes e mapear os caminhos que estão sendo empreendidos. As coleções já estiveram presentes na revista MODOS em alguns artigos (Popova, 2017; Siqueira, 2017; Silva, 2017; Palmeri, 2018; Valego, 2018; Tinoco, 2018; Santos; Montechiare, 2019; Faulhaber, 2019; Tatsch, 2021; Porfirio, 2022; Marcondes, 2022; Almeida, 2022), que, juntos aos que se apresentam neste número, agregam mais instantes sobre o tema das coleções.

As 16 contribuições aqui presentes versam sobre uma pluralidade de possibilidades, abordagens e recortes, mostrando a potencialidade dos estudos sobre coleções para as narrativas da história da arte desenvolvidas recentemente, tanto no Brasil quanto na América Latina. Do colecionismo privado ao institucional, das coleções invisíveis, dispersas e desaparecidas às estratégias para sua formação, das interferências sobre elas (e sobre os museus) por curadores independentes, das sociabilidades envolvidas às patronagens e estratégias de aquisição, chegando às instabilidades das coleções e acervos, de dificuldades de posturas decoloniais às relações dos objetos com os espaços que os cercam – a decoração ou a museografia em museus. São inúmeras as possibilidades de um tema candente para a história da arte, com muitos instantes que instigam outros pensamentos sobre arte.

Do ponto de vista do colecionismo privado, Luiz Alberto Freire retoma o estudo das maquetinas, altares em papel dourado rendado protegidos em caixas de vidro, a partir de uma coleção particular. Decorrente da análise da coleção e da entrevista com o colecionador, acrescenta tipos, confirma marcas estilísticas, caracteres técnicos, materiais, indicativos de época e procedência e demarca as especificidades de um agente colecionador que

se destaca pelo envolvimento profundo com o objeto que coleciona e sua história. Por sua vez, Maria Teresa Silveira segue os passos de Marianno Filho, Eva Klabin e Castro Maya nas suas escolhas de como ambientar suas coleções em casa, discutindo suas referências e negociações com a decoração, pondo em xeque a relação entre ambientação e peças que segue certas linguagens e premissas vigentes, consideradas o melhor partido para valorizar a coleção. Sob outro aspecto do decorativo – os museus de artes decorativas –, Joseania Miranda Freitas confronta coleções de arte pré-hispânica como meio de refletir sobre a decolonização dessa tipologia de museu, trazendo a experiência prática e exercícios teóricos (em abordagens espirais) com o Museu del Oro Zenú, em Cartagena, Colômbia.

Do ponto de vista do colecionismo institucional, Fabriccio Novelli Duro se valeu da Exposição Geral de Belas Artes de 1884, no Rio de Janeiro, para investigar os meios de aquisição de obras para a coleção da Academia Imperial de Belas Artes, que nem sempre contou com o “bolsinho do imperador”, mas também, neste caso, com iniciativas de outros agentes para arrecadar recursos, discutindo os meios correntes para a ampliação da coleção da pinacoteca da Academia e os critérios de aquisição da instituição. Já Pricilla Perrud Silva buscou apresentar e caracterizar o acervo de Paulo Menten enquanto o artista gravador esteve vinculado ao Núcleo de Gravadores de São Paulo, o NUGRASP, entre meados das décadas de 1960 e 1970, narrando a trajetória da vida de uma coleção pedagógica de gravuras até o momento de sua morte institucional. Tomando outro aspecto, com recorte na arte postal, Fabíola Cristina Alves traz o caso do Núcleo de Artes e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e as conexões pertinentes a essa tipologia de obra em coleções. Tratando de outro acervo em Natal, Diogo Souza de Paiva recorre ao Museu Pinacoteca do Rio Grande do Norte, discutindo a formação do acervo, a prática das doações e a constituição de um sistema de arte local, levantando sob o signo da falta questões recorrentes em muitas realidades museais.

Com aporte às políticas de aquisições, Bianca Andrade Tinoco provoca indagações sobre o Programa de Patronos da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, enquanto German Alfonso Munez avalia a formação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1968-1982, ambos os textos complexificando os vários agentes envolvidos, estratégias de incorporação e as redes de relacionamento (e seus conflitos) que estiveram no jogo.

Seguindo por coleções institucionais com foco na arte latino-americana, Alessandra Simões aborda a coleção ESCALA para discutir a questão da internacionalização de artistas das ditas periferias pelo aval britânico. Já Cristélen Ribeiro Marques com Lisbeth Ruth Rebolo Gonçalves enfrentam dois colecionadores – Patricia Phelps de Cisneros e Eduardo Constantini – para indicar e refletir escolhas que deram visibilidade e legitimidade a um colecionamento que deu foco a um recorte que promoveu amplas e duradouras discussões sobre o sentido de arte latino-americana. Por outro viés, Glaucia Villas Bôas se volta às cartas chilenas de Mario Pedrosa para discutir as estratégias de formação do Museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA), no Chile, sugerindo que a obtenção das obras no exterior, não só dependeu da autoridade que o crítico desfrutava nos meios artísticos internacionais como foi decorrente do enfrentamento de dificuldades e obstáculos políticos e institucionais. Nesse sentido, a formação de certas coleções mostra como incidem diretamente, a partir de posturas políticas, nos rumos da história da arte.

Partindo da eclosão dos curadores independentes, com foco nas ações de Harald Szeeman, Tatiana da Costa Martins procura estabelecer o vínculo da curadoria com a do colecionismo diante das ativações da arte contemporânea, avaliando a exposição-instalação *Grandfather: a Pioneer like us*, de 1974, à luz dos pensamentos de Walter Benjamin, e especulando a inversão da lógica objeto de arte-exposição para coleção-exposição.

Sobre coleções invisíveis, Felipe Chaimovich discute como o emprego de espelhos murais em Versalhes tornou-se um padrão da arquitetura

interior francesa. A substituição de quadros por espelhos conceituaria a experiência seminal de arte contemporânea, pois as pessoas refletidas passariam a agir como imagens. Entretanto, tal dimensão inaugural da coleção de espelhos permanece invisível ao público atual da instituição e esclarece os desafios de incorporação da arte contemporânea a acervos de museus. Sob o olhar de outra instituição museal internacional, Yacy-Ara Froner Gonçalves e Bruno Henrique Fernandes retomam o indefectível MOMA de Nova Iorque, com recorrente visibilidade, elegendo a galeria 512 para dissertar sobre os discursos que se perpetuam frente a deslocamento artísticos.

Trazendo uma revisão crítica sobre as brasileiras, Maria Inez Turazzi trata o colecionismo de imagens do Brasil na sua puridimensionalidade (ou as várias brasileiras possíveis) para discutir questões acerca de construção de identidades nacionais, suas origens e fortuna crítica, divulgações e repercussões na contemporaneidade frente ao mundo digital, repensadas por intelectuais e artistas. Com isso, o próprio sentido de brasileira é argumentado, bem como o forjamento de memórias que constituíram as identidades dos brasileiros, com foco nas várias brasileiras que constituem o acervo da Biblioteca Nacional brasileira, em comparação com outros acervos do mesmo perfil em diferentes países, confrontadas com algumas coleções particulares e com os usos sociais em especial das imagens brasileiras.

Este dossiê buscou acolher pesquisas recentes que pensam o artístico, seu juízo de valor e histórias em suas conexões e interações por meio de coleções e acervos. Os questionamentos que marcam os atuais debates sobre as interações entre a produção e a circulação cultural contemporâneas operam como marcos referenciais para discutir os processos relativos ao colecionamento e ao colecionismo da arte nos últimos dois séculos: coleções feitas, desfeitas, refeitas e coleções que ainda estão por vir. Eis alguns instantes sobre coleções.

*Se houvesse
um museu
de momentos*

*um inventário
de instantes
(...)
se houvesse
um acervo
de acidentes*

(Trechos do Poema “Museu”, presente no *O livro das semelhanças* de Ana Martins Marques, Cia. das Letras, 2015).

Referências

- ABREU, R. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa, Rocco, 1996.
- ALMEIDA, A. Uma flor de silêncio e assombro: memórias entrelaçadas na Coleção Perseverança. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 150–173, 2022. DOI: <https://doi.org/10.20396/modos.v6i1.8667476>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667476>. Acesso em: ago. 2023.
- BAL, M. Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In: CARDINAL, R.; ELSNER, J. (Eds.). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1997, p.97-115.
- BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BELTING, H. Arte global e o museu (GAM). In: BUDENSIEG, A; BELTING, H.; GROSSMANN, M. (Coords.). *A virada global da arte contemporânea nas coleções brasileiras* [workshop]. São Paulo: Goethe-Institut São Paulo, ZKM, Centro de Arte e Mídia Karlsruhe, Alemanha, Fórum Permanente de Museus de Arte São Paulo, 2008. Disponível em: <https://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=2758>. Acesso em: ago. 2023.
- BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, W. *Rua de mão única. Obras escolhidas*, v.2. Brasília: Editora Brasiliense, 1987, p.227-235.
- BENJAMIN, W. O colecionador. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 237-246.

- BLOOM, P. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BOLSA DE ARTE. Coleção Emanuel Araújo. Catálogo de leilão. São Paulo, 2023.
- BROWN, B. On the contemporary: Jay-Z's "Picasso Baby: a Performance Art Film". *Openspace*, 14 oct. 2013. Disponível em: <https://openspace.sfmoma.org/2013/10/on-the-contemporary-jay-zs-picasso-baby-a-performance-art-film/>. Acesso em: ago. 2023.
- CAFFÉ, J.; GONTIJO, J. Expor o sagrado: o caso do manto tupinambá na exposição Kwá Yepé Turusú Yuriri Assojaba Tupinambá. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 23-47, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8670562. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670562>. Acesso em: ago. 2023.
- CALVINO, I. A redenção dos objetos. In: _____. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, p.119-124.
- CALVINO, I. Coleção de areia. In: _____. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, p.11-16.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.
- CARDOSO, R. Museu Nacional recebe doação de manto tupinambá do século 17. *Agência Brasil*, Brasília, 26 jun. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-06/museu-nacional-recebe-doacao-de-manto-tupinamba-do-seculo-17>. Acesso em: jul. 2023.
- CHIARELLI, T. Apropriação/coleção/justaposição. In: APROPRIAÇÕES/COLEÇÕES. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p.21-32.
- COLEÇÃO EMANOEL ARAUJO. São Paulo: Bolsa de Arte, 2023. [catálogo de leilão]
- DANTAS, D. De volta para casa. Brasil vai reaver 600 peças indígenas que estão na França. *O Globo*, Rio de Janeiro, p.13, 18 jun. 2023.
- FERNEDA, G. Dinamarca devolverá ao Brasil manto Tupinambá levado no período colonial. *CNN Brasil*, 26 jun. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/dinamarca-devolvera-ao-brasil-manto-tupinamba-levado-no-periodo-colonial/>. Acesso em: jul. 2023.
- GALOFRÉ, E. A.; CATALÁN, C. B. (Eds.). *El reverso de la historia del arte*. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950). Gijón: Ediciones Trea, 2015.
- GEORGEL, C. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte? Trad. Ana Cavalcanti. *Museologia e Interdisciplinaridade*, Brasília, v.3, n.6, p.276-287, mar./abr. 2015. DOI: <https://doi.org/10.26512/museologia.v3i6.16765>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16765/15047>. Acesso em: ago. 2023.
- HASHIMOTO CORDARO, M. .; OKANO, M. Gêneros artísticos em discussão através de coleções de objetos asiáticos. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP,

v. 5, n. 3, p. 197–221, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8665547. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665547>. Acesso em: ago. 2023.

JAY-Z. *Picasso Baby: A Performance Art Film*. © 2013. Mark Romanek, director. S. Carter Enterprises, LLC., Distributed by Roc Nation Records, LLC. Music video. 10min.45s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=67mong6fKQE>. Acesso em: ago. 2023.

KNAUSS, P. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v.33. Rio de Janeiro: MHN, 2001, p. 23-44.

MALTA, M. et al. (Orgs). *Histórias da arte em coleções*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

MALTA, M.; OLIVEIRA, E. D. de. Arte compartilhada: coleções, acervos e conexões com a história da arte. In: SANTOS, N. C.; CARVALHO, A. M. A. de (Orgs). *Para pensar o compartilhamento nas artes: redes e conexões*. Santa Maria: ANPAP, UFSM, UFRGS, 2015, p.8-20.

MARCONDES, G. Implodindo a colonialidade: a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 147–177, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668411. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668411>. Acesso em: ago. 2023.

MONTECHIARE, R. Arte versus Cultura: A exibição dos objetos da Sala de África do Museo de Culturas del Mundo de Barcelona. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 191–208, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i3.4223. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663193>. Acesso em: ago. 2023.

NEWHOUSE, V. *Toward a new museum*. New York: The Monacelli Press, 1998.

OLIVEIRA, E. D. G. de. Algo familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros. *Revista MUSAS*, n. 6, p.78-92, 2014. Disponível em: <https://antigo.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-Musas-6.pdf>. Acesso em: ago. 2023.

OLIVEIRA, J. P. (Coord.). O manto indígena Tupinambá. In: OS PRIMEIROS BRASILEIROS [exposição virtual do Museu Nacional UFRJ]. Rio de Janeiro: Museu Nacional UFRJ, 2021. Disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/pt/mundo-indigena/o-manto-tupinamba/>. Acesso em: jul. 2023.

PAINE, C. *Religious objects in museums: private lives and public duties*. London: Bloomsbury, 2013.

PALMERI, M. Mutilation of political power: Spolia exhibiting as symbolic strategy. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 178–191, 2018. DOI: 10.24978/mod.v2i2.1054. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663315>. Acesso em: ago. 2023.

PAMUK, O. *O museu da inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAMUK O. *The innocence of objects*. New York: Abrams, 2012.

- PEREC, G. *Pensar/Classificar*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- POMIAN, K. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Memória/História. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2014.
- POPOVA, O. Structure and connections of Alexander Golitsyn's agents network on the European art market of the 2nd half of the 18th century. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 09–24, 2017. DOI: 10.24978/mod.v1i3.861. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662247>. Acesso em: ago. 2023.
- PORFÍRIO, I. Notas sobre a encruzilhada. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 402–428, set.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670174. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670174>. Acesso em: ago. 2023.
- PREZIOSI, D. Collecting/Museums. In: NELSON, R. S.; SHIFF, R. (Eds.). *Critical Terms for Art History*. Chicago: London: The University of Chicago Press, 2003, p.407-418.
- RHEIMS, M. *Le collectionneurs: de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode, et de la spéculation*. Paris: Éditions Ramsay, 1981.
- RHEIMS, M. *La vie étrange des objects*. Paris: Plon, 1959.
- ROXO, E. A volta do manto tupinambá. *Piauí*, São Paulo, 27 jun. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/>. Acesso em: jul. 2023.
- SANTOS, D. O. C. dos; FAULHABER, P. A estética do Assombro nas coleções de arte popular de Jacque, Lina e Emanuel. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 228–241, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i3.4335. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663180>. Acesso em ago. 2023.
- SILVA, M. O que é um objeto de museu sem as narrativas que o cercam? Museu de folclore: a exposição. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.2, p.170-174, maio 2017. DOI:<https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.764>. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/764>. Acesso em ago. 2023.
- SIQUEIRA, V. B. Sítio Santo Antonio da Bica: As coleções de Roberto Burle Marx. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 90–112, 2017. DOI: 10.24978/mod.v1i1.731. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662264>. Acesso em ago. 2023.
- STEWART, S. *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham, London: Duke University Press, 1992.
- TATSCH, F. G. A Virgem Abrideira dos Gozos de Maria da Coleção Ivani e Jorge Yunes: transculturalidade e espaços intermediários. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 313–372, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i3.8666746. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666746>. Acesso em: ago. 2023.

TINOCO, B. A. A vertigem do querer de um colecionador voraz: Entrevista com Sérgio Carvalho. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 2, n. 3, p. 261–272, 2018. DOI: 10.24978/mod.v2i3.1868. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663222>. Acesso em: ago. 2023.

VALLEGO, R. Novas aquisições: a coleção Roger Wright na exposição “Vanguarda Brasileira dos anos 1960”. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 296–304, 2018. DOI: 10.24978/mod.v2i1.1037. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663341>.

VERLAINE, J. *Femmes collectionneuses d’art et mécènes*. Paris: Éditions Hazan, 2013.

Notas

* Maria Malta é docente e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: marizemalta@eba.ufrj.br, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0559-0658>; Emerson Dionisio Oliveira é docente e pesquisador da Universidade de Brasília, e-mail: dionisio@unb.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>; Maria de Fátima Morethy Couto é docente e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas, e-mail: mfmcouto@iar.unicamp.br, ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0561-6616>.

1 *Ibidem*: 97.

2 *Ibidem*: 93.

3 *Ibidem*: 13.

4 *Ibidem*: 303.

5 *Ibidem*: 123.

6 Tradução nossa do texto original: " ¿Cómo clasificar los siguientes verbos: acomodar, agrupar, catalogar, clasificar, disponer, distribuir, dividir, enumerar, etiquetar, jerarquizar, numerar, ordenar, reagrupar, repartir? Aquí están agrupados en orden alfabético. Todos estos verbos no pueden ser sinónimos. ¿Por qué necesitaríamos catorce palabras para describir la misma acción?".

7 Como exemplo, podemos citar o Centro Georges Pompidou, de Renzo Piano e Richard Rogers, inaugurado em 1977; o Vitra Design Museum, de Frank Gehry, de 1989, e do mesmo arquiteto, o museu Guggenheim de Bilbao, aberto em 1997; o Museu Soumaya, na Cidade do México, de autoria de Fernando Romero, com estreia em 1994; a extensão do Museu Real de Ontário, prédio do estúdio de Daniel Libeskind, em 2007; e no Brasil, os museus projetados por Oscar Niemeyer, como o MAC de Niterói (1996) ou o MON de Curitiba (2002), e o Museu do Amanhã (2015), de Santiago Calatrava.

8 Cf. site do projeto, disponível em: <http://www.everythingismuseum.com>. Acesso em: ago. 2023.

Aprovado em setembro de 2023.