

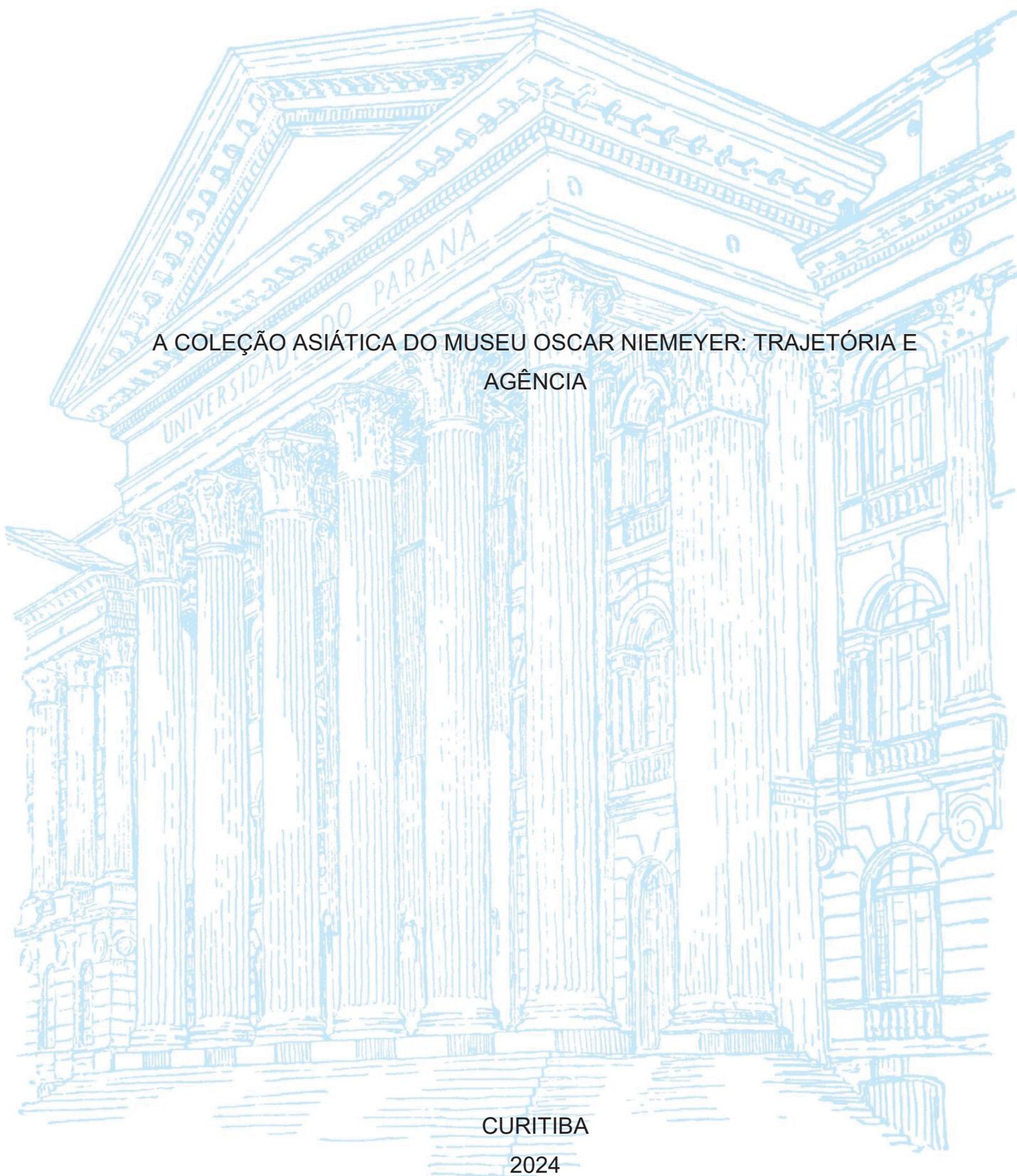
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RICARDO FREIRE

A COLEÇÃO ASIÁTICA DO MUSEU OSCAR NIEMEYER: TRAJETÓRIA E
AGÊNCIA

CURITIBA

2024



RICARDO FREIRE

A COLEÇÃO ASIÁTICA DO MUSEU OSCAR NIEMEYER: TRAJETÓRIA E
AGÊNCIA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Antropologia e Arqueologia, área de concentração em Antropologia, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. João Frederico Rickli.

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Freire, Ricardo

A coleção asiática do Museu Oscar Niemeyer: trajetória e
agência. / Ricardo Freire. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor
de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
e Arqueologia.

Orientador: Prof. Dr. João Frederico Rickli.

1. Museu Oscar Niemeyer. 2. Arte asiática. 3. Alfred Gell.
4. Antropologia da arte. I. Rickli, João, 1975-. II. Universidade Federal
do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Antropologia e
Arqueologia. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092



TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RICARDO FREIRE** intitulada: **A COLEÇÃO ASIÁTICA DO MUSEU OSCAR NIEMEYER: TRAJETÓRIA E AGÊNCIA**, sob orientação do Prof. Dr. JOÃO FREDERICO RICKLI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 04 de Outubro de 2024.

Assinatura Eletrônica

08/10/2024 13:55:01.0

JOÃO FREDERICO RICKLI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

09/10/2024 17:08:40.0

PEDRO DE NIEMEYER CESARINO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

11/10/2024 13:13:33.0

LILIANA DE MENDONÇA PORTO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao professor João Frederico Rickli a cordialidade e a excelente orientação que me proporcionou ao longo da pesquisa.

Escrever este trabalho foi, como tudo o mais, um processo, e ele só foi possível graças ao apoio que recebi de diversas pessoas. Sou grato, portanto, a todos aqueles que tiveram um papel desde o seu início. Primeiramente, agradeço à Danielly Dias Sandy, que me auxiliou no desenvolvimento de meu projeto de pesquisa.

Agradeço à Cristine Pieske o incentivo para fazer o mestrado, além de todo o apoio.

Sou grato à Juliana Vosnika, diretora-presidente do Museu Oscar Niemeyer (MON), ao Colmar Chinasso Filho, diretor-administrativo e financeiro, e à Glaci Gottardello Ito, então diretora-cultural, por possibilitarem o meu ingresso no mestrado.

Agradeço à professora Laura Pérez Gil o incentivo que me deu para participar do processo seletivo do mestrado, as maravilhosas e inesquecíveis aulas de Antropologia dos Objetos e a sua participação na banca da minha qualificação, contribuindo com toda a sua perspicácia e sabedoria.

Sou grato ao embaixador Fausto Godoy pelos documentos que me forneceu e pela paciência em me passar as informações sobre a Coleção Asiática e sobre a sua própria vida. Sou grato ao Marco Baena por ter me fornecido documentos e ter feito uma leitura crítica da dissertação.

Agradeço ao Humberto Imbrunio, coordenador do Acervo do MON, todo o auxílio que me deu.

Agradeço ao Rodrigo Wolff Apolloni o apoio e as observações durante a minha qualificação.

Também sou grato, pelas contribuições que trouxeram, à professora Liliana de Mendonça Porto e ao professor Pedro de Niemeyer Cesarino, que generosamente se dispuseram a participar da banca examinadora de minha defesa.

“O vidro de uma vitrine oferece tanto uma visão transparente quanto o reflexo de nosso próprio rosto”.

(Susan Pearce)

RESUMO

A chegada da Coleção Asiática ao Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, em 2018, após doação do embaixador Fausto Godoy, suscitou indagações relativas à natureza do objeto artístico e sobre classificação. Esta pesquisa objetiva o conhecimento e análise dessa coleção levando em consideração a teoria da agência social da arte proposta pelo antropólogo Alfred Gell. Para isso, a coleção como um todo foi identificada como um índice e, a partir daí, foram exploradas as agências a ele indexadas, isto é, a agência do artista, que nesse caso é o próprio colecionador, o que ocasionou um estudo sobre a sua biografia e motivações; a agência do índice, que proporcionou uma análise sobre a formação e a trajetória da coleção; agência do destinatário, que nesse caso é o público de museu, e a agência do protótipo, a partir do qual foi possível identificar qual é a ideia de Ásia por trás da coleção.

Palavras-chave: Antropologia da arte; Alfred Gell; coleção; arte asiática; Museu Oscar Niemeyer.

ABSTRACT

The arrival of the Asian Collection at the Oscar Niemeyer Museum in Curitiba in 2018, after the donation by Ambassador Fausto Godoy, raised questions regarding the nature of the artistic object and its classification. This research aims to understand and analyze this collection, taking into account the theory of the social agency of art proposed by anthropologist Alfred Gell. To this end, the collection as a whole was identified as an index and, from there, the agencies indexed to it were explored, that is, the agency of the artist, who in this case is the collector himself, which led to a study of his biography and motivations; the agency of the index, which provided an analysis of the formation and trajectory of the collection; the agency of the recipient, who in this case is the museum public; and the agency of the prototype, from which it was possible to identify the idea of Asia behind the collection.

Keywords: Anthropology of art; Alfred Gell; collection; Asian art; Oscar Niemeyer Museum.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Deusa mãe com coroa de louros, Paquistão, séc. I-II EC.....	18
Figura 2 – Recipiente cerimonial (hsun-ok), Mianmar, séc. XX.....	18
Figura 3 – Vaso, China, dinastia Qing (1644-1912).....	19
Figura 4 – Devi (deusa-mãe), Índia, período Máuria (322 AEC-187 EC).....	20
Figura 5 – Monstro de Jade, China, IV-II milênio AEC.....	21
Figura 6 – A casa de Brasília.....	48
Figura 7 – Interior da casa de Brasília.....	48
Figura 8 – Hall de entrada da casa de Brasília.....	49
Figura 9 – Reserva técnica da casa de Brasília.....	49
Figura 10 – Estantes.....	50
Figura 11 – Museu Oscar Niemeyer.....	55
Figura 12 – Mulheres lavando roupa, Torii Kiyonaga, 1788.....	61
Figura 13 – Paisagem com caligrafia, China, dinastia Qing (1644-1912).....	62
Figura 14 – Serviçal (objeto tumular), dinastia Ming (1368-1644).....	62
Figura 15 – Yakshi (Shalabhanjika), Índia, séc. XI-XII.....	67
Figura 16 – Livreto de exposição.....	68
Figura 17 – Quadrado Semiótico.....	71
Figura 18 – Pinturas de Qi Baishi, China, séc. XX	83
Figura 19 – Cadeira de literati, China, séc. XIII-XVII.....	84
Figura 20 – Fausto Godoy no templo Angkor Wat, em Siem Reap (Camboja)....	90
Figura 21 – Humberto Imbrunio, Rafaela Tasca e Teixeira Coelho.....	96
Figura 22 – Os guardiões da entrada.....	98
Figura 23 – Ganesha.....	99
Figura 24 – Cerâmica do Vale do Indo.....	100
Figura 25 – Tirthankara-Jina Parshvanatha, Índia, séc. XI-XII.....	102
Figura 26 – Cavalo (objeto tumular), China, dinastia Han, séc. II AEC-II EC.....	103
Figura 27 – Budas de laca.....	104
Figura 28 – Recipiente com inscrições do Alcorão, séc. XVIII-XIX.....	105
Figura 29 – Câmara islâmica.....	107
Figura 30 – Recipiente cerimonial (charakku), Índia, séc. XIX-XX.....	112
Figura 31 – Divindades da Índia.....	113
Figura 32 – Entrada da exposição <i>Ásia: A Mão do Povo</i>	114

Figura 33 – Divulgação da exposição <i>Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses</i>	116
Figura 34 – Captura do <i>teaser</i> (vídeo) sobre a exposição asiática (2018).....	119
Figura 35 – Abhaya Mudra.....	122
Figura 36 – Roda de oração, Butão, séc. XX.....	136

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	AS AGÊNCIAS DE UMA COLEÇÃO.....	11
1.2	ASPECTOS GERAIS DO ÍNDICE.....	16
1.3	O CAMPO DENTRO DO <i>CAMPO</i>	22
2	A TEORIA DE GELL E SEUS AVANÇOS.....	28
3	O ÍNDICE OU A COLEÇÃO.....	46
3.1	FORMAÇÃO.....	46
3.2	PASSAGEM PELO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO.....	51
3.3	MUDANÇA PARA O MUSEU OSCAR NIEMEYER.....	55
3.4	CLASSIFICAÇÃO.....	58
3.4.1	Aspecto geral.....	58
3.4.2	Objetos.....	60
4	O ARTISTA OU O COLECIONADOR.....	76
5	O DESTINATÁRIO OU O PÚBLICO.....	93
5.1	AS EXPOSIÇÕES.....	95
5.1.1	Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses.....	95
5.1.2	Exposições menores vinculadas à Coleção Asiática.....	107
6	O PROTÓTIPO OU VISÕES DA ÁSIA.....	109
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
	REFERÊNCIAS.....	131
	APÊNDICE A – ENSAIO SOBRE A RODA DE ORAÇÃO.....	136

1 INTRODUÇÃO

1.1 AS AGÊNCIAS DE UMA COLEÇÃO

“Demorou mais de 5.000 anos, mas chegou”. Assim se iniciava um vídeo do Museu Oscar Niemeyer feito para promover a exposição da Coleção Asiática, em 2018. Na sequência, apareciam caixas sendo abertas e objetos de lá sendo retirados com cuidado e encantamento, como verdadeiras relíquias de outro tempo. Embora certas peças da Coleção Asiática possam de fato ter sido realizadas no primeiro ou segundo milênio antes da Era Comum, outras são provenientes da década passada. A simples questão da idade das peças já revela, portanto, a complexidade ou diversidade inerente à Coleção, sem mencionar, ainda, as questões de classificação.

Essa é a razão pela qual não podemos identificar a Coleção Asiática por meio de um ou outro objeto, mas pelo seu conjunto. Além do mais, o estudo de uma coleção como unidade é essencial para sua compreensão, como observa Regina Abreu (1994, p. 219): “uma coleção representa um conjunto de sentido que só pode ser elucidado enquanto um todo”.

É como unidade, portanto, que pretendo estudar a Coleção Asiática do Museu Oscar Niemeyer. Doadada no final de 2017 e em Curitiba desde o início de 2018, essa coleção é composta por objetos que não se comportam simplesmente ou apenas na categoria de arte. É levando em consideração essa complexidade – que se reflete no todo –, assim como o seu histórico e a de seu colecionador, que me proponho também a estudá-la como uma “entidade” que reflete as ações que sobre ela foram aplicadas e que, ao mesmo tempo, possui uma atividade, exercendo influência sobre quem dela se acerca.

Para levar a cabo essa pesquisa da Coleção Asiática como um conjunto, uma unidade, assim como o jogo de influências que ela recebeu e que dela partem, utilizo como base teórica o estudo que o antropólogo inglês Alfred Gell (1945-1997) desenvolveu para uma antropologia da arte (GELL, 2020). Esse estudo, que resultou na teoria da agência social da arte, tem tido muito impacto sobre a antropologia da arte desde sua publicação em 1998. Trata-se de um estudo que transcende as discussões sobre o enquadramento do objeto artístico, pois o que Gell chama de arte, em sua teoria, não corresponde ao que sobre ela entendemos no senso comum. Para ele, arte é tudo aquilo que porta agência, podendo esse termo, em vista disso, ser

aplicado tanto à arte ocidental quanto à não ocidental e também àquela chamada de primitiva. Na verdade, desde que atenda ao imperativo de se caracterizar como aquilo que ele chama de “índice”, isto é, um objeto que foi dotado de alguma agência, a teoria pode ser manejada em relação a qualquer coisa, como por exemplo, uma coleção de arte como um todo. As discussões, portanto, sobre o que é ou não arte ou, ainda, sobre beleza e gosto, desenvolvidas a partir da estética, da história ou da sociologia da arte ocidental, ocupam um espaço marginal nesse tipo de teoria, o que a torna adequada para o tipo de compreensão da Coleção que esta pesquisa objetiva. Ao conceber o índice, enfim, com essa amplidão que extrapola paradigmas sobre o objeto artístico, Gell se afina com Gombrich, que abre sua obra monumental sobre a história da arte dizendo que “Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas” (2015, p. 16). Isso equivale a dizer que existem apenas artistas e seus índices. A teoria de Gell será explorada em pormenores mais à frente, convém, no entanto, desde já nos familiarizarmos com ela.

A teoria de agência social da arte se baseia nas relações sociais do objeto. Disso entendemos que o que está em pauta é o modo como o objeto se relaciona com as pessoas e as pessoas se relacionam com ele. Essa relação se fundamenta em, ao observá-lo, fazer as inferências de que tal objeto foi criado *por* um “artista”, *para* um “destinatário”, e que ele representa um “protótipo”.

As inferências são simples e naturais, pois quando nos deparamos com um objeto qualquer, logo percebemos que ele foi criado por alguém, o “artista”, um termo, aliás, que para a teoria pode tomar diversos significados, mas que em última análise significa “criador”, o sujeito carregado de intenções. Mesmo que estejamos perante um objeto produzido industrialmente, podemos inferir um “artista” na pessoa do *designer* e do operador de máquinas, que nesse caso é um agente primário, sendo a máquina um agente secundário – em verdade, há aqui uma possibilidade não aprofundada pelo autor, isto é, a do robô como artista ou criador na prática, embora ele tenha chamado a atenção de que “a antropologia da arte não pode se preocupar exclusivamente com objetos cuja existência é atribuída à agência de ‘artistas’, em especial artistas ‘humanos’” (2020, p. 55), posto que podemos entrar em contato com objetos que se acredita terem origem divina, como o Paladium romano; tal observação, certamente pode se estender à produção de inteligência artificial.

Também inferimos de modo muito natural o “destinatário” do objeto, ou seja, *para quem* ele foi pensado e criado; é desse modo que inferimos que uma boneca foi

criada para uma menina e uma bengala para um idoso; o destinatário, como se vê, pode ser toda uma classe de pessoas, não apenas etária ou relacionada a um gênero, mas também a uma posição social – um objeto de luxo ou objeto de arte moderna, por exemplo, é idealizado e criado para um público específico de apreciadores e detentores de meios para adquiri-los.

Finalmente, ao observarmos um objeto, também inferimos o “protótipo”, aquilo que o objeto está representando; o protótipo da escultura *David* de Michelangelo, por exemplo, é o próprio David, isto é, a imagem que o artista tem desse rei a partir de relatos escritos ou não e a partir de todas as representações que sobre ele já foram feitas; da mesma forma, a pintura *Napoleão cruzando os Alpes* de Jacques-Louis David, apresenta como protótipo o próprio imperador dos franceses. É evidente que nesses dois exemplos de obras de arte houve muita idealização da parte do artista, o que não é um problema para a teoria, pois, na verdade, é por meio dela que podemos perceber com mais clareza as idealizações como fruto da agência do artista ou da agência do protótipo (mais adiante veremos como esse protótipo – enquanto padrão consagrado –, pode exercer influência no modo como o artista o representa e também como o artista pode exercer a sua influência sobre o protótipo representando-o de forma arbitrária). Poderíamos nos referir a esse protótipo como um arquétipo ou como a ideia que serve de modelo ao objeto, convém, no entanto, evitar associações com as ideias ou formas platônicas para não incorrerem em erro, embora eu me sirva, mais à frente, da palavra “ideia” no sentido de “conceito”. Poderíamos, também, entender o protótipo como algo místico, um bom exemplo disso seria a justificativa que o partido a favor dos ícones lançou na famosa querela contra os iconoclastas durante o Império Bizantino: “Não adoramos essas imagens por si mesmas, como fazem os pagãos. Adoramos Deus e os santos através das imagens ou além delas” (GOMBRICH, 2015, 138). Esse elemento “além” das imagens, que se atinge “através” delas, é o protótipo ou algo muito próximo a ele; talvez não se possa afirmar isso categoricamente porque os ícones bizantinos possuíam certo caráter de extensão da própria divindade, apesar de que essa é uma característica muito comum aos ídolos – índices imbuídos de pensamento mágico – e tecnicamente possível a todos os índices.

O protótipo, enfim, é aquilo que é representado. Chamo a atenção, contudo, para a palavra “representação”, que não é perfeita, pois não se aplicam, por exemplo, a padrões decorativos, para os quais “ou não há protótipo ou o protótipo não é

saliente” (GELL, 2020, p. 126). Além disso, alguém poderia indagar, com razão, o que estaria representando uma pintura surrealista ou uma do abstracionismo informal, ou, pior ainda, uma pintura do expressionismo abstrato ao estilo de Jackson Pollock ou Franz Kline. Para todos esses casos, não há representação, portanto não há protótipo. Para pinturas como a de Pollock, por exemplo, Gell sinaliza que “não tratam de assunto algum, exceto da agência do próprio Jackson Pollock; são autorretratos não representacionais de um homem em uma atividade balística¹ frenética” (2020, p. 68).

São todas essas inferências que se fazem a partir de um objeto que nos permitem chamá-lo de “índice”, pois ele dá indícios de agências. Acontece, porém, que esse processo de inferir não fica apenas por nossa conta, mas é antes *provocado* pelo objeto, é ele que, como explica Gell, nos remete ou “abduz” às agências do artista, destinatário e protótipo. Consiste, finalmente, em *provocar* essas abduções, a agência do próprio objeto.

É pertinente apontarmos aqui, para evitar confusão, que “índice” é um termo emprestado da semiótica, mas que sofreu certa modificação na teoria de Gell. Para Peirce (2017, p. 27), um índice é um signo que pertence à condição da obsistência, que é “aquilo no que a secundidade difere da primeiridade, ou é aquele elemento que, tomado em conexão com a Originalidade, faz de uma coisa aquilo que a outra a obriga a ser”. Com isso, o autor está dizendo que um índice é um signo que mantém conexão com o objeto (por exemplo, a fumaça é um índice do fogo; a voz de uma pessoa é um índice dessa pessoa). Essa conexão, portanto, é também *emanação*. Diz, ainda, Peirce (2017, p. 76) que “Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais”. Tal definição coloca esse índice de Peirce como elemento essencial ao princípio mágico da contiguidade, segundo o qual “as coisas que estiveram em contato continuam a agir umas sobre as outras, mesmo à distância, depois de cortado o contato físico” (FRAZER, 1982, p. 34). É evidente, portanto, que o índice para Peirce é diferente do índice para Gell, que o considera, como vimos, um objeto ou uma coisa que dá indícios *das agências* do artista, do destinatário e do protótipo, mas sem possuir contiguidade alguma com eles, ou sem se constituir, de

¹ “O desenho e a maioria das outras habilidades artísticas (o entalhe etc.) são conhecidos como atividades ‘balísticas’, performances musculares que se dão a um ritmo tal que o processamento cognitivo do ‘resultado’ da ação só ocorre após o ato se completar, e não enquanto ele está se desenrolando” (GELL, 2020, p. 84).

forma alguma, em manifestação ou emanção deles, embora Gell tenha dito, por força de expressão, que o “índice é ao mesmo tempo uma prótese, um membro suplementar do mecenas e / ou artista” (2020, p. 74). É claro, contudo, que poderíamos considerar os índices de Gell como elementos também imbuídos do princípio mágico da contiguidade, uma vez que não são apenas as “exúvias” do corpo que servem a esse princípio, mas “Tudo o que está em contato imediato com a pessoa, as roupas, a marca dos passos [...], os objetos que usa habitualmente, brinquedos e outros” (MAUSS e HUBERT, 2017, p. 103). Posto que o objeto de arte não apenas esteve em contato com seu criador, mas foi por ele imaginado, criado e – a depender do artista – exaustivamente manuseado, constitui-se, assim me parece, em algo muito mais imbuído da personitude do indivíduo. Gell, aliás, embora não aborde essas possibilidades mágicas sobre o índice (salvo no que diz respeito à agência do ídolo), desenvolve todo um estudo sobre a “personitude distribuída”, a partir do qual considera que a obra de arte é a pessoa distribuída do artista. Temos no objeto artístico, portanto, uma espécie de emanção, de contiguidade, de modo que, além de conseguirmos exercer, por meio do índice, poder mágico sobre o protótipo (especialmente o de um deus ou de uma pessoa) também poderíamos, teoricamente, exercer poder sobre o artista.

Ainda sobre a diferença de definições, é notório que certas categorias de arte como a música (o tocar dos instrumentos) e o canto são índices ao modo de Peirce, e se essa música e canto forem gravados e apresentados em uma mídia física, aí, então, seriam um índice ao modo de Gell. Para o campo das artes visuais, embora esse exemplo seja desnecessário e repugnante, cumpre dizer que a obra *Merde d'artiste*, de Piero Manzoni, consegue ser um índice tanto para Gell quanto para Peirce. Mas, apesar de todas essas especulações, o índice para Gell se apresenta, basicamente, como um indutor de abduções.

As possibilidades explicativas que essa teoria abre sobre diferentes expressões artísticas torna-se bastante conveniente para a análise da Coleção Asiática, uma vez que essa, como veremos, é formada por diversas categorias, como arte, antiguidade, artefato, artesanato e objeto de caráter etnográfico.

Ao considerarmos, enfim, a Coleção Asiática como um índice, abrimos caminho para que possamos, por meio de abduções, inferir as diversas agências sociais a ela indexadas e que são as questões dessa pesquisa, a saber: quem é o artista ou criador, que nesse caso será o colecionador; quem é o destinatário (a que

público se destina?) e o que ou qual é o protótipo, ou seja, a ideia de Ásia que paira sobre a Coleção e que, afinal, a Coleção representa. Ao identificarmos o protótipo, poderemos saber que Ásia é essa que a Coleção Asiática nos mostra. A pesquisa se presta, enfim e, portanto, a entender como compreender uma coleção por meio das relações sociais e ela indexadas.

1.2 ASPECTOS GERAIS DO ÍNDICE

A Coleção Asiática do Museu Oscar Niemeyer (MON) é constituída por obras de arte, móveis, vestuário, artefatos religiosos, tecidos, objetos arqueológicos e utensílios em geral, totalizando 2.620 itens, o que faz dela a maior coleção de obras de arte e objetos em geral asiáticos da América Latina². A Coleção, que começou a ser formada em 1984 pelo embaixador Fausto Godoy (1945), foi doada ao MON no final de 2017. Ela se constitui como o resultado de um colecionismo exercido por cerca de 16 anos, que foi o tempo no qual o embaixador serviu como diplomata nos países asiáticos. O início da Coleção ocorreu na Índia, o primeiro posto de Fausto na Ásia. Naquela ocasião, o encontro com um novo contexto cultural – especialmente com uma religião diferente – impulsionou-o a se inteirar da história e das práticas religiosas locais. Não por acaso, o colecionador considera como sua primeira peça a imagem de um avatar do deus Vishnu, adquirida em um antiquário de Delhi. A Coleção Asiática surgiu, portanto, segundo Godoy, desse esforço em compreender culturas estrangeiras e pela percepção de que a “verdade” nos países ditos orientais não era a mesma – cristã – com a qual ele tinha sido criado. Essa questão religiosa, afinal, serviu como combustível para que ele prosseguisse em sua busca pelo entendimento sobre o outro, e, por conseguinte, no gradual aumento da Coleção³. A partir da temática religiosa, ele enveredou também para o interesse e busca por obras de arte e objetos em geral, busca que o influenciou, enfim, numa importante decisão: “A Índia me ‘desconstruiu’ e me reconstruiu, a ponto de eu decidir que a minha carreira e vida passariam a partir de então pelo Oriente” (MUSEU OSCAR NIEMEYER (MON), 2018, p. 29).

² Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/cultura/primavera-nos-museus-no-mon-tem-conversa-com-o-doador-da-maior-colecao-de-arte-asiatica-da-america-do-sul/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

³ Não publicado. GODOY, Fausto. **Diário de Bordo**.

Assim sendo, depois da Índia, ele serviu na China, Japão, Paquistão, Cazaquistão, Irã e outros, somando o total de 12 países asiáticos (considerando Taiwan). Por onde passou (não necessariamente onde serviu), foi adquirindo peças. A Coleção é formada por objetos provenientes de 21 países, além do Tibete, região governada pela China, mas que reivindica independência, a saber:

QUADRO 1 - LISTA DE PAÍSES DA COLEÇÃO ASIÁTICA

1	Afeganistão	7	China	13	Laos	19	Turquia
2	Bangladesh	8	Índia	14	Mianmar	20	Uzbequistão
3	Brasil	9	Indonésia	15	Nepal	21	Vietnã
4	Butão	10	Irã	16	Paquistão	-	-
5	Camboja	11	Japão	17	Tailândia	-	-
6	Cazaquistão	12	Jordânia	18	Taiwan	-	-

Fonte: O autor (2022)

Algumas peças foram adquiridas em determinado país, mas podem ser originárias de outros lugares devido a questões históricas. Exemplos disso são peças adquiridas no Paquistão ou em Bangladesh, mas que dizem respeito à Índia, uma vez que esses países pertenciam ao território indiano. Outro caso se aplica a peças adquiridas no Irã, Afeganistão ou Paquistão, mas que dizem respeito à comunidade nômade turcomana, que vive nesses países.

Outro caso, ainda, é de peças que foram fabricadas durante períodos históricos, como a União Soviética, o Helenismo ou o império medieval islâmico, Seljúcida, que ocupou a maior parte da Ásia Central; tais peças podem ser reconhecidas no tempo, mas não numa localidade que corresponda a qualquer unidade nacional contemporânea. Muitas peças também foram adquiridas no Japão, mas podem ser de origem chinesa, dados certos indícios.

Figura 1 - Deusa-mãe com coroa de louros, Paquistão, séc. I-II EC.



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

A Coleção é bastante diversificada, mas alguns itens se repetem com certo excesso, como é o caso dos tecidos e vasos de oferenda de Mianmar chamados hsun-ok.

Figura 2 - Recipiente cerimonial (hsun-ok), Mianmar, séc. XX



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

Há, ainda, duas cadeiras excepcionalmente adquiridas no Brasil (Bahia), e que possuem clara influência de um estilo chinês.

Diversas peças da Coleção são de idade muito recente, como a escultura do deus hindu com cabeça de elefante, Ganesha. Ao lado dessas peças contemporâneas, há muitas outras que são originárias do Período Antigo, de acordo como a historiografia ocidental. São peças da Jordânia e Turquia da época greco-romana; de Gandara, reino entre o Afeganistão e Paquistão, em seu período helenístico; além de peças da China e da Índia antigas. Nenhuma das peças foi datada cientificamente, de modo que as idades que se tem foram deduzidas a partir do estilo e de outras evidências. As cerâmicas milenares da civilização Harapeana, por exemplo, de acordo com Fausto, foram adquiridas ainda com o barro de escavações amadoras no Paquistão. O embaixador relata que, devido a um estudo prévio, ele sabia que aquilo se tratava de material arqueológico, comprovando-o ele mesmo, mais tarde, por meio de consultas a livros e catálogos de arte. Certos objetos, como moedas (70 peças), são relativamente fáceis de determinar a idade devido a símbolos e palavras nelas gravados. A escultura e a cerâmica chinesas também não apresentam muita dificuldade, pois cada dinastia desenvolveu estilos muito peculiares, embora haja o problema das cópias, que para os chineses não são exatamente um problema, mas, às vezes, lisonja ao mestre artesão. Seria difícil, contudo, determinar a idade exata das cerâmicas, já que cada dinastia durava em média 300 anos, salvo exceções.

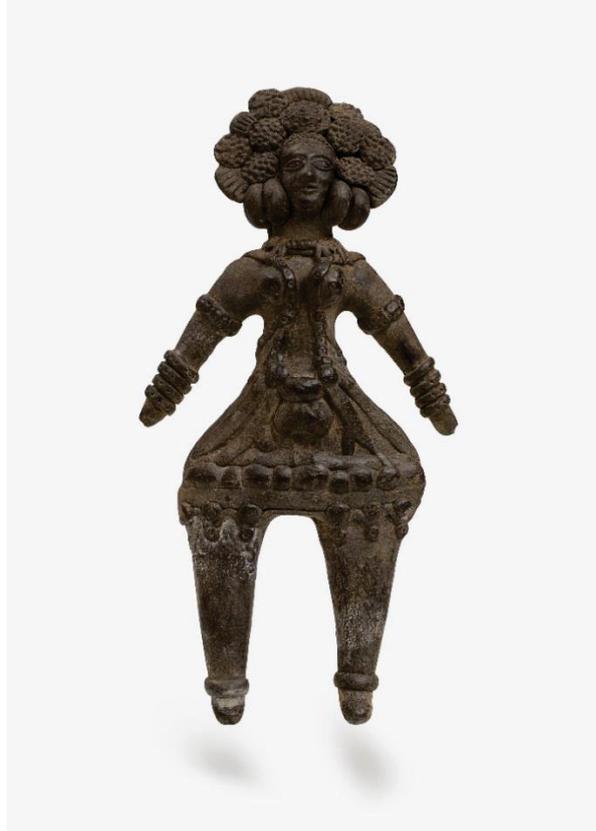
Figura 3 - Vaso, China, dinastia Qing (1644-1912)



Fonte: Sérgio Guerini

Com base no estilo, é possível também, datar com facilidade esculturas indianas, como a “Devi (deusa-mãe)”, do período Máuria (322 AEC a 187 EC).

Figura 4 - Devi (deusa-mãe), Índia, período Máuria (322 AEC-187 EC)



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

Outras peças são difíceis de datar devido à falta de referências; a cabeça de jade, por exemplo, chamada de “Guardião de Túmulo” e tida como uma das principais obras da Coleção, é datada simplesmente como “primeiro milênio a.C.”, ou “anterior ao século II a.C.”, ou, ainda “c. 1.500 a.C.”. Deduz-se, contudo, sua antiguidade, devido às incisões naturais que somente um longo período de tempo exposto às intempéries poderia causar no jade, dado o alto grau de sua dureza, que se posiciona entre 6 e 7 na escala Mohs⁴.

⁴ Disponível em: <https://geology.com/minerals/mohs-hardness-scale.shtml>. Acesso em: 03 nov. 2023.

Figura 5 - Monstro de Jade, China, IV-II milênio AEC



Fonte: Sérgio Guerini

Entretanto, e apesar dessas breves considerações sobre a idade das peças e possibilidades de datação, este trabalho não pretende se ocupar de questões referentes à aferição de datas, origem ou autenticidade das peças. Aliás, não é meu objetivo analisar ou tecer comentários sobre as peças da Coleção, embora eu o faça quando há ocasião e pertinência. Este não é um trabalho de avaliação da Coleção na perspectiva da história da arte asiática ou de uma arqueologia histórica da Ásia, temas sobre os quais se acumulam séculos de um conhecimento que não se constitui em objeto de interesse para os nossos propósitos.

Este é um trabalho sobre a Coleção Asiática como um todo, pois o que nos interessa aqui é apreender o comportamento, em termos antropológicos, dessa unidade enquanto um agente social. Um comportamento que se faz compreensível a partir do estudo de suas relações com a trajetória do colecionador e com o museu que a abriga e no qual está parcialmente exposta. Isto posto, reforço que análises de objetos individualmente têm um caráter acessório no texto e serão feitas apenas para iluminar alguns aspectos do tema central, sem constituir uma avaliação técnica, científica ou exclusivamente estética de cada coisa. No entanto, coloco na seção de apêndices um ensaio que fiz sobre uma obra específica da Coleção para ilustrar as possibilidades de uma análise com abordagem antropológica.

1.3 O CAMPO DENTRO DO CAMPO

Essa pesquisa desenvolveu-se dentro do espaço onde o tema se delimita, sendo o próprio museu, portanto, o campo da pesquisa. Trabalho no MON desde 2007, tendo assumido ao longo desse tempo diversas tarefas no Acervo e no Centro de Documentação e Referência (CDR). Em 2017, junto com a Coleção Asiática, o CDR recebeu como doação do embaixador uma coleção de livros, revistas, catálogos, CD's e DVD's relacionados à arte asiática, sendo eu o responsável pela organização de todo esse material, que contabiliza 2.533 itens. Foi por meio desse trabalho e das visitas guiadas realizadas pelo doador da Coleção que tive contato com ela e me interessei em realizar a presente pesquisa. Os materiais que tive acesso para realizá-la são documentos como os relatórios do Museu de Arte de São Paulo (MASP) cedidos a mim pelo colecionador e seu antigo assistente, Marco Baena; o livro ainda não publicado *Diário de Bordo*, de autoria do próprio colecionador, que nele registrou suas experiências enquanto diplomata; textos de catálogo e de folder publicados pelo MON, listas de obras das exposições, contratos de doação (tanto ao MASP quanto ao MON), e entrevistas com o colecionador realizadas tanto por mim quanto por outros (jornalistas e entidades culturais).

Sendo o responsável pela organização e arquivamento de uma seção de documentos, dispus de acesso facilitado ao material necessário à investigação e, portanto, de condições bastante favoráveis à realização da pesquisa.

Também tive acesso irrestrito às salas de exposição e à Reserva Técnica, onde pude livremente averiguar as peças da Coleção. Além do mais, tive fácil acesso ao colecionador da Coleção Asiática, com quem mantenho relação e canais de comunicação.

Esclareço, enfim, que, por trabalhar no museu, não tive uma definição clara do movimento de ir a campo, tão importante para a Antropologia. Sendo o campo o meu próprio local de trabalho, consegui, por isso, ter a vantagem do acesso fácil às informações e de estar ciente das agendas do museu. É a partir desse lugar, portanto, que escrevo. Todavia, ressalto que, embora tenha estado em contato com a Coleção desde a sua chegada ao MON em 2018, foi apenas após o meu ingresso ao mestrado e realização das disciplinas que comecei a sistematizar este conhecimento e a investigar as diversas fontes – a própria coleção, entrevistas abertas com o

coleccionador, documentação etc. – tendo as questões de pesquisa e orientação teórica em mente.

Isto posto, é necessário fazer aqui um adendo sobre campo de pesquisa e reflexividade, mais precisamente, sobre minha posição nesse campo. Para tanto, chamo a atenção, logo de início, para a palavra “campo”, que possui dois significados importantes. Primeiro, ela se refere ao campo de pesquisa, o “terreno”, o local onde o antropólogo realiza a coleta de dados etnográficos. Esse campo, no meu caso, é o museu, onde colhi informações tanto de pessoas quanto de arquivo. Outro sentido de campo que se aplica à minha condição de pesquisador é aquele relacionado à teoria de Bourdieu (2003) para determinar, *grosso modo*, um microcosmo social onde atuam agentes mobilizados pelo mesmo interesse; no meu caso, esse *campo* é o *campo artístico*, do qual faz parte o *subcampo* que é o próprio museu no qual estou evidente e inevitavelmente inserido. Daí surgem duas questões, uma relacionada à validade etnográfica de meu campo de pesquisa, precisamente da pesquisa de arquivo, e outra referente à pesquisa que se faz relacionada a um *campo* a partir de seu próprio interior como um de seus agentes, o que poderia suscitar discussões sobre parcialidade.

No que diz respeito ao “terreno” da pesquisa, ele se constitui, sim, em parte, em pesquisa de arquivo, o que devo esclarecer que não se trata de pesquisa estranha ao trabalho etnográfico, sendo ele às vezes até mesmo imprescindível, como é possível verificar no trabalho de Roque (2022) sobre a coleção de crânios do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra. É fato que esse trabalho se confunde com historiografia, o que não representa prejuízo para a antropologia, pois tanto uma disciplina quanto a outra se atravessam e se complementam, como conclui Roque (2022), que, além disso, considera o arquivo como campo etnográfico, pois ele permite uma “caçada semiótica” ou uma “etnografia de traços”, isto é, de pegadas. Essa percepção o faz estabelecer a própria etnografia de arquivo como método de pesquisa. É verdade que, no meu caso, contudo, por eu ser contemporâneo aos fatos, a “caçada semiótica” não se fez tão intensa, posto que tive à minha disposição esclarecimentos diretamente do próprio colecionador.

Ainda sobre a “etnografia de arquivo”, parece-me que, talvez, ela seria pouco enaltecida por Ingold (2015), que declara que a antropologia não é etnografia, mas que também não é simplesmente trabalho de gabinete, pois ela precisa estar e se fazer com as pessoas. Ele está correto, mas convenhamos que, em nenhum momento, ao realizar a etnografia de arquivo, o antropólogo deixa escapar de seu

campo de visão as pessoas, que são, afinal, o objeto primordial da pesquisa. A etnografia de arquivo é uma das possibilidades da pesquisa antropológica contemporânea, que tem como característica esse desembaraço do “estar em campo” no sentido romântico de viajar até uma aldeia e ali conviver com os nativos. Podemos citar como exemplo de estudo antropológico que prescinde de estar com pessoas ou mesmo de pesquisar em arquivo, a elucidativa análise estrutural de um texto religioso realizada por Mary Douglas (2014); uma etnografia que podemos chamar “de textos”, mas que nem por isso deixou de dizer respeito, sobretudo, às pessoas e ao comportamento humano.

Passemos agora à questão da pesquisa de campo dentro do próprio *campo*.

Em primeiro lugar, vemos aqui, novamente, um deslocamento do “campo de pesquisa”, do terreno, que deixa de estar lá fora, como a aldeia, a comunidade ou um grupo social, para estar no próprio local de atuação do antropólogo. Essa realidade é, como já disse, uma possibilidade da antropologia, mas significa, também, de certa forma, um rompimento com aquilo que Mosse (2006) considera um dos legados de Malinowski, ou seja, a separação de “campo” e “mesa de trabalho”, isto é, coleta de dados e escrita. Mais que isso, ele traz à discussão que o problema não é mais a definição do “trabalho de campo”, mas a mudança na relação entre ele e a escrita: “mudança, primeiro, em como as relações do campo de trabalho moldam a escrita, e, segundo, em como a escrita agora altera os relacionamentos do ‘campo’” (MOSSE, 2006, p. 936). Esse desafio se dá porque, ao atuar em seu próprio campo, como uma empresa, por exemplo, o antropólogo já meio que domina os dados por conhecer a organização, a estrutura, a rotina e os informantes; entretanto, ele se verá perante certos impasses sobre quais informações trazer à tona. Há no trabalho de campo dentro do próprio campo, portanto, uma vantagem e uma desvantagem, como aponta Mosse (2006), pois nesse tipo de pesquisa já está resolvido, de antemão, o problema de acesso a organizações fechadas, mas, por outro lado, é necessário levar em consideração que as mesmas barreiras que mantinham o pesquisador fora, passam a agir no sentido de mantê-lo dentro, e isto se reflete no que pode ou não ser dito, no que deve ou não ser escrito, passando essa questão, portanto, ao domínio da ética. Como considera Mosse (2006, p. 944, tradução nossa): “é uma posição epistemológica que implica que os limites do que pode ser conhecido, revelado, ou

escrito são determinados pelas relações sociais”⁵. Essa, certamente, seria uma questão a ser enfrentada por mim se o objeto de minha pesquisa fosse o próprio Museu Oscar Niemeyer. Mas não se trata disso, pois o museu entra aqui apenas como um agente social que abriga a Coleção Asiática, essa, sim, objeto da pesquisa. Ainda assim, haveria considerações a serem feitas relativas exatamente a essa relação de instituição e coleção, o que leva, afinal, ao segundo questionamento: pode um pesquisador sustentar uma distância objetiva ao estudar o seu próprio *campo* e *subcampo*?

A questão se assemelha a do antropólogo que faz etnografia em sua própria igreja ou grupo religioso. Poderia dessa pesquisa sair algo minimamente científico ou imparcial? Segundo Bourdieu (2004), tal pesquisa dificilmente resultaria em algo científico, a não ser que o indivíduo tenha consciência de que pertence ao *campo* e de que tem interesses nele, o que implicaria, na prática, na “objetivação” de “todos os vínculos, de todas as formas de participação, de pertencas objetivas ou subjetivas, mesmo as mais tênues” (2004, p. 112), um processo que pode ser doloroso porque representa corte social. A recusa dessa objetivação implica em se lançar num “jogo duplo”, o que pode ter como resultado uma pesquisa que tem o caráter de “ciência edificante”, que no caso do *campo religioso*, serviria para dar “fundamento a uma religiosidade científica”. A lógica se adapta a todos os outros *campos*, que têm a sua “crença inerente ao fato de se pertencer ao campo”, e uma pesquisa a partir de seu interior pode resultar, em suma, em parcialidade.

Tendo isso em vista, é natural deduzir que tenho interesse no *campo* e *subcampo* ao qual pertenço, o que está correto; por isso, é natural, também, imaginar que tenho interesse em defender ou vangloriar tanto o MON quanto a Coleção Asiática e que o resultado da pesquisa poderia desde já ser prevista como “edificante” de ambos esses sujeitos. Entretanto, por mais que eu quisesse louvá-los ou, por outro lado, desaboná-los, não poderia fazê-lo simplesmente porque a teoria da agência social da arte – que é a base teórica da minha pesquisa – não comporta subjetividades, juízo de valor ou juízo estético, pois se baseia em evidências.

Início este trabalho fazendo uma consideração sobre o avanço da teoria de Gell para a apreciação da obra de arte, apontando, porém, algumas críticas que a ela foram feitas ou que percebi ao longo da pesquisa, como a dificuldade de estabelecer

⁵ Texto original: it is an epistemological position that implies that the limits of what can be known, revealed, or written about are determined by social relationships.

de forma conclusiva abduções do protótipo e do artista. Em seguida, prossigo dentro da lógica da teoria. Começo apresentando o índice, ou seja, a Coleção Asiática, trazendo informações sobre a sua formação, armazenamento na casa do colecionador em Brasília, a passagem pelo Museu de Arte de São Paulo e a mudança para o Museu Oscar Niemeyer. Concluo, com uma seção sobre classificação, na qual discuto sobre um perfil geral da Coleção segundo a classificação de Pearce (1994) (*souvenirs*, objetos fetiches e coleções sistemáticas); e um perfil baseado em suas peças, que nem sempre respeitam os limites entre categorias classificatórias.

Na sequência parto para as agências relacionadas à Coleção, sendo a primeira delas a de seu artista/criador, Fausto Godoy. Nessa ocasião, ofereço informações biográficas colhidas especialmente de depoimentos do próprio colecionador em entrevistas ou em veículos de comunicação, além daqueles presentes em sua produção autobiográfica. Na seção sobre destinatário, além de considerar os desvios de destino, apresento as exposições que já foram realizadas com a Coleção, posto que são suas facetas, aquilo que dela é mostrado. Ademais, é nesse ponto que o destinatário (o público) estabelece de fato uma relação social com a Coleção. Com esse propósito, apresento um histórico das três edições da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, apontando as mudanças que nela houve. Também analiso a expografia utilizada, o que retoma um pouco a discussão sobre classificação. Na sequência, apresento uma “visita guiada”, na qual descrevo a terceira edição da exposição utilizando informações do colecionador e meus próprios pareceres. Continuo com uma subseção de informações sobre outras exposições da Coleção, como *O Mundo Mágico dos Ningyos* realizada no MON e *Ásia: a Mão do Povo*, realizada em Cascavel (PR).

Finalmente, concluo com as considerações acerca do protótipo de Ásia ao qual a Coleção Asiática abduz, chamando a atenção para o teor que paira sobre ela e descrevendo reações pontuais que ocorreram numa rede social quando da ocasião de abertura da primeira edição.

Como é sabido, *Arte e Agência*, o livro no qual Alfred Gell desenvolveu sua teoria, foi lançado postumamente em 1998. Considera-se, portanto, que o autor não teve o tempo necessário para aprimorar a apresentação de seu pensamento referente a essa inovadora visão da antropologia da arte. Ao realizar essa pesquisa tomando como base sua teoria, isto é, considerando uma coleção como um índice e vendo a partir daí os possíveis desdobramentos, não digo, pretensiosamente, em testá-la,

mas, sim, em experimentá-la, utilizá-la como guia para questões que permitam acessar as diferentes relações sociais que produzem uma coleção e que por ela são produzidas. Mas, faço-o, sobretudo, porque ela me parece um meio bastante propício para alcançar uma compreensão antropológica maior sobre a Coleção. A pesquisa não deixa, também, de mostrar como é possível utilizar a teoria de Gell para a compreensão de coleções em geral, sejam elas do que for, trazendo, assim, novas contribuições ao campo de estudos do fenômeno do colecionismo e das coleções.

2 A TEORIA DE GELL E SEUS AVANÇOS

Houve ocasiões em que ouvi pessoas indagando se aquilo que elas viam na exposição da Coleção Asiática era arte ou se esses objetos deveriam realmente estar num museu de arte. Para responder essa questão precisaríamos saber qual era o conceito de arte para essas pessoas, pois é somente a partir de uma definição que podemos responder se um objeto é arte ou não ou se ele tem o mérito de estar num museu. Na verdade, se fossemos generosos (ou argutos), bastaria lembrar da afirmação de Gombrich (2015), a de que não há Arte (com a letra “a” maiúscula), mas apenas artistas. Alguns opinam que basta a intenção do artista para que seja arte, outros parecem fugir dessa complexa questão afirmando, descompromissadamente, que arte é aquilo a que nós chamamos de arte. Mas, “nós” quem? Não é qualquer um que tem essa autoridade, às vezes nem o próprio artista. A pessoa que indagou se esse ou aquele objeto da exposição era arte, mostrou-se, além de sincera, ousada, pois a maioria das pessoas, no mais das vezes, opta por se manter em silêncio. Vejamos a seguir o que contribui para dar a um objeto o estatuto de arte, a natureza do silêncio perante a arte e como Alfred Gell ajudou a rompê-lo.

Certa vez, durante sua idílica e saborosa contravenção da moralidade, Anna Kariênina e seu preferido chegaram ao ateliê de um artista e ali se demoraram a observar as pinturas, mantendo-se em silêncio ou falando baixo. Tal atitude, segundo Tolstói, era “em parte para não pronunciar em voz alta as tolices que é tão fácil dizer quando se fala sobre arte”⁶. O antropólogo Clifford Geertz vai concordar de certa forma com esse “conselho” ao observar sobre como “é difícil falar de arte” e ao considerar que:

aquilo que vimos, ou imaginamos ter visto, parece ser tão maior e tão mais importante que o que logramos expressar com nossa balbúcie, que nossas palavras soam vazias, cheias de ar, até falsas. Após qualquer conversa sobre arte, a expressão ‘quando não somos capazes de falar, devemos ficar em silêncio’ chega a parecer uma doutrina bastante aceitável (2014, p. 99).

No entanto, malgrado a sensatez da observação, Tolstói revelava aí um pouco de sua visão original e polêmica sobre a arte “boa” e suas funções, qual seja a de refletir e servir de veículo à religião:

⁶ TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução de Rubens Figueiredo. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 816 p. (Citação da p. 467).

Se o sentido da vida está em libertar-se do jugo da animalidade, a arte que transmite sentimentos que elevam a alma e humilham a carne será boa, como se considera no budismo, e tudo que transmite sentimentos que acentuam as paixões do corpo será considerada arte ruim (2016, p. 65).

Bem se vê, portanto, que, para o escritor russo, o artista (o bom artista) possui uma nobre tarefa, de modo que ele estaria de acordo com o historiador Will Durant na sua crítica aos modernistas: “A guerra desequilibrou o espírito dos homens e espalhou pela Europa e pela América essa doença chamada pintura moderna, que tem o berço numa França humilhada e exausta pela derrota” (1970, p. 473).

Apesar dessa visão peculiar, Tolstói apresenta ideias coerentes, antecipando-se, inclusive, a Bourdieu sobre a arbitragem dos críticos de arte a depender de seu *capital cultural* e atuação no *campo*, e o papel das classes altas na questão do bom gosto: “Quaisquer que sejam os desatinos cometidos na arte, uma vez que são aceitos na camada superior de uma sociedade, elabora-se imediatamente uma teoria para explicar e legitimar esses desatinos” (TOLSTÓI, 2016, p.53). É justamente aí que surge a ponta do fio que leva ao esclarecimento sobre a natureza do silêncio perante a arte. Que ele surge de uma insegurança do indivíduo e do medo de “falar tolices”, isto já está claro. Temos, porém, mais um item aí que não foi enunciado: a vergonha. Vergonha da possibilidade de ter um mau gosto.

Mas, afinal, o que é o bom gosto e o mau gosto? De onde ele vem e a quem pertence? Gell (2020, p. 134-137) chama a atenção para o poder de atração que as decorações exercem sobre as pessoas, o que explica muito bem o gosto popular pela perene avalanche de padrões e estampas que cobre desde objetos a roupas. Tal decoração, que para ele tem caráter funcional, é um componente do que ele chama de “tecnologia do encanto” (2005), que “estimula e sustenta as motivações que a vida social exige” (2020, p. 124). Um exemplo que ele dá é o do lençol cheio de figuras “alegres e atrativas” (2020, p. 124) que ajudam uma criança a ir para a cama dormir. Ocorrem-me, através desse exemplo, outros, como vestidos “cheios” de rosas, que comunicariam, magicamente, à mulher que o usa – e a quem quer que a observe –, o perfume e a beleza das flores; ou camisetas com o símbolo do Superman ou da Mulher Maravilha, que comunicam, de certa forma, poder e coragem. Gell lembra, contudo, que especialmente o gosto por decorações feitas com padrões – mas creio que disso também não se escapa as figuras e floreios –, é chamado de viscoso e cafona pelo “modernismo austero”, expressão que me parece uma referência aos reflexos da

escola Bauhaus. Além disso, ele aponta: “As formas simples e não ornamentadas são as mais belas de acordo com refinados cânones de gosto e, também, com aqueles cujas atitudes religiosas os inclinam ao ascetismo e à reclusão” (2020, p. 135). Daí depreendemos que o bom gosto deve estar ligado a certa indiferença ou mesmo desagrado à ornamentação, aos “enfeites”, ou, poderíamos dizer, ainda, que o bom gosto está ligado à resistência ao “encantamento”. Entretanto, esse gosto diz mais respeito à arte decorativa, precisamente à decoração de superfícies. De modo que retomo a questão para o que concerne às obras de arte.

Diz a sabedoria popular que “gosto não se discute”. Tal assertiva carrega consigo certo tom depreciativo e condescendente sobre o gosto do outro. Deixamos o outro com suas preferências, mas jamais deixaremos que ele nos influencie com o seu “mau gosto”. Entretanto, podemos até não dar importância ao gosto do outro, e com frequência o fazemos, mas não podemos ficar indiferentes ao gosto do especialista, pois “Um conhecedor é (...) uma pessoa cujas opiniões estão revestidas, para os outros, de uma autoridade especial” (PRICE, 2000, p. 27). A opinião do especialista impressiona devido a seu *capital cultural*, mas também porque em grande parte é validada por indicativos de classe social; Sally Price, por exemplo, começa a definir o conhecedor de arte a partir de imagens que o evoca: “uma pessoa impecável, bem-educada, culta, discreta, autoconfiante, bem-vestida e voando em primeira classe, mas ‘acima de tudo, um homem de supremo bom gosto’” (PRICE, 2000, p. 27). Lorde Kenneth Clark (1903-1983), no entanto, ele mesmo um desses homens de “supremo bom gosto”, explica a que o bom gosto não está ligado: “Bom gosto não tem muito a ver com (...) proeminência social, educação, criação aristocrática e todas essas coisas, assim como bons modos também não” (Clark, s/d, *apud* Price, 2000). Acontece, porém, que são exatamente “todas essas coisas” que, para Bourdieu (2003), permitem ao indivíduo ter o “bom gosto”, ou, para ser mais justo, o gosto próprio de sua classe social, que é entendido como uma consequência do que o autor chama de *habitus*⁷. O “bom gosto” do conhecedor de arte nada mais é, portanto, do

⁷ “As estruturas constitutivas de um tipo particular de meio (as condições materiais de existência características de uma condição de classe), que podem ser apreendidas empiricamente sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado, produzem *habitus*, sistema de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes...” (BOURDIEU, Pierre. ORTIZ, Renato (org.). Esboço de uma teoria da prática. *In: A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d’Água, 2003, p. 53).

que um gosto aprendido desde a infância no seio da família, num “estilo de vida” próprio da classe. A disposição estética, diz Bourdieu (2003, p. 78):

constitui a condição da apropriação legítima da obra de arte – é dimensão de um estilo de vida no qual se exprimem, sob forma irreconhecível, as características específicas de uma condição. (...), a disposição estética só se constitui numa experiência do mundo liberada da urgência e na prática de atividades que tenham em si mesmas sua finalidade, como exercícios de escola ou a contemplação das obras de arte.

Daí entendemos que apenas as classes altas podem se dar ao luxo de investir tempo e recursos e se dedicar a algo que não esteja vinculado às “urgências ordinárias” da vida. São pessoas que, por possuírem a “necessidade dominada”, vivenciam um estilo de vida de acordo com seu *habitus*, o qual contribui para a manutenção daquele estilo por meio de retroalimentação. Por causa de seu *habitus*, essas pessoas “conhecem” a obra de arte, ao contrário de pessoas das classes inferiores que apenas a “reconhecem”.

Além da questão do *habitus*, temos também o *campo*⁸, – outro elemento conceitual de Bourdieu – que delimita as ações sociais de um grupo de agentes e que possui suas próprias regras de funcionamento. Não é difícil compreendermos que um dos agentes mais importantes do *campo da arte* é o especialista/crítico/conhecedor de arte. Nesse *campo*, o especialista consegue, teoricamente, ser arbitrário e impor suas opiniões como legítimas devido ao seu grande *capital cultural*: “Entronizar-se como grupo ou agente hegemônico significa adquirir e exercer o poder de nomeação, de classificação, atribuindo e distribuindo títulos, rótulos oficiais, batizando, consagrando certos intelectuais e obras em detrimento de outros” (CATANI *et al.*, 2017, p. 72). Esse poder pode implicar numa inquestionável subserviência ao crítico; Lorde Kenneth Clark, por exemplo, admirava-se com o número de pessoas que aceitava suas opiniões e resume sua trajetória de conhecedor de arte dizendo que sua vida inteira “pode ser descrita como um longo e inofensivo truque de autoconfiança” (Clark, 1974, *apud* Price, 2000, p. 36). Vemos, portanto, que o especialista em arte tem o poder e a liberdade de estabelecer o que é o bom gosto:

Aquele(s) que ocupa(m) a posição dominante goza(m) do direito de definir quem é o melhor ou o pior escritor, qual obra é grande ou medíocre, quais

⁸ “Os campos apresentam-se à atenção sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem da sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características dos seus ocupantes (em parte determinadas por elas)” (BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003, p. 119).

músicas devem ser ouvidas ou esquecidas, qual teoria apresenta maior poder explicativo, quais livros devem ser lidos – no limite, definir o que é literatura, o que é arte e o que é ciência (CATANI *et al.*, 2017, p. 72).

É justo, contudo, pontuar que esse “direito de definir” ou as preferências e validações realizadas por especialistas de arte não são fruto direto de arbitrariedades pessoais, mas de convenções dentro do campo:

os campos impõem formas específicas de luta; assim, no caso do campo cultural, os querelantes, para validar ou invalidar esta ou aquela obra, se utilizam, como suas armas, de critérios rigorosos de interpretação, avaliação e validação. Por isso, não é qualquer obra, autor ou teoria que recebe o aval dos participantes do campo. Essas são as regras da disputa, elaboradas e aceitas por todos os jogadores – é a *illusio* do campo ou, simplesmente, a crença nas regras que o fundam e o fundamentam (CATANI *et al.*, 2017, p. 73).

Ainda assim, entendemos que compete aos membros desse *campo* estabelecer o que é de bom gosto, e também que o “bom gosto” do especialista é um gosto de classe, mais precisamente, da classe alta, posto que é de lá que o especialista, no mais das vezes, provém ou se insere; é de lá que parte o original que será profusamente copiado ou reproduzido, o que fundamenta a asserção de que a classe alta conhece a arte e a baixa, reconhece. Assim sendo, as imagens que são evocadas pela ideia do conhecedor de arte, como aponta Price (2000, p. 27): “um cavalheiro impecável – culto, educado e bem-vestido” e que usa ternos sob medida e viaja em primeira classe estão, portanto, em total acordo com a realidade do conhecedor de arte, pois todas essas imagens são, na prática, índices ou marcas simbólicas da classe a que ele pertence. Eis aí as “pessoas de gosto” que definem o que é arte, como também apontado por Mauss (1993, p. 9): “uma coisa é bela [...] desde que seja reconhecido como belo pela maior parte das pessoas de gosto. É o que se chama gramática da arte”.

Daí o medo de falar sobre arte, pois o que dela for dito pode comunicar não apenas o “mau gosto”, mas muitas outras coisas, como falta de instrução, de educação formal, de recursos, de prestígio social e de posição na alta sociedade.

O que acabamos de ver, isto é, considerações sobre estética, juízo de gosto atrelado ou não à distinção social, além do que ainda veremos, como distinção entre arte e artefato etnográfico, pode ser incluído no conjunto daquilo que Cesarino identificou como “pressupostos na antropologia da arte”:

As relações entre arte e antropologia são antigas e ainda hoje marcadas por diversos dilemas conceituais, muitos dos quais referentes à própria categoria “arte” e dois de seus pressupostos fundamentais: a noção de objeto e de sujeito criador. Essas relações remontam tanto à formação da antropologia como disciplina científica quanto à constituição das imagens de distinção do Ocidente moderno com relação às outras sociedades (2017, p. 1).

É no sentido de superar esses pressupostos que surge a teoria de Alfred Gell, que permite, por exemplo, a apreciação do objeto artístico independentemente do valor estético, elemento que acaba por se conformar com a arte ocidental, fazendo da arte dita primitiva ou não ocidental assunto para divergências. Essa inovadora contribuição à antropologia da arte apresenta a teoria da agência social, que visa o estudo teórico das “relações sociais que acontecem no entorno de objetos que atuam como mediadores da agência social” (2020, p. 32). Visa “explorar um domínio em que esses ‘objetos’ se misturam às ‘pessoas’, dada a existência de relações sociais entre pessoas e coisas – e entre pessoas e pessoas *via* coisas” (2020, p. 40).

Para os propósitos dessa teoria, “objetos de arte equivalem a pessoas, ou, mais precisamente, a agentes sociais” (2020, p. 32), o que implica em ação da parte deles: “os objetos de arte atuam como mediadores de uma tecnologia para alcançar determinados fins” (2020, p. 13). Um bom exemplo disso oferecido pelo autor é o escudo de guerra dos asmat: “Antropologicamente, não se trata de um escudo ‘belo’, mas de um escudo destinado a provocar medo” (2020, p. 30). Além disso, esse objeto enquanto pessoa permite a inferência de outras pessoas a ele relacionado:

Em outros termos, índices materiais (classificados por Gell como “arte”, mas para além do que arte implica no Ocidente) transformam-se em pessoas exatamente por sua capacidade de pressupor outras pessoas por trás de si. A suposição de uma determinada agência extraordinária responsável pela elaboração do índice é, assim, o que instaura o vínculo social entre produtores e recipientes de imagens, que não se relacionam apenas ou exatamente por meio do impacto cognitivo produzido por determinada elaboração visual sobre o receptor (CESARINO, 2017, p. 4-5).

A estética, outro daqueles pressupostos, não contempla, para Gell, a questão da antropologia da arte, dada a diferença de consideração entre a arte ocidental e a dita arte primitiva: “Se as teorias (estéticas) ocidentais da arte podem ser aplicadas à ‘nossa arte’, podem e devem ser também aplicadas à arte de todos os povos” (2020, p. 23). Ademais:

Um enfoque puramente cultural, estético e “valorativo” sobre objetos de arte é um beco sem saída para a antropologia. O que me interessa, pelo contrário, é a possibilidade de formular uma “teoria da arte” que se adéque com

naturalidade ao contexto da antropologia, dada a premissa de que as teorias antropológicas são “reconhecíveis” inicialmente como teorias que tratam das relações sociais, e nada mais (2020, p. 28).

Também não lhe interessa o pensamento de que arte representa uma linguagem, algo simbólico que tenha coisas a dizer ou a revelar:

Também não me convence a ideia de que a obra de arte será reconhecível, de forma genérica, por fazer parte de um código “visual” que serviria à comunicação de significados. Rejeito totalmente a ideia de que qualquer coisa, com exceção da própria linguagem, possui “significado” no sentido que se pretende atribuir ao termo (2020, p. 30).

As considerações da Sociologia da Arte também não satisfazem esse antropólogo, pois elas se preocupam com “os parâmetros institucionais da produção, recepção e circulação dos objetos de arte”, e acabam se interessando “sobretudo pela arte ocidental ou, não sendo esse o caso, pela arte de Estados burocráticos desenvolvidos, tais como a China, o Japão etc.” (GELL, 2020, p. 32). Embora esses estudos sejam válidos, eles não contemplam as relações sociais, elemento que para o autor é indispensável para a Antropologia da Arte por ele proposta. Para Gell, os autores da sociologia, dentre eles Pierre Bourdieu, “ocupam-se de características institucionais específicas das sociedades de massa, e não da rede de relacionamentos que envolve as obras de arte em contextos de interação específicos” (2020, p. 33). Se tomarmos, por exemplo, o escudo asmat, citado por Gell (2020, p. 30), percebemos que essa obra, por não ser ocidental, isto é, de tradição europeia, e não pertencer a um Estado burocrático desenvolvido, ficaria à margem dos estudos sociológicos da arte. Gell reforça, ainda, que “o sociologismo de Bourdieu [...] nunca olha realmente o objeto de arte mesmo como um produto concreto do engenho humano, mas apenas o seu poder de marcar distinções sociais” (2005, p. 44). As referências a Bourdieu, realizadas anteriormente acerca do *habitus*, *campo* e *capital cultural*, demonstram, contudo, e justamente, que os estudos da Sociologia da Arte, podem satisfatoriamente ser utilizados para uma compreensão melhor da própria inovação que Gell propõe, a de que obras de arte independem da distinção social do indivíduo para serem julgadas e apreciadas – uma apreciação, bem entendido, que passa pela percepção das agências.

Vejamos agora com mais vagar os instrumentos teóricos da agência social da arte proposto por Alfred Gell. São eles: índice, artista, destinatário e protótipo.

O índice consiste no objeto artístico. Esse termo é de uso amplo e serve para não limitar o objeto de análise, ele vai além, por exemplo, da definição de *oeuvre d'art* estabelecida – juridicamente, inclusive – na França⁹. Ele pode ser aplicado sem restrição a qualquer objeto que contenha expressão artística, desde as obras dos mestres renascentistas aos objetos etnográficos ou “arte primitiva”; a bem da verdade, ele pode ser estendido a qualquer objeto desde que ele permita a “abdução da ‘agência’ e, especificamente, da ‘agência social’” (GELL, 2020, p. 44). Um índice é, portanto, o resultado de uma agência. Isto é, como índice, ele deve dar indícios da agência (intenção, atividade e influência) de seu artista/criador, do destinatário e do protótipo. Esses indícios conduzem as pessoas a inferências, que são tratadas pelo autor como “abdução”¹⁰, ou seja, o índice abduz para a agência do artista, do destinatário e do protótipo: “o ‘índice’ material (a ‘coisa’ visível, física) permite uma operação cognitiva particular que chamo de *abdução da agência*” (GELL, 2020, p. 41).

Embora Gell prefira o termo *artista*, “já que a atividade artística é o tipo de atividade com a qual estamos primordialmente preocupados” (2020, p. 55), é viável, dadas as possibilidades da natureza do índice, que o termo “artista”, enquanto agente social que criou o índice, possa ser substituído simplesmente por “criador” ou “construtor”:

Qualquer artefato, por ser uma coisa fabricada, motiva uma abdução que especifica a identidade do agente que o criou ou originou. Objetos fabricados são “causados” por seus criadores, assim como a fumaça é causada pelo fogo; objetos fabricados, portanto, são índices daqueles que os fabricaram (GELL, 2020, p. 55).

O destinatário se define como aquele (s) para quem o índice foi realizado: “uma segunda abdução de agência que um índice sob a forma de um artefato normalmente motiva é a abdução de seu ‘destino’, a recepção pretendida por ele” (GELL, 2020, p. 56). Um objeto, portanto, indexa o seu destinatário podendo, às vezes, sofrer um desvio em seu percurso.

O protótipo, finalmente, é apresentado como a ideia modelo do índice. É simples entender, por exemplo, que o protótipo do retrato de um homem é esse homem. O protótipo de um busto ou de uma escultura é o indivíduo ali representando.

⁹ Código geral de impostos, anexo III, artigo 98 A. Disponível em:

https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006298775. Acesso em: 16 abr. 2024.

¹⁰ Abdução é outro termo emprestado da semiótica, mas com significado diferente. Para Peirce (2017), abdução é sinônimo de hipótese.

Em suma, é aquilo que é representado, de forma icônica ou não: “Uma imagem de uma coisa existente se assemelha a essa coisa em aspectos suficientes para ser reconhecida como uma representação ou modelo dela” (GELL, 2020, p. 58).

O protótipo pode exercer influência sobre o artista e vice-versa, e como vou tratar adiante sobre a influência do colecionador sobre o protótipo da Ásia e sobre o protótipo da Ásia sobre o índice (a coleção), vejamos alguns detalhes referentes à agência e paciência do protótipo:

Quando o protótipo se apresenta como um padrão consagrado pela tradição, ele exerce agência sobre o artista (paciente), que não pode ou, antes, não deve fugir da imagem convencional. Por outro lado, existe também a possibilidade de que o artista (agente) exerça agência sobre o protótipo (paciente) representando-o de forma arbitrária. Isso é muito comum de ocorrer na confecção de ídolos ou imagens religiosas, a fim de que se possa controlar a vontade de divindades ou santos, mas também pode acontecer com a imagem de pessoas, a fim de que sejam agraciadas com benefícios. Um bom exemplo é o *Díptico de Wilton* (c. 1395), no qual o artista coloca o rei Ricardo II da Inglaterra ajoelhado em frente à Virgem com o menino Jesus, que lhe estende a mão num gesto de bênção. Ao analisar essa obra, Gombrich indaga sobre a antiga prática mágica associada às imagens (que aqui entendemos como controle do protótipo) ao considerar: “Quem poderá dizer se o doador não se sentiria um pouco tranquilizado (...) ao saber que em alguma igreja ou capela tranquila existia algo dele mesmo – um retrato aí colocado graças à habilidade de um artista – na permanente companhia de santos e anjos, e sem parar de rezar?” (2015, p. 215). Ora, colocar o nosso protótipo para rezar significa não apenas nos desincumbirmos dessa atividade, caso desejemos, mas, também, garantir resultados sem esforço. Por meio desse processo, que não se distancia muito das ideias mágicas relacionadas à pintura rupestre, obriga-se o protótipo a ser religioso, devoto, e por conta disso, merecedor da atenção divina, ao mesmo tempo em que obriga a divindade a ser generosa com o protótipo. Mais um exemplo antigo do uso interessado do protótipo é o afresco *A Santíssima Trindade com a Virgem, S. João e doadores* (c. 1425-8), de Masaccio. Esses “doadores” certamente são os mecenas, um casal que foi colocado, um de cada lado da cena, em posição devota, “banhando-se”, por força de sua condição financeira, na aura de Jesus, Maria, S. João e do próprio Deus.

Como vimos, tanto índice como artista, destinatário e protótipo possuem uma agência em relação um ao outro, de modo que eles podem se configurar como

agentes ou pacientes, sendo aí que reside a relação social. O artista, por exemplo, é agente sobre o índice (paciente) quando lhe dá a forma que deseja, mas o índice também pode ser agente quando se impõe ao artista, como é o caso dos *ready-mades*. O protótipo é agente em relação ao artista (paciente) ao lhe ditar a forma que deve ser representado, mas se o artista decide manipular a forma do protótipo, como nos casos de feitiçaria ou na confecção de ídolos, aí então ele se torna agente e o protótipo, paciente.

Essa proposta de agência social da arte oferecida por Gell se apresenta como uma possibilidade de aplicação universal para todas as formas de arte e de arte de todos os lugares. Ela vai, na verdade, além dos objetos artísticos, como ele explica:

Na verdade, porém, qualquer coisa poderia ser tratada como objeto de arte do ponto de vista antropológico, inclusive pessoas vivas, porque a teoria antropológica da arte (que podemos definir de forma aproximada como “as relações sociais que acontecem no entorno dos objetos que atuam como mediadores da agência social”) se ajusta perfeitamente à antropologia social das pessoas e seu corpo (2020, p. 32).

É partindo dessa premissa, portanto, que me proponho a estudar a Coleção Asiática, considerando-a em sua totalidade como um índice. Ao assim fazer, seremos abduzidos para a agência de um artista ou criador, que nesse caso se definirá como o colecionador, pois foi ele que a criou; seremos abduzidos para um destinatário e, finalmente, para um protótipo, que nesse caso é a própria Ásia, ou, como veremos, uma certa Ásia.

É necessário dizer, ainda, antes de avançarmos, que estou ciente de que a teoria de Gell alvoroçou uma porção de colegas antropólogos que não lhe pouparam críticas. Uma delas é a de que ele não levou em consideração o que já se produziu relativo à antropologia da arte¹¹. Eu diria, contudo, que foi justamente em consideração a essas produções pretéritas que ele chegou à conclusão sobre a necessidade da criação de uma nova teoria, uma que, principalmente, fosse universal. Não pretendo aqui refutar as críticas, mas gostaria apenas, por achar conveniente, tecer um comentário sobre uma delas em específico, a de que Gell teria em dado momento sugerido uma identificação intuitiva dos objetos artísticos ao considerar como exemplo para sua teoria obras – como a Mona Lisa – que são conhecidas o suficiente para que todos a reconheçam como arte (ALVES, 2008, p. 325). É evidente

¹¹ Cf. ALVES, Calebe Faria. A agência de Gell na antropologia da arte. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008.

que a Mona Lisa não deve ser reconhecida como arte para todas as pessoas do mundo, pessoas, aliás, que possuem conceitos diferentes daqueles já estabelecidos pela tradição europeia. Convenhamos, porém, que Gell está escrevendo sobretudo para os seus pares antropólogos, os quais poderiam, sim, perfeitamente, reconhecer a Mona Lisa como arte e tomá-la como exemplo para o entendimento da teoria. Alves arremata sua crítica observando que “poucos têm condição de explicar o porquê de ser a Mona Lisa um quadro tão famoso” (2008, p. 325). Ele tem razão, mas eu diria que é justamente a agência social da arte proposta por Gell que possibilitaria qualquer pessoa (com ressalvas) a compreender a causa de a Mona Lisa ser tão famosa. Vejamos, por exemplo, a agência do artista: quem pintou a obra? A resposta é “Leonardo da Vinci”. Em segundo lugar, a agência do destinatário: para quem a pintura foi realizada? Embora haja controvérsias sobre o primeiro destinatário (há quem acredite que a Mona Lisa seja o próprio da Vinci), claramente percebemos que houve um desvio de destinatário de modo que a pintura encontrou como destinatário final o público do Museu do Louvre. Admitamos agora que qualquer coisa feita por Leonardo da Vinci ou que faça parte da coleção do Louvre tem o pendor de se tornar célebre, mais ainda se é uma obra de Leonardo da Vinci *no* Louvre. Eis aí as razões de a Mona Lisa ser tão famosa. A questão que surge naturalmente após essa consideração é: mas o que é que confere tanto valor e importância a Leonardo da Vinci e ao Louvre? Para entendermos isso, basta colocarmos por trás desses dois nomes um batalhão – que já atravessa os séculos – de historiadores da arte, críticos e toda a gama de agentes do *campo da arte* nos termos de Bourdieu (2003).

Mas eu disse acima que essa compreensão poderia ser obtida por qualquer pessoa “com ressalvas”, pois existe uma possibilidade de abdução de um artista específico e de um artista genérico. Essa complicação na teoria acerca da abdução não se aplica apenas aos artistas, mas também ao protótipo.

Consideremos, primeiramente, como se dá uma possível e natural percepção do visitante perante um objeto qualquer no museu. Num primeiro momento, o olhar do indivíduo classificará o objeto com base em seu repertório de experiências e conhecimentos, posto que a classificação está atrelada à memória. Quanto mais rica for a sua bagagem de referências, mais significativo será o objeto para esse indivíduo. É nesse ponto que o objeto funciona muito bem como um semióforo, algo que tem o poder de presentificar o passado ou o que está longe, ou tornar visível o invisível.

Segundo Pomian (1984, p. 71), semióforos são: “objectos que não têm utilidade¹², [...], mas que representam o invisível, são dotados de um significado”, são objetos, portanto, que tem uma “relação com um elemento do mundo invisível” (1984, p. 68). Assim sendo, um visitante da exposição da Coleção Asiática *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, poderá relacionar-se com as peças e delas inferir significados com base em seu próprio repertório de conhecimento e conceitos, inclusive os pré-conceitos. Esse processo, contudo, pouco efeito terá se o indivíduo não possuir conhecimentos ou referências o bastante para tal, como explica Pomian sobre alguém perante um objeto A que presentifica B: “É evidente que primeiro se tem de aceitar que haja um B, e ainda que, B sendo invisível, isto seja possível fazendo apenas fé num enunciado que o diz” (1984, p. 68). É preciso que o objeto esteja “carregado de significado” (1984, p. 72). Lembro-me, por exemplo, de quando, em 2011, o MON realizou uma exposição da Coleção Brasileira do Itaú Cultural, ocasião na qual pude ver a uma distância de poucos centímetros uma carta escrita pelo rei Dom Sebastião, aquele que há de voltar. Evidentemente que, enquanto a observava, o próprio rei ali estava à minha frente, ou seja, ele veio para o presente, ou eu fui para o passado e revivi emocionalmente tudo o que eu sabia sobre ele. Para que isso acontecesse, porém, foi necessário que eu tivesse um conhecimento prévio sobre esse personagem histórico.

Para o nosso caso, isso quer dizer que um indivíduo necessita primeiramente ter conhecimentos sobre diversas categorias que a Coleção Asiática apresenta, como “budismo”, “jainismo”, “Islã”, “Civilização do Vale do Indo”, “Reino de Gandara”, “Alexandre, o Grande”, “Mao Tsé-Tung”, “samurai”, “kamikaze” etc. Em verdade, para que ele acesse significados sobre a própria Ásia, é necessário que ele mais ou menos conheça teoricamente a Ásia. Caso o indivíduo não conheça algumas dessas categorias, mesmo assim ele pode usufruir de estar na presença de algo que representa o invisível desde que ele, como diz Pomian, aceite a existência dessas coisas com fé em um enunciado. E é para auxiliá-lo nesse sentido que existem os textos de parede e etiquetas expandidas, que lhe dão acesso aos significados fazendo, muitas vezes, referência a fontes antigas que “comprovam” a natureza e a veracidade dos semióforos, lembrando que eles próprios “adquirem um significado a partir do momento em que são relacionados com textos provenientes da Antiguidade,

¹² Porque entraram naquele “mundo estranho, onde a utilidade parece banida para sempre” (POMIAN, 1984, p.51).

dos quais devem tornar possível a compreensão” (POMIAN, 1984, p. 76). Nesse ponto, contudo, no que diz respeito à Coleção, ao ser auxiliado por textos, o visitante já perdeu a experiência de uma percepção independente e recai na ideia de Ásia que o colecionador fez refletir na coleção. Em todo caso, considerar ou perceber os objetos como semióforos sempre permitirá que o indivíduo acesse informações variadas ou simplesmente tenha uma experiência emocional relevante, pelo fato de que: “A oposição entre o invisível e o visível é antes de mais a que existe entre aquilo de que se fala e aquilo que se apercebe, entre o universo do discurso e o mundo da visão” (POMIAN, 1984, p. 68).

Outro caminho para percepções independentes é aquele oferecido pelos próprios objetos sem a necessidade de que o indivíduo deles possua qualquer conhecimento prévio. Nesse caso, estamos considerando os objetos como um simples índice que, como tal, permitirá ao indivíduo inferir ou ser abduzido a diferentes agências sociais: artista/criador, destinatário, protótipo. Peguemos, por exemplo, qualquer imagem de Buda da Coleção Asiática: Logo inferimos a agência de um criador artesão a partir da própria existência do objeto, mas que se revela especialmente no feito, nos detalhes e, por vezes, pela manipulação do protótipo; inferimos a agência do destinatário como um indivíduo religioso, devoto, sobretudo budista; evidentemente que houve aqui um desvio de destinatário, pois tal escultura certamente não foi realizada para ser exposta num museu. Por fim, temos a agência do protótipo como sendo a ideia que se faz de Buda, num amálgama criado pela história, pela lenda, processos estéticos desde uma possível influência greco-bactriana¹³ a idealizações, e pelos símbolos. Uma pessoa que jamais tenha ouvido falar em Buda ou visto uma imagem sua, tem a capacidade, mesmo assim, de entrar em contato com o seu protótipo por meio do índice, pois é esse que faz a ponte. A pessoa de nosso exemplo, contudo, teria apenas uma noção visual, formal, do protótipo, não se pode esperar dela uma apreciação crítica em relação à história, significado e importância dele, pois isso demandaria, assim como no caso do semióforo, um conhecimento prévio sobre o objeto representado se for o caso de um personagem histórico. Com “apreciação crítica” do protótipo quero dizer, portanto, conhecimento de tradições referentes àquele tipo de representação, capacidade de

¹³ Cf. COOMARASWAMY, Ananda K. **The origin of the Buddha image**. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1980; e COOMARASWAMY, Ananda K. **Introduction to Indian art**. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1969.

comparação e certa mobilidade mental para julgar o índice e o trabalho do artista. Essa “apreciação” não significa, contudo, interpretação objetiva e tampouco subjetiva do protótipo, como assume Bertão em seu interessante estudo sobre a agência das cartas de tarô: “tomar os baralhos enquanto índices que conduzem seus destinatários a abduções diversas que transcendem as disposições dos artistas que idealizaram as imagens e de seus possíveis protótipos imagéticos” (2021, p. 21). Ou quando diz: “(...) para que o protótipo do ícone fique em maior evidência, conduzindo a abduções menos suscetíveis à intuição ou ao misticismo” (2021, p. 179). Mais à frente surgem exemplos dessa inexistente liberdade de abdução do protótipo, quando uma pessoa, ao escolher a carta da Torre, diz, referindo-se ao seu processo emocional potencializado pela agência da carta: “eu vejo as coisas desmoronando”, ou quando outra pessoa, ao tirar o Pendurado, diz: “É o lance de estar aproveitando esse momento da pandemia, tentando me adaptar a isso...” (2021, p. 73). Temos nesse caso três situações: a carta de tarô (objeto material) como um índice; o conjunto das imagens como outro índice e as imagens individuais como índices individuais. A carta em si não tem protótipo porque não é representacional; o protótipo do conjunto de imagens pode ser, como está bem claro na pesquisa, a carta correspondente do tarô de Marselha ou de Smith-Waite. Já o protótipo das imagens individuais deve ser apenas aquilo que as imagens estão mostrando, o da Torre, uma torre, o do Enforcado, o de um homem; essas imagens são, na verdade, os ícones da semiótica, de modo que elas não significam, mas apenas representam. Parece-me que as interpretações, ou melhor, reações das pessoas perante as cartas sejam o resultado do conjunto das imagens, a carta do Diabo ou do Enforcado causa mal-estar, assim como o escudo Asmat. Mas, enquanto esse escudo foi criado pelo artista para assustar o inimigo, com o propósito, portanto, de realizar uma “batalha psicológica” (GELL, 2005), as imagens do Diabo e do Enforcado foram criadas, teoricamente e apesar das ideias em contrário, para transmitir um significado. São ícones que, ao serem dispostos em conjunto numa carta, convertem-se num símbolo, cujo significado foi determinado (não se sabe quando) por convenção graças à arbitrariedade do signo. Encontrar as chaves desses símbolos, ou seja, os significados, é a grande questão que tem criado as diversas teorias e dissensões entre os especialistas no assunto, questão que foi muito bem apresentada no trabalho. De modo que temos, de fato, a agência da carta de tarô, que produz na pessoa reações devido à abdução dos

protótipos das imagens individuais, mas *aliado* ao domínio ou falta de domínio do significado das imagens no conjunto.

Com isso quero dizer que a reação emocional que se tem frente a um índice é o resultado da agência desse índice, e isso está muito ligado à abdução do protótipo, mas não se deve confundir o tipo de reação (alegria, medo, prazer, encantamento, nojo etc.) com o próprio protótipo. Peguemos como exemplo a pintura *A Liberdade guiando o Povo*, de Eugène Delacroix, ou a famosa escultura *A Vitória de Samotrácia*, duas obras que transmitem ou ensejam uma reação de entusiasmo, liberdade, força, energia, superação, vitória, evolução e glória, mas temos bem definidos os seus protótipos, que são, respectivamente, Marianne, a personificação da república francesa, e a deusa grega Niké.

Aproveito esses exemplos para retomar a reflexão sobre a qualidade de abdução do protótipo. Para quem não conhece essas personagens, a percepção do protótipo seria apenas o de duas mulheres, cheias, é claro, daquelas qualidades atrás mencionadas. Não poderão captar, porém, o que elas significam. Consideremos a seguinte hipótese: um artista imagina, deseja e realiza uma obra tendo em vista o protótipo de uma deusa, executando o índice à semelhança dela. Milênios depois sua obra é desenterrada por outra civilização, cujos membros poderão ainda abduzir o protótipo de uma mulher, mas como lhes faltam informações, não conseguirão abduzir as qualidades divinas. A mesma situação se apresenta a uma pessoa que visita a exposição no MON e que nunca tenha ouvido falar, por exemplo, de Ganesha. Ao se deparar com a imagem dessa divindade, que tipo de protótipo lhe virá à mente? As possibilidades de reconhecimento do protótipo são exemplificadas por Gell no que diz respeito a pessoas que *já* conhecem a divindade:

Uma representação de uma coisa imaginária (um deus, por exemplo) se assemelha à imagem que aqueles que creem nesse Deus têm em mente como a aparência do deus, uma imagem que eles derivaram de outras imagens do mesmo Deus, ao qual essa imagem se assemelha. (...) elas acreditam que o deus, como agente, foi a “causa” para que a imagem (o índice), como paciente, assumisse um aspecto particular (GELL, 2020, p. 58).

Mesmo nos casos em que o índice não possui a necessária semelhança com o protótipo, como no caso dos deuses anicônicos, que Gell exemplifica como “deuses ‘representados’ por pedras” (2020, p. 59) – o que me faz lembrar de Cibele, a Magna Mater, e de Elagábalo, o deus criador, duas pedras negras levadas da Ásia Menor para a antiga Roma –, mesmo nesses casos, a “imagem anicônica do deus é um

índice de presença espaçotemporal dele, mas não é sua aparência” (2020, p. 59), de modo que uma pessoa sabe que a pedra não tem a aparência do deus, mas mesmo assim o vê ali representado. Fora esses exemplos, não há qualquer elucidação sobre o tipo de abdução de protótipo que uma pessoa que desconheça a divindade possa ter.

O exemplo da deusa pode ser substituído pelo de um personagem histórico. Um visitante da exposição que esteja perante um poster que representa Mao Tsé-Tung, mas que nunca tenha ouvido falar dele, abduzirá apenas o protótipo de um homem chinês. Para uma “abdução completa” do protótipo, seria necessário, se a pessoa já não traz um conhecimento sobre o assunto, o apoio de textos explicativos. A questão que levanto, portanto, é que me parece haver duas possibilidades de abdução do protótipo, a da forma e a do “conteúdo” ou conceito. Sendo evidente que a abdução do conteúdo dependerá essencialmente do arcabouço de conhecimento prévio que a pessoa possua sobre o próprio protótipo ou que esteja à sua disposição enquanto observa o índice.

Esse problema não se restringe apenas à abdução do protótipo, mas também a do artista, como mencionei mais acima, quando considere que todas as pessoas “com ressalva” poderiam abduzir a agência do artista. Em um momento da escrita deste texto, por exemplo, olhei para um canto da minha mesa e vi um bilhete de natal que um amigo me deu, imediatamente, por meio desse índice, abduzi a agência do artista (meu amigo) e, por conseguinte, capturei a imagem dele e sua personalidade, o que me fez sorrir (essa foi a agência do bilhete). Abduzi, portanto, a agência do artista e sofri a agência do índice. Mas e se eu não conhecesse o artista ou não tivesse qualquer informação biográfica sobre ele? Consistirá a abdução do artista em apenas saber que houve um?

Parece-me que a abdução do artista pode ser compreendida de duas maneiras, a primeira é a de que compreendemos que um objeto foi simplesmente criado por um artista, e a outra a de que tal objeto foi criado por *determinado* artista. O primeiro tipo de abdução não nos informaria muita coisa; poderia, sim, por exemplo, a partir da técnica, informar se o artista é pintor, escultor, gravurista etc., e mesmo assim não seria de todo verdadeira, posto que nem todos os artistas se acomodam em uma só técnica. Essa abdução, em última análise nos informaria principalmente se tal objeto foi confeccionado por mãos humanas ou pela natureza. Para o segundo tipo de abdução do artista, contudo, identificaríamos um objeto como criação de um

artista específico, e isso parece fazer mais sentido; no entanto, para que tal abdução aconteça é necessário que uma pessoa tenha de antemão informações sobre esse artista, como é o caso que vimos sobre a Mona Lisa. De nada adiantaria um indivíduo saber que a obra foi feita por Leonardo da Vinci se ele nada soubesse sobre esse artista ou sobre o Renascimento.

Essa é uma questão que não está muito clara na teoria, embora pareça que para Gell o artista é um elemento específico e não genérico, a julgar pela sua consideração sobre a dificuldade de abduzir agência do artista em obras cuja origem foi esquecida ou ocultada “bloqueando a abdução que leva da existência do índice de material à agência de um artista” (2020, p. 55). A outra face desse problema é a presença de diversos artistas como criadores da mesma obra (índice), o que foi discutido por Leach (2007); nessa situação, a dificuldade diz respeito à abdução do artista específico: como distinguir as diversas agências dentro de um coletivo?

A par dessas questões sobre abdução de artista e do protótipo, é conveniente entender a dificuldade de uma apreensão mais ou menos profunda, pelo público de museu, do que se vê da Coleção Asiática ou qualquer outra coleção de objetos etnográficos ou de cultura material, pois estão deslocadas de contextos de criação e da rede de significados a que um dia estiveram inseridas, são peças que não foram feitas para posarem aos curiosos ou aos indiferentes olhos do público de museu pelo simples fato de que seus criadores não as criaram para esses olhos, e o mesmo se dá para a produção de arte quando essa foi produzida em épocas diferentes: “O artista trabalha com a capacidade de seu público – capacidade de ver, de ouvir, de tocar, às vezes até de sentir gosto, de cheirar, com uma certa compreensão” (GEERTZ, 2014, p. 122). Além disso, como ainda argumenta Geertz:

A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas), que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência (2014, p. 113).

Essa “capacidade de ver [...] com uma certa compreensão” parece-me ser exatamente a capacidade de abduzir aquele elemento que depende de conhecimentos prévios.

De modo que resta ao público que não detenha conhecimentos específicos sobre as obras apenas um percurso amparado por textos, explicações e mediações,

ou, simplesmente, um passeio tranquilo para descomplicada apreciação estética, o que faria com que a Coleção Asiática permanecesse sendo, no final das contas, em sua natureza de coleção, apenas mais um:

conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984, p. 53).

Estou ciente, enfim, dessas questões relacionadas à teoria de Gell, muitas delas apontadas por outros antropólogos, e também de que essa teoria não é exatamente perfeita para uma abordagem definitivamente eficaz para a antropologia da arte, cujo caminho, segundo Cesarino, seria:

estabelecer um campo de conexão pela diferença entre distintos pressupostos, analogias e produções de sentido, pelo qual categorias como arte ou imagem poderiam ser reinvestidas de sentido; uma conexão comparativa e tradutória, portanto, e não a seleção de um determinado conjunto de fenômenos para a satisfação de um ponto de partida predeterminado (2017, p. 9).

Mas, mesmo que a consideremos imperfeita, ela continua – pelo menos para os propósitos desse estudo – sendo um caminho viável para a compreensão da Coleção.

Começemos, enfim, por conhecer esse índice, a Coleção Asiática do Museu Oscar Niemeyer.

3 O ÍNDICE OU A COLEÇÃO

3.1 FORMAÇÃO

A Coleção Asiática começou a ser formada na Índia, em 1984, quando Fausto Godoy começou o seu serviço diplomático na Ásia. A primeira peça adquirida foi uma escultura da divindade Narasimha, que, aliás, ainda permanece com o colecionador como um símbolo de todo o conjunto. Depois da Índia, ela foi sendo aumentada gradualmente à medida que o colecionador transitava a serviço pelos países asiáticos. O desenvolvimento da Coleção se estendeu até 2015, quando Fausto aposentou-se do serviço diplomático. Trata-se de um índice, portanto, que levou 31 anos para ser realizado. A bem da verdade, contudo, a Coleção ainda não se encerrou, pois Fausto permanece a adquirir objetos em suas viagens, doando-os, muitas vezes, ao Museu Oscar Niemeyer como complemento ao conjunto, ou guardando-as em sua residência, o que faz esse índice estar, ainda, em pleno desenvolvimento.

Segundo Fausto, a Coleção não foi criada para investimento financeiro, o que poderia ser feito, desde que ele acabava tomando conhecimento do valor de mercado no Ocidente de peças semelhantes às suas por meio de catálogos de leilão de arte. Seu objetivo, contudo, era outro, como explica: “eu nunca vendi uma peça, isso é muito importante porque é o meu propósito de vida, eu nunca comprei uma peça para ganhar dinheiro, foi para trazer essas culturas para o Brasil”¹⁴. Temos, aí, portanto, uma direção para já compreender o destinatário desse índice.

Uma vez terminado o serviço diplomático num país, um diplomata dispõe de meios para que sua mudança seja transportada para seu país de origem, no caso de Fausto, foi necessário, em certas ocasiões, o uso de contêiner. O trâmite para a mudança consiste no envio para a embaixada de uma lista com o inventário de tudo o que estiver na bagagem, inclusive móveis e obras de arte. A chancelaria aprova a lista, com anuência das autoridades locais, e os objetos são, então, encaminhados para o contêiner. Entrementes, a lista é enviada pela embaixada ao Brasil, de modo que, ao chegar, o diplomata não tenha problemas aduaneiros.

Recentemente alguns museus europeus determinaram-se a devolver à Nigéria obras de arte que foram saqueadas no século XIX do antigo Reino de Benin¹⁵.

¹⁴ Entrevista realizada pelo pesquisador em 30 de março de 2023.

¹⁵ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-62469011>. Acesso em: 07 jul. 2024.

Tendo em vista essas discussões contemporâneas sobre patrimônio e a necessidade de manter os objetos em seus países de origem ou mesmo de devolvê-los aos locais de onde foram retirados, Fausto Godoy argumenta que jamais desejou ou agiu no sentido de retirar de um país uma obra representativa de sua civilização como – ele exemplifica – os frisos do Partenon, que deveriam pertencer ao povo grego e não ao British Museum¹⁶.

As peças da Coleção Asiática, contudo, não são, considera ele, da dimensão simbólica dos referidos frisos. Considera, ainda, que é muito mais útil para a divulgação de um país que peças dele oriundas sejam expostas num museu – como é o caso das peças da Coleção Asiática – do que ficarem trancafiadas ou com visibilidade restrita em seus países de origem simplesmente por causa de um discurso de anticolonialismo. Ainda sobre isso, Fausto alerta que: “não tem nenhuma peça que eu fui pegar, as peças que eu comprei eram peças que estavam para o público, nas feirinhas de Nova Delhi, nas feirinhas de Pequim, nos antiquários...”¹⁷, e conclui enfatizando que todas as peças já possuíam uma trajetória, como é o caso dos bodhisattvas de origem chinesa que ele foi encontrar por acaso num antiquário do Japão.

No Brasil, quando ainda era pequena, a coleção costumava ficar guardada na casa da mãe de Fausto, em Bauru (SP). Mas, à medida que as peças foram aumentando, ele providenciou a construção de uma casa em Brasília, arquitetada especialmente para acomodar a coleção. Ela ficava no Condomínio Ville de Montagne, no bairro Jardim Botânico; possuía cerca de 2 mil metros quadrados mas possuía poucos cômodos, apenas dois quartos, pois seu objetivo era antes de tudo servir como depósito das peças.

¹⁶ Entrevista realizada pelo pesquisador em 30 de março de 2023.

¹⁷ *Ibidem*.

Figura 6 - A casa de Brasília



Fonte: Fausto Godoy (2007)

Parte das peças costumava ficar espalhada pelos cômodos, como objetos de decoração:

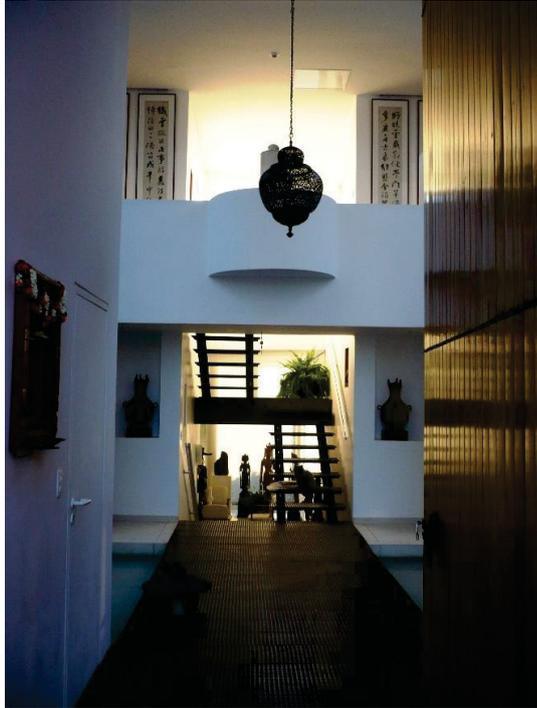
Figura 7 - Interior da casa de Brasília



Fonte: Fausto Godoy (2008)

Ou cumprindo suas funções utilitárias:

Figura 8 - Hall de entrada da casa de Brasília



Fonte: Fausto Godoy (2007)

A maior parte da coleção, contudo, permanecia no subsolo da casa, onde Fausto criou uma reserva técnica com diversos compartimentos de concreto onde as peças ficavam guardadas:

Figura 9 - Reserva técnica da casa de Brasília



Fonte: Fausto Godoy (2010)

Figura 10 - Estantes



Fonte: Cibele Aldrovandi (2014)

Desde o início, portanto, a Coleção enquanto índice, precisou ser acomodada de forma tecnicamente insuficiente, ainda assim, ela foi sendo gradualmente conhecida por agentes culturais, que logo trataram de colocar um segmento dela na exposição *O Mundo Mágico dos Ningyos*, uma exposição de bonecos japoneses que teve como curadora Denise Mattar e que esteve em cartaz de outubro de 2009 a janeiro de 2010 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Brasília.

Entre 2005 e 2008, Fausto começou a negociar a doação da coleção com Timothy Martin Mulholland, então reitor da Universidade de Brasília, que, segundo Fausto, possuía o único núcleo de estudos asiáticos do Brasil. Pretendia ele doar à universidade não apenas a coleção, mas a própria casa, que seria a sede daquele núcleo de estudos. O reitor, contudo, envolveu-se num escândalo relacionado a irregularidades financeiras e deixou o posto em 2008, acusado de utilizar o dinheiro de pesquisas científicas para mobiliar seu apartamento funcional, inclusive com lixeiras que custavam quase mil reais¹⁸. Receoso de ter seu nome enredado naquela teia de escândalos, Fausto achou por bem se desvincular de qualquer tratativa com o ex-reitor e com a Universidade.

¹⁸ Disponível em: https://extra.globo.com/noticias/educacao/mec-demite-ex-reitor-da-unb-que-mandou-comprar-lixreira-de-1-mil-com-dinheiro-da-instituicao-15462204.html?versao=amp#amp_tf=De%20%251%24s&aoh=16812539997782&csi=1&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com. Acesso em: 19 abr. 2023.

3.2 PASSAGEM PELO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

A participação no Conselho Curatorial do Museu de Arte de São Paulo (MASP) de 2010 a 2014, por sugestão da artista Regina Silveira, possibilitou a Fausto conhecer o renomado professor, crítico de arte, escritor e tradutor José Teixeira Coelho Netto (1944-2022), então curador-chefe daquele museu desde 2006. Certa vez, o professor solicitou a Fausto sua intervenção para conseguir uma entrevista com o ministro da cultura, o que Fausto atendeu. Foi nessa ocasião que Teixeira Coelho visitou a casa do embaixador e tomou conhecimento da Coleção Asiática. Surgiu, assim, o convite para que as obras fossem doadas ao MASP. As negociações avançaram e resultaram na assinatura, em 31 de março de 2011, no 14º Tabelião de Notas de São Paulo, de uma escritura de comodato pelo prazo de 50 anos, ou seja, a Coleção ficaria depositada no museu numa espécie de empréstimo. Após a morte do colecionador, contudo, as obras ficariam definitivamente para o MASP de acordo com um testamento que também foi assinado no mesmo dia, no próprio museu, e testemunhado, além de outras pessoas, por Regina Silveira. Fausto impôs algumas exigências ao MASP, como a disposição de um espaço “de significância e visibilidade”¹⁹ para que a coleção fosse exposta, assim como, a realização de “no mínimo 2 (duas) exposições de segmentos da coleção, com curadoria do COMODANTE, em sistema de rotatividade”. A escritura previa também, para Fausto, a curadoria das exposições e uma sala e equipe para auxiliá-lo em seu trabalho. Em ambos os documentos foram anunciadas “aproximadamente 2000 (duas mil) peças”.

Apesar de o contrato ter sido assinado em 2011, apenas em 2013 as obras foram levadas para São Paulo. Mesmo assim, em outubro de 2011, diversas peças indianas participaram da exposição *Índia*, produzida pela produtora *Art Unlimited* e que esteve em cartaz no CCBB do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Brasília. Essa exposição contou com a colaboração da Professora Doutora Cibele Aldrovandi, que viria a ser coordenadora da equipe responsável pela Coleção Asiática no MASP, criada em 2013, quando as obras finalmente foram transportadas para o museu.

¹⁹ Escritura de contrato de comodato entre Fausto Godoy e o MASP.

Os trabalhos da equipe formada em 2013 consistiram no deslocamento do grupo até Brasília, na organização e embalagem das peças (o que levou 40 dias), no transporte para São Paulo, desembalagem, organização e catalogação²⁰.

Os trabalhos – inventário, embalagem das obras na casa de Fausto e transporte de Brasília a São Paulo – duraram de 21 de janeiro a 01 de março de 2013 e foram coordenados por Cibele Aldrovandi e efetuados pelos funcionários da Coordenadoria de Acervo e Desenvolvimento Cultural do MASP: Rita de Cássia dos S. Pereira, Rafael Almeida Tonon e Luiz Lucas da Silva. Foi realizado um inventário preliminar, com numeração sequencial, medição e fotografia, e tomadas medidas para a preservação das peças para o transporte. Também foi realizado nessa ocasião, pela estagiária Luísa Wainer, o inventário de mais de 1500 itens compostos por livros, catálogos e outras mídias relacionados às artes asiática e ocidental e que também foram transportados para o MASP. O inventário prolongou-se quase até o fim da estadia em Brasília devido à chegada, em 18 de fevereiro, de um contêiner vindo de Bangladesh, de modo que fica evidente o dinamismo do índice, que se mostra em constante criação.

Enquanto o inventário ainda estava sendo feito, iniciou-se o seguro das peças e a sua embalagem a partir de 09 de fevereiro. O envio para São Paulo foi acompanhado por *courriers* do MASP e ficou por conta da transportadora *A Alternativa*, que utilizou para isso quatro caminhões. Foram realizadas três viagens, a primeira em 15 de fevereiro e a última em 01 de março. Nesse processo, uma das peças se perdeu, ainda em Brasília, e nunca mais foi encontrada, tratava-se de uma pintura com cena do Ramayana, no estilo Madhubani.

De acordo com o relatório de atividades realizada pela Dra. Cibele, ao chegar ao MASP, as obras ficaram provisoriamente num espaço do 2º subsolo e, algumas, no corredor da reserva técnica, no 3º subsolo. As obras começaram a ser desembaladas em 14 de abril de 2013, após algumas medidas de adaptação do espaço. Uma das peças sofreu um dano durante a viagem, um cavalo de terracota da Dinastia Han (nº NRP²¹ 206820) que tivera a perna traseira direita fraturada na mesma área na qual já havia recebido, outrora, uma restauração no Paquistão. Após os

²⁰ Não publicado. ALDROVANDI, Cibele. **Relatório de Atividades - Coleção Asiática - MASP**, São Paulo, 2013.

²¹ Número Registro Pergamum. A Coleção Asiática está catalogada no sistema de catalogação Pergamum. Disponível em: <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php>

trâmites com a seguradora, a obra foi restaurada no laboratório do MASP, pela restauradora particular Ana Villa, em janeiro de 2014. Houve, também, um vidro que protegia uma fotografia e que se partiu, mas sem danificar a obra. Muitas peças, devido a infestação de insetos, precisaram ser isoladas para tratamento no setor de restauro. Efetivamente, 24 delas foram tratadas, sendo que 23 pelo método de anoxia – atmosfera modificada (argônio) –, e uma delas, o riquixá, por aplicação de inseticida piretróide. Segundo a Dra. Cibele Aldrovandi, em 04 de março de 2013, quando todas as peças já tinham recebido tratamento e não apresentavam mais perigo algum às coleções do MASP, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma reportagem sobre o risco de infestação trazido pela Coleção Asiática, o que foi considerado pela equipe técnica do museu como “absolutamente exagerada e alarmista”²².

Foi reportado no início o número de “aproximadamente 2165 peças”, que já havia crescido, em 2014, para 2250 e que, devido à missão de Fausto em Mianmar (2014), tenderia a crescer ainda mais. À medida que as obras foram sendo acomodadas, novas listas foram feitas. No final, o número de obras foi marcado como 2334 e assim classificadas pela equipe responsável:

Atualmente, a Coleção totaliza 2334 peças, que em termos tipológicos somam: 356 cerâmicas / terracotas / porcelanas (9%); 105 esculturas / relevos (15%); 212 mobiliários / elementos arquitetônicos (4%); 135 pinturas s/ papel (6%); 36 pinturas s/ tela, madeira ou metal (1%); 136 gravuras (6%); 226 desenhos (10%); 13 fotografias (1%); 364 têxteis / vestuário (16%); 652 objetos / ornamentos (28%); 81 numismática (3%); 17 instrumentos musicais e 1 de meio de transporte (1%).²³

Apesar de o contrato de comodato prever a existência de uma equipe para trabalhar com a Coleção Asiática, os trabalhos foram realizados na maior parte do tempo apenas pela coordenadora, Dra. Cibele Aldrovandi, e por funcionários do acervo. Em 18 de novembro de 2013, houve, finalmente, a contratação de um estagiário para auxiliar na catalogação e inserção de informações sobre as peças da Coleção: Marco Antonio Baena Fernandes Filho (Marco Baena), então estudante de Artes Visuais na UNESP, que saiu à frente de outros 19 candidatos ao estágio e que voltaria a trabalhar com a coleção no futuro.

²² Não publicado. ALDROVANDI, Cibele. **Relatório de Atividades - Coleção Asiática - MASP**. São Paulo, 2013.

²³ Não publicado. ALDROVANDI, Cibele. **Relatório de atividades - Coleção Asiática - MASP**. São Paulo, 2014.

De acordo tanto com o relatório da Dra. Cibele, quanto por informações de Fausto, a despeito da dedicação e desdobramento da equipe técnica do museu, a coleção sofreu o tempo todo com a falta de espaço e falta de uma reserva técnica apropriada, com falta, inclusive, de mobiliário próprio para a acomodação das peças. Tudo isso agravado pela variação de temperatura e umidade e pela presença de poeira e fungos causados pelo retorno do ar condicionado do segundo subsolo, e pela presença de gordura e de insetos devido à proximidade de um restaurante.

Deve-se lembrar, mais uma vez, que a perda de material, as avarias, a infestação de insetos, variação de temperatura, umidade e exposição a insetos, gordura e fungos são ações que foram sofridas pelo índice, mas que não o comprometeram como um todo.

Quando recebeu a doação, em 2011, o MASP informou que a Coleção ganharia uma ala já em 2012. Como visto, porém, a coleção só chegou ao museu em 2013. A equipe técnica esperava que seria possível realizar uma exposição em 2014, depois em 2015. No final das contas, a Coleção nunca foi exposta, além disso, certos fatores impediram que ela permanecesse no MASP.

Da parte de Fausto, a insatisfação vinha do fato de o museu não realizar exposições com a coleção, o que era uma de suas exigências; havia, também, o fato de as obras serem mantidas de forma inadequada na reserva técnica improvisada do subsolo, causando danos às obras, como a corrosão de metais, abaulamento nas obras sobre papel, fendas em madeiras, fissuras em lacas etc. Por outro lado, o próprio MASP, já com nova diretoria desde 2014, achou por bem devolvê-la. Há informações de que o novo diretor considerou o contrato abusivo por assegurar o cargo remunerado de curador ao próprio Fausto e local privilegiado para exposições, entre outras exigências²⁴. Mas, talvez, o fator determinante para a devolução veio em abril de 2016, quando o MASP recebeu a curadora e consultora em arte asiática, Amy G. Poster (1946)²⁵, especialista do Museu do Brooklyn, de Nova York (EUA), para avaliar a coleção, a julgar pelo Relatório MASP de 2016²⁶. O resultado dessa avaliação, que foi na maior parte negativa, acabou frustrando a otimista previsão de

²⁴ Disponível em: <https://saopauloshimbun.com.br/masp-devolve-obras-de-colecao-asiatica-doador-diplomata-que-serviu-no-japao/>. Acesso em: 02 mar. 2023.

²⁵ Disponível em: <https://www.societyforasianart.org/programs/member-events/conversation-amy-poster>. Acesso em: 02 out. 2023.

²⁶ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Relatório MASP 2016**. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/about-governance-items/aZOrbtpP5LxLwDGivAhKjcfYeze8DQg.pdf>

2011 de que “Sem exagero, trata-se de uma coleção que vai colocar o Masp no patamar do Metropolitan de Nova York”²⁷.

3.3 MUDANÇA PARA O MUSEU OSCAR NIEMEYER

Apresento a seguir breves informações sobre o Museu Oscar Niemeyer (MON), sem pretensão de aprofundar considerações sobre ele. Para estudos detalhados sobre o museu, ver o folder da exposição *Histórias do Acervo MON - em aberto* (2014)²⁸, ou o livro publicado pelo Banco Safra (2015), cujos textos sobre o histórico do edifício e a formação do acervo são de minha autoria (p. 14-24). Ver também Gemin (2017), que trata de seu histórico, e Barreto (2020), que trata de sua coleção.

Figura 11 - Museu Oscar Niemeyer



Fonte: Nelson Kon (2002)

O Museu Oscar Niemeyer foi inaugurado em novembro de 2002 (BANCO SAFRA, 2015), em Curitiba (PR), com o nome de “NovoMuseu”, e foi concebido

²⁷ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/diplomata-vai-ceder-colecao-de-obras-asiaticas-ao-masp/>. Acesso em: 02 mar. 2023.

²⁸ MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Histórias do acervo MON em aberto**. Curitiba: MON, 2014. Folder. Disponível no Centro de Documentação e Referência do MON ou em [https://www.academia.edu/122723891/Hist%C3%B3rias do Acervo MON](https://www.academia.edu/122723891/Hist%C3%B3rias_do_Acervo_MON).

para ser um museu de arte, arquitetura e *design*. No ano seguinte, ele foi renomeado como “Museu Oscar Niemeyer” para homenagear Oscar Niemeyer (1907-2012), o arquiteto que projetou os dois edifícios que abrigam o museu, um construído na década de 1970, inicialmente para ser uma escola, mas que serviu como abrigo a secretarias públicas, e outro em 2002, o anexo em forma de olho, criado especialmente para a readequação do espaço em museu.

A formação do acervo do MON se deu pela transferência do acervo do Museu de Arte do Paraná (MAP), do Museu do Banestado (Banco do Estado do Paraná), via Banco Itaú, que adquiriu o Banestado em 2000, e por peças adquiridas ainda pela gestão do NovoMuseu, em 2002. A coleção que daí resultou era formada essencialmente por obras de arte de artistas paranaenses, posto que este era o foco do MAP, que funcionou de 1987 a 2002 e cujo acervo foi o maior e mais importante transferido ao MON. Ao longo do tempo o museu foi adquirindo por doação ou compra obras de arte de artistas representativos de outros estados brasileiros ou mesmo de outros países das Américas e da Europa.

A incorporação de obras para o acervo do MON obedece certas políticas, como a avaliação e aprovação por especialistas que compõem um conselho, sempre orientados pelo Marco Referencial, que determina que a coleção deve se manter dentro dos eixos da arte visual, arquitetura e *design*. Retomemos, agora, a trajetória da Coleção Asiática.

Logo após o MASP decidir devolver a Coleção Asiática, a equipe responsável tratou de, durante três meses, embalar, transportar, desembalar, fotografar, higienizar e acomodar as peças no espaço para elas destinado da empresa Clé Armazenagens Especiais, em Barueri (SP). Ainda em outubro de 2016, houve a formalização da devolução de todas as 2.062²⁹ peças ao colecionador. No início de 2017 o contrato foi rescindido.

Enquanto os trâmites para a devolução aconteciam, iniciavam-se as articulações para que a Coleção Asiática fosse acolhida por outro museu. Em 24 de março de 2016, o professor Teixeira Coelho, que tinha deixado de ser curador-chefe do MASP em 2014 e havia sido o curador geral da Bienal Internacional de Curitiba em

²⁹ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Relatório MASP 2016**. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/about-governance-items/aZOrbtpP5LxLwDGivAhKjcfYeze8DQg.pdf>. No relatório da Dra. Aldrovandi constam 2334 obras.

2015, enviou uma mensagem para a diretoria do MON apresentando a Coleção Asiática e informando sobre a possibilidade de sua doação, caso houvesse interesse. Houve.

Importante destacar, aqui, que o MON já havia tido experiências com arte asiática, principalmente japonesa, por meio de oito exposições, a saber: *O Patrimônio Cultural do Mundo da China* (2003); *Cicatrizes - O Iraque um ano depois, fotografias de Anderson Schneider* (2004); *Eternos Tesouros do Japão* (2006), que trouxe objetos milenares para a exposição; *Índia - Quantos Olhos tem uma Alma* (2007); *Arte do Japão: do Moderno ao Contemporâneo - Coleção Hyogo* (2008); *Ukiyo-e, Obras-primas de Hokusai e Hiroshige - Coleção Museu de Arte de Fuji de Tóquio* (2015); *Olhar InCOMUM: Japão Revisitado* (2016) e *Masao Yamamoto - o sensei das imagens pequenas* (2017). O sucesso dessas exposições, em especial o da *Eternos Tesouros do Japão*³⁰ pode ter influenciado na aceitação da coleção.

Em 28 de dezembro de 2017, foi assinada a escritura de doação da Coleção Asiática para o MON. No ato da assinatura, as peças ainda estavam armazenadas na empresa Clé. A doação seria irrevogável desde que o MON atendesse certas exigências, como sala para exposição permanente e a realização periódica de exposições temporárias com curadoria do doador ou de curador convidado. Além das obras de arte e objetos, Fausto também doou uma coleção de livros, CD's, DVD's, revistas e catálogos referentes à arte asiática e também ocidental, num total de 2.493 itens, aumentado, depois, para 2.533. Trata-se, na verdade, de apenas uma parte de uma coleção bibliográfica maior que o colecionador ainda mantém em sua casa.

As obras chegaram em janeiro de 2018 ao MON, que já em 1º de março de 2018 inaugurou a exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses*, que mostrava um recorte de 224 peças da coleção. A exposição teve como curadores Fausto Godoy e o professor Teixeira Coelho, e, como assistente de curadoria, Marco Baena, que já tinha trabalhado com a coleção no MASP e sido o responsável por fazer o *check list* da coleção no depósito da Clé. Mais tarde, já no MON, ele ainda organizou as obras em listas e acrescentou informações sobre elas.

Em 2019, o MON reformulou seu Marco Referencial tendo em vista a acomodação da Coleção Asiática e a perspectiva de ampliar seu leque de interesses para obras de arte não apenas asiáticas, mas também da África e da América Latina:

³⁰ Disponível em: <https://www.tribunapr.com.br/mais-pop/eternos-tesouros-do-japao-podera-ser-visitada-ate-21-horas/>. Acesso em: 02 mar. 2024.

No tocante ao âmbito internacional, o MON deverá: Iniciar o processo de construção de um acervo de arte latino-americana, [...]. Expandir a coleção Asiática, iniciada com a doação ao redor de 3000 peças do Embaixador Fausto Godoy, observando os países que já estão nela incluídos como também a diversidade de objetos que ela contempla, lembrando que em relação a estes aplica-se a categoria de Cultura Material em associação a noção de arte, esta de extração ocidental.³¹

Essa acolhida que o MON deu à Coleção demonstra não apenas uma valorização do índice, mas um interesse pelo protótipo e, talvez principalmente, pelo seu destinatário (público).

Em 2022, Fausto enviou ao MON mais 20 peças e, quando esteve no museu para fazer a curadoria da terceira edição da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, trouxe mais três obras consigo no avião: um cachimbo, um tecido e um leque. O museu é receptivo a toda doação que ele queira fazer para complementar a coleção. Em 2022 também houve a doação de 7 peças feita pelo curador Pieter Tjabbes e mais 33 feita por Lucia Gershoni. Essas peças, também asiáticas, passaram, portanto, a fazer parte da Coleção Asiática.

Tendo em vista a amplidão de categorias que engloba a coleção, e por conseguinte alguns problemas de classificação, dedicarei a próxima seção à essa questão que muito interessa a Antropologia e que já foi bastante discutida, a perene questão do que é arte e do que é etnografia, ou de quando a fronteira entre as duas coisas perde a nitidez e uma delas assume o papel da outra. A partir daí, entenderemos também a posição do colecionador quanto ao perfil de sua coleção.

3.4 CLASSIFICAÇÃO

3.4.1 Aspecto geral

Antes de entrar na discussão sobre a classificação das peças que compõem a Coleção Asiática, gostaria de situar a própria Coleção como um todo dentro de uma classificação. Pearce (1994) estabelece as coleções em três tipos: coleções de *souvenirs*, coleções de objetos fetiches e coleções sistemáticas. Ela indica que essas três categorias podem coexistir numa mesma coleção, e esse é, justamente, o caso da Coleção Asiática. O *souvenir*, ou recordação, tem aqui a mesma função do

³¹ Não publicado. Museu Oscar Niemeyer (MON). **Marco referencial**. Curitiba, 2018.

semióforo (POMIAN, 1984, p. 66), a de presentificar o passado à medida que servem de “intermediários entre os espectadores que olham e o invisível”; o *souvenir* diferencia-se, no entanto, por remeter a um passado muito pessoal, pelo qual ninguém além daquele que detém a memória se interessa: “ninguém se importa pelos *souvenirs* dos outros” (PEARCE, 1994, p. 195). Embora a Coleção Asiática contenha objetos que de fato podem ser classificados como *souvenirs*, o papel que eles cumprem ali não é simplesmente o de recordar, mas, como veremos, o de testemunhar uma cultura, de acordo com o colecionador.

Outra variação apontada pela autora é a coleção fetichista, que se caracteriza pela devoção ou obsessão a certos tipos de objetos, o que beira a acumulação, cuja intenção é “adquirir mais e mais do mesmo tipo de peças” (PEARCE, 1994, p. 197). Pode-se dizer que a Coleção Asiática também resvala, vez ou outra, para essa característica, pelo menos em alguns de seus segmentos, pois, como já foi mencionado, dela fazem parte grandes lotes de peças que se repetem, embora com detalhes diferentes, com destaque para os tecidos e os vasos *hsun-ok*.

A outra possibilidade de coleção é a sistemática, que se caracteriza não pelo acúmulo de amostras, como no caso da coleção fetichista, mas na seleção de exemplares que tem o condão de “representar todos os outros de sua espécie” e de “completar um conjunto”. A seleção dos objetos nesse tipo de coleção é algo bastante criterioso e tem como objetivo estabelecer uma relação entre as peças, visando o preenchimento de lacunas. Esta classificação sistemática, portanto, parece não se adequar à Coleção Asiática, pois tal foi constituída de forma um tanto aleatória, em função dos destinos e oportunidades de compra de Fausto. Assim sendo, temos que a Coleção permanece, segundo o pensamento de Pearce, um pouco fora de classificação. De modo que convém procurar indícios de seu caráter analisando as motivações de seu colecionador, as quais, em primeiro lugar, não se restringem a um impulso estritamente pessoal do indivíduo, mas da sociedade como um todo, posto que o colecionismo, de acordo com Van de Grijp (2006, p. 178) é um fenômeno “cultural e historicamente específico”. Ao realizar seu estudo sobre o colecionismo de selos, Van der Grijp conclui que uma das motivações de um colecionador é “transmitir conhecimento a outros” (2006, p. 190); tal objetivo parece se encaixar também ao que Fausto tem anunciado como sua motivação maior, a de “criar massa crítica” sobre a Ásia, mostrando por meio dos objetos (de todas as espécies) um retrato das civilizações de onde são oriundos, e viabilizando informações por meio das

exposições, visitas mediadas, palestras e textos. É claro que esse “retrato das civilizações” é problemático e será estudado a seu tempo, mas podemos já deduzir aqui que tal preocupação, aliada aos objetos que a compõem, acaba, parece-me, colocando a Coleção Asiática no rol dos antigos *cabinets de curiosités*, cujo objetivo pode ser considerado a tentativa de “alcançar a totalidade”, ou “reunir fragmentos selecionados do universo, numa tentativa de *inventarium*” (ELIAS, 1992, p. 140).

O Museu Oscar Niemeyer, por sua vez, como vimos em seu marco referencial, entende a Coleção Asiática como “cultura material”: “lembrando que em relação a estes aplica-se a categoria de Cultura Material em associação a noção de arte, esta de extração ocidental”³².

Finalmente, convém reconhecemos nesse ponto que, independentemente do tipo a que mais se enquadra a Coleção Asiática, ela cumpre com o destino natural de qualquer coleção, como apontado por Pomian (1984, p. 66): “Apesar da sua aparente diversidade, todas estas coleções são com efeito formadas por objetos homogêneos sob um certo aspecto: eles participam no intercâmbio que une o mundo visível e o invisível”. No caso da Coleção Asiática, ela traz para dentro do museu, para a experiência do visitante, o que está invisível (distante) tanto no espaço (Ásia enquanto território), quanto no tempo (personagens, povos e fatos passados a que os objetos fazem referência). Tudo isso, é claro, está no reino das ideias, de modo que, ao fazer esse transporte, a Coleção está também contribuindo para provocar no visitante tanto a percepção de protótipos individuais dos objetos, quanto a de um protótipo da Ásia como um todo. Vejamos, agora, como se classificam as peças que formam a Coleção Asiática.

3.4.2 Objetos

A discussão sobre classificação é um assunto complexo e de interesse na Antropologia. Por isso, não poderia deixar de abordá-la aqui uma vez que a Coleção Asiática perambula por diversas categorias como arte, antiguidade, objetos ou mesmo etnografia, embora não tenha sido formada por objetos coletados em campo. Para entender a Coleção, é necessário entender do que ela é constituída, pois como afirma Kopytoff (2008, p. 96):

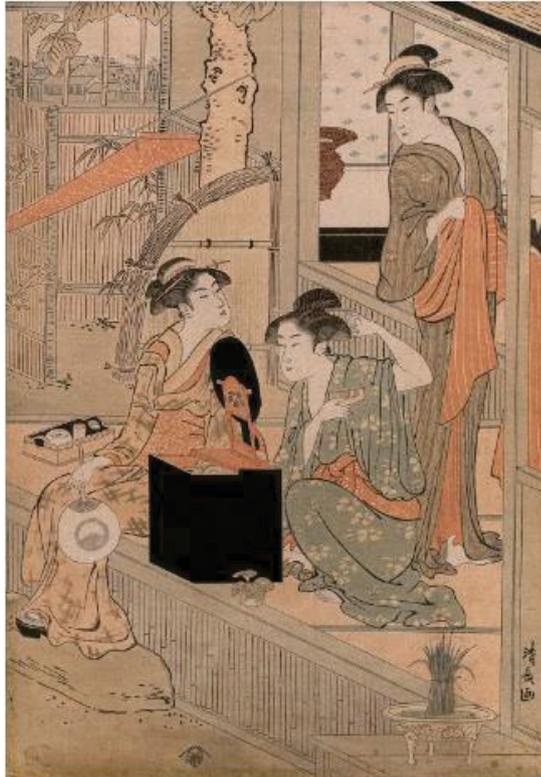
³² Não publicado. Museu Oscar Niemeyer (MON). **Marco referencial**. Curitiba, 2018.

Podemos aceitar, juntamente com filósofos, linguistas e psicólogos, que a mente humana tem uma tendência inerente de impor uma ordem ao caos do seu ambiente por meio da classificação dos seus conteúdos, e que sem essa classificação não seriam possíveis o conhecimento do mundo e a adaptação a ele.

A seguir, apresentarei em linhas gerais características da Coleção e como ela tem sido classificada pelo colecionador e por especialistas.

Na Coleção, as peças convencionalmente reconhecidas como arte, se restringem a pinturas indianas, gravuras e pinturas japonesas (kakemonos, emakimonos), e pinturas chinesas que vão do século XVI ao XX, além de outras pinturas, fotos e esboços.

Figura 12 - Mulheres lavando roupa, Torii Kiyonaga, 1788



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

Figura 13 - Paisagem com caligrafia, China, dinastia Qing (1644-1912)



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

As esculturas, embora se enquadrem na categoria arte, foram originalmente criadas para o contexto religioso, seja para o uso em templos, seja para o uso em túmulos enquanto objetos mágicos.

Figura 14 - Serviçal (objeto tumular), dinastia Ming (1368-1644)



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

Ao lado dessas obras tradicionalmente artísticas, estão utensílios domésticos, recipientes de cerâmica, vidro e laca, roupas (quimonos, sáris, lenços, burca), tapetes, móveis (cama, baús, cadeiras) e objetos em geral, como joias, lamparina, bastão, cestos, bibelôs de cerâmica, moedas, um riquixá etc., peças que fogem pouco ou completamente do campo da arte, a não ser que estejamos considerando como arte a excelência da técnica, como argumenta Boas (2014, p. 14):

Quando o tratamento técnico atinge um certo padrão de excelência, quando o controle dos processos envolvidos é tanto que certas formas típicas são produzidas, chamamos o processo de uma arte, e por mais simples que possam ser as formas, elas podem ser julgadas do ponto de vista da perfeição formal; atividades industriais como o recorte, o entalhe, o molde e a tecelagem; assim como a música, a dança e a culinária são capazes de atingir excelência técnica e formas fixas. O juízo de perfeição da forma é essencialmente um juízo estético.

Em todo caso e embora estejamos tratando de uma coleção que pertence a um museu de arte, *design* e arquitetura, nunca houve interesse entre os curadores em rotular a Coleção como arte. Também não houve interesse em rotulá-la como etnografia e muito menos em passar objetos de caráter etnográfico para o domínio da arte, como foi o caso da famosa “Rede de Vogel”, uma rede africana de caça, exposta no Center for African Art, de Nova York, em 1988 (GELL, 2001). Esse termo “etnográfico” volta e meia aparece em relação à Coleção Asiática em opiniões orais ou escritas, como a afirmação do professor Teixeira Coelho, um dos curadores da primeira edição da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, que a ela se referiu como “uma exposição tanto cultural, etnográfica, antropológica, quanto de arte” (MUSEU OSCAR NIEMEYER (MON), 2018, p. 24). Entendo que o termo não seja completamente apropriado aqui, uma vez que os objetos assim rotulados não foram adquiridos em pesquisa de campo nem a partir de seleções criteriosas de cunho antropológico. Mas julgo condescendente assim os considerar tendo em vista que certos objetos da Coleção Asiática acabam por cumprir com a função primária de um objeto etnográfico, como apontado por Laura Pérez Gil (2015, p.114):

O próprio conceito de “objeto etnográfico”, produto da dimensão científica do afã colecionista, aponta precisamente para o fato de se considerar que ele traz em sua materialidade informações sobre os costumes e sentidos do coletivo humano que o produziu: para que servem esses objetos, como se usam, quais são os métodos e materiais de fabricação, qual é o significado dos motivos que os adornam, o que simbolizam?

Isto posto e apesar dessa licença, o termo “etnográfico” é igualmente renegado no mais das vezes, especialmente pelo colecionador. Um dos indícios do modo como a coleção é tratada é o título da exposição do seu recorte: “Ásia: a terra, os homens, os deuses”. Como é perceptível, não há aqui referência alguma à arte, mas a uma noção geral de cultura. Tal título poderia ser uma evidência dessa dificuldade classificatória, que é adequadamente contornada à medida que direciona o público para o aspecto cultural como um todo. Não se trata, contudo, de artimanha para solver o problema, mas de uma posição firme e declarada do próprio colecionador. Segundo Fausto Godoy, que também é o curador da exposição, nunca houve de sua parte a intenção de criar uma coleção de arte, o que leva, portanto, a não colocar sobre ela tal rótulo: “As pessoas têm que entender que quando elas vão visitar a Coleção Asiática, elas não estão olhando para uma coleção de arte [...], nem etnografia [...], elas estão olhando para civilizações [...]” (CENTRO ÁSIA, 2020, 57h11m).

Esse caráter “civilizacional”, que pretende ser um retrato da cultura como um todo de certos países do continente asiático, permitiu que a discussão sobre classificação não se configurasse como um problema para o colecionador, que, durante a composição da coleção, diz ter se guiado pela fluidez e flexibilidade com a qual o homem oriental transita pelas categorias, como explica:

[...], a arte foi o caminho que encontrei para tentar compreender “multirrealidades” muito complexas. Porém, ARTE, no sentido holístico, sem distinção entre as chamadas nobres – “fine arts”, belas artes – e as menores (artes aplicadas), uma vez que no continente asiático não existe hierarquia entre elas (MUSEU OSCAR NIEMEYER (MON), 2018, p. 30).

O problema das categorias também foi levantado pelo professor Teixeira Coelho, que justificou a presença da coleção no MON ao responder, justamente, a questão sobre o caráter das peças:

Ainda uma questão: o que está aqui é arte ou tema para a etnologia? Talvez a pergunta certa seja: como pode o olho ocidental deixar de ver isso como arte? Arte, com o sentido específico que hoje tem a palavra neste lado do mundo, é uma ideia recente, não existiu sempre e provavelmente não existirá para sempre. [...] De resto, a distância entre a noção de arte e outros gestos criativos, como o artesanato, é muito menor no “Oriente”, distância tão reduzida que ambos os conceitos, arte e artesanato (assim como arte e vida), legitimamente fundem-se num só. Então a resposta é sim: o que se vê aqui é arte (MUSEU OSCAR NIEMEYER (MON), 2018, p. 20).

A despeito dessa posição neutra dos curadores, é possível perceber na exposição a presença das polaridades da arte e “etnografia”, a julgar por certas práticas, como vitrines, iluminação e, principalmente, a existência de textos explicativos. Precisamente sobre esses textos, Sally Price (2000) reflete que eles são típicos de exposições etnográficas e que têm a função de direcionar a compreensão do observador, não deixando que o objeto “fale por si mesmo” por meio de suas qualidades plásticas, apagando, em verdade a “noção de que o objeto possua qualquer qualidade estética que mereça ser transmitida” (PRICE, 2000, p. 122). A autora ainda considera que o valor percebido de uma obra, ou seja, “uma combinação de fama artística e avaliação financeira”, é inversamente proporcional à quantidade de texto nas etiquetas que os acompanham. Isto é, quanto mais “artístico” for o objeto, menos texto explicativo haverá, ao passo que, quanto mais “etnográfico”, mais informação haverá:

Um “objeto etnográfico”, no caso de museus antropológicos [...], é tipicamente explicado através de um texto extenso que objetiva iniciar o público no esoterismo de sua produção, uso, papel na sociedade e significado religioso. Se o mesmo objeto for selecionado para um museu de arte, normalmente seu valor financeiro cresce, sua apresentação espacial torna-se mais privilegiada (ou seja, diminui a quantidade desordenada de peças competindo por espaço), e quase todas as informações didáticas desaparecem (PRICE, 2000, p. 122).

A travessia da fronteira do etnográfico para o artístico, que se dá, penso, por simples mérito de algum *marchand*, curador ou galerista, implica, portanto, na adoção de uma etiqueta que contém apenas o nome do artista e o título da obra, pois espera-se, doravante, como opina Price (2000, p. 123), que o público, da mesma forma que faria perante a pintura de um mestre europeu, interprete a obra ou a intenção do artista. Ao se tornar arte, o objeto oferece apenas fruição, não mais instrução. Penso, contudo, que há uma situação aqui, pois me parece que a necessidade de informação sobre a obra de arte é o tempo todo premente, mas quando o objeto está no museu ou galeria, parece que não se espera apenas que o público interprete a obra, mas se espera, também, ou supõe-se, que o público já possua todas as informações referentes à obra. O modo como o público vai consegui-las, não importa. E, certamente, o público que frequenta museus e galerias e que se orgulha de ser um *artsy* ou que pretende possuir aquela “mística do conhecedor de arte” (PRICE, 2000), jamais acusará ou dará a notar sua ignorância perante um objeto, ainda que totalmente desconhecido. É vergonhoso, por exemplo, admitir que não se conhece

um determinado artista exposto no museu, mesmo que ele seja um verdadeiro desconhecido, um *outsider* que, por mérito de seu galerista (a depender de seu *capital cultural e social*) ou do curador, conseguiu furar a barreira do museu. Assim sendo, penso que o hábito de minimizar etiquetas não se deve apenas ao arbítrio dos profissionais da arte, mas também ao próprio comportamento do público. Isso se aplica, evidentemente, ao público partidário da “teoria interpretativa” de apreciação artística (GELL, 2001), que acontece de ser o mais amplo entre os apreciadores de arte contemporânea; não se aplica, todavia, aos partidários da “teoria estética”, que, por singela sinceridade, não se deteriam em opinar sobre o aspecto desagradável de uma obra. E de vez em quando eles o fazem, escandalizando todo mundo, como aconteceu em 2008, lembro-me, quando uma mulher opinou, em rede nacional de televisão, que seu filho pequeno faria uma pintura bem melhor do que o Di Cavalcanti roubado da Estação Pinacoteca. Essa situação, contudo, além de refletir a propensão à referida teoria estética de Gell, está muito de acordo com o *habitus* de certa classe, que têm preferência pela pintura figurativa e naturalista (BOURDIEU, 2003, p. 82).

Tendo em vista essa questão dos textos explicativos (ou etiqueta expandida), torna-se evidente que a exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses*, embora conduza o observador para uma noção de arte, também o conduz para um entendimento do caráter etnográfico justamente pela presença de etiquetas explicativas, que não foram, contudo, produzidas para todas as peças. Eis aqui um exemplo de etiqueta reproduzida no catálogo da primeira edição da exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses* (MUSEU OSCAR NIEMEYER (MON), 2018):

Yakshi (Shalabhanjika)

ODISHA, ÍNDIA

Séc. XI-XII

Pedra vulcânica (gneis)

143 x 56 x 40 cm

Yakshis são entidades femininas (semidivindades) assemelhadas às ninfas gregas. Fazem parte dos panteões hindu e budista - neste caso, chamadas apsaras (bailarinas celestiais) e gandharvas (músicas celestiais). Shalabhanjika: “quebrando o galho da árvore sala”. Refere-se a um gênero de escultura indiana.

Apenas para percebermos a diferença, se esse objeto estivesse totalmente no domínio da arte, ele seria descrito na etiqueta padrão, como segue:

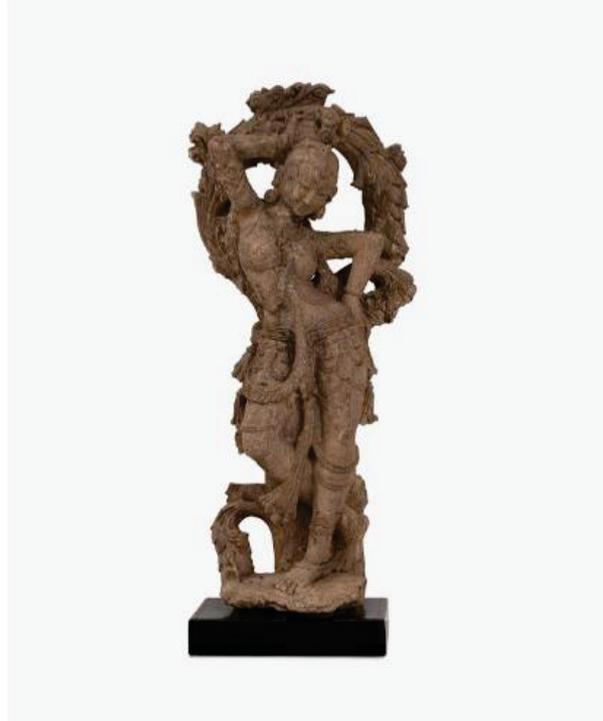
AUTOR DESCONHECIDO

(sem título), séc. XI-XII

Pedra vulcânica (gnaisse)

143 x 56 x 40 cm

Figura 15 - Yakshi (Shalabhanjika), Índia, séc. XI-XII



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

A questão dos textos explicativos também foi abordada, ao tratar de utensílios que se tornam arte, por Alfred Gell (2001, p. 186):

Frequentemente, o significado artístico de certas armadilhas só pode ser estabelecido de modo etnográfico, e isso faz com que o componente textual seja essencial para qualquer exposição satisfatória de armadilhas como obras de arte.

Gell considera, ainda, que “desde Duchamp, sabemos, implicitamente, que recursos como notas escritas e comentários na forma de entrevistas são necessários para a compreensão das obras de arte contemporânea...” (2001, p. 186). Mas há uma diferença de perspectiva aqui, pois enquanto Sally Price considera a transposição de uma categoria para outra, Gell assume que um objeto possa ser considerado arte sem

perder seu caráter etnográfico, mais que isso, que é justamente o repertório de significados ou “intencionalidades complexas” (2001, p. 185) do objeto etnográfico o que permite que ele seja considerado uma arte. Talvez esse seja um ponto de vista que melhor se adapte à Coleção Asiática e ao pensamento de seu colecionador.

Além das etiquetas informativas na exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses*, houve também, em todas as edições da exposição, textos de parede, que não são estranhos às exposições de arte, mas que versam, geralmente, sobre o artista, sua produção ou até mesmo, às vezes, sobre certas peças. Os textos da exposição da Coleção Asiática, por sua vez, dizem respeito às culturas, civilizações ou momentos históricos. Para a terceira edição da exposição, os textos, todos escritos por Fausto Godoy, também foram impressos num livreto com 32 páginas com os seguintes temas: Os primórdios; Os Mauryas; Gandhara, a herança Greco-macedônia; O Greco-budismo; A Índia e as religiões; As religiões da China; O Islã; O Sufismo; As Rotas da Seda; O Império Tang (618-907 EC); A Ásia e o Colonialismo; As Guerras do Ópio (1839-1842 e 1856-1860); Mahatma Gandhi e a Independência da Índia; O Japão Imperial e o Xintoísmo; A Revolução Cultural; A Guerra do Vietnã, e A Guerra do Afeganistão.

Figura 16 - Livreto de exposição



Fonte: Elaborada pelo autor (2024)

Há, além disso, a ausência de autoria em muitas das peças, característica própria da arte primitiva, o que podemos entender aqui como etnográficas (PRICE, 2000). Por outro lado, também são utilizadas na exposição da Coleção Asiática certas práticas como a proteção de obras por cúpulas e vitrines, ou iluminação cênica, o que colocam em foco precisamente objetos preciosos: “Um objeto vê-se atribuir um valor

quando é protegido, conservado ou reproduzido” (POMIAN, 1984, p. 72). Se está protegido, é porque é precioso, e se é precioso e está no museu, é um objeto de arte, que precisa, além da proteção, de luz especial para que o público possa observá-lo e admirá-lo a contento. Já está claro, portanto, que a Coleção Asiática é composta por objetos de arte e objetos de caráter etnográfico, ou objetos que compartilham das duas categorias. Ela vai desde objetos explicitamente etnográficos ou explicitamente artísticos, ocorrendo também, o caso de objetos que, se não eram arte, tornaram-se, a despeito da ideia defendida pelo colecionador e curadores de que os objetos da coleção não se prendem a rótulos.

Ao apontar para objetos que se transformaram em arte, é pertinente, ainda, levar em consideração como processo de formação da Coleção Asiática o que se chama de “artificação”, pois dela fazem parte objetos que for força de circunstâncias expográficas deixaram, ainda que apenas pelo tempo de duração da exposição, sua natureza etnográfica, religiosa, arqueológica, artesanal ou doméstica para assumir a da arte, condição que define a artificação: “processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou atividade que, anteriormente, não consideravam como tal” (SHAPIRO, 2007, p. 137). É disso que estamos falando quando vemos em exposição, sob os holofotes, utensílios domésticos, tecidos, uma cama, uma marionete ou um peso para ópio, tudo se apresentando com um *status* superior, pois como ainda esclarece Shapiro (2007, p. 137), a artificação trata de “requalificar as coisas e de enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público, etc”. Esse alargamento dos limites do que num dado momento se entende como arte é o processo que explica, por exemplo, a valorização da fotografia e do grafite (SHAPIRO; HEINICH, 2013) ou da atividade criativa de pacientes de manicômios (SHAPIRO, 2007), como, por exemplo, a celebrada obra de Bispo do Rosário. Há, contudo, elementos da Coleção Asiática que depõem contra essa visão, sendo o principal, o anonimato de peças, pois a artificação exige a presença do autor, do artista, da assinatura, exige que se reduza o coletivo para o indivíduo. Outro elemento contrário é o processo complexo que envolve a artificação, como aponta Shapiro (2007, p. 137):

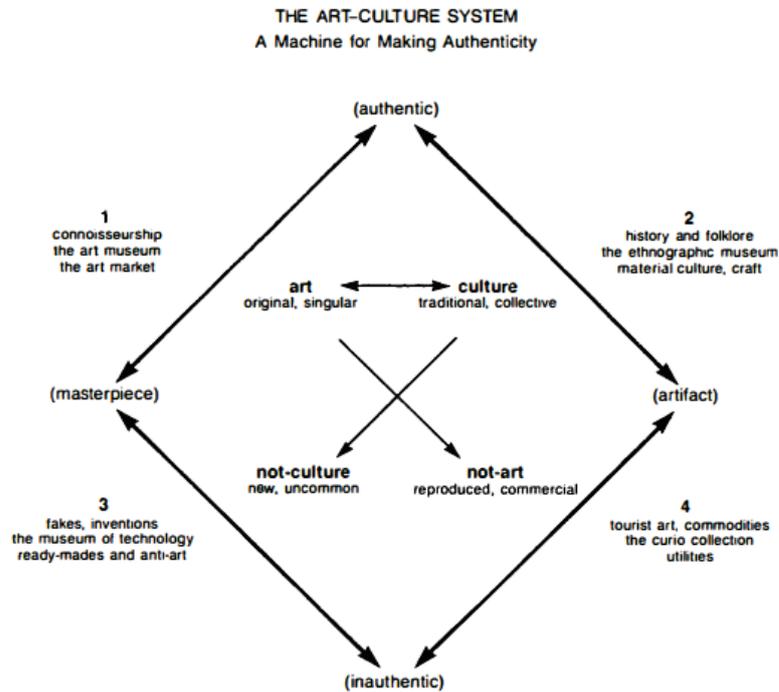
As renomeações ligadas à artificação indicam também mudanças concretas, como a mudança do conteúdo e da forma de uma atividade, a transformação das qualidades físicas das pessoas, a reconstrução das coisas, a importação de novos objetos e a reestruturação dos dispositivos organizacionais.

Entendemos com isso as mudanças de posições, relações e instituições que implicam a transição de uma categoria qualquer para arte, vejamos, por exemplo, o caso do grafite, ainda que seu processo de artificação esteja em curso e enfrente a questão da transportabilidade (SHAPIRO; HEINICH, 2013). Nesse caso, penso que tal processo envolva a adaptação do grafiteiro, mais ou menos, ao universo do museu ou galeria, pois a partir daí ele precisa inclinar-se ao politicamente correto; mudar de suporte, que antes era a parede, para painéis ou telas, e, se ainda produz em paredes por encomenda, ele perde, evidentemente, a emoção da aventura, desafio e clandestinidade, elementos motivacionais para o grafiteiro; precisa, ainda, deixar de ser grafiteiro para assumir a posição de artista, artista que demanda uma equipe de produção ou assistentes e que deixa o anonimato, fazendo de seu “tag”, a assinatura que antes simbolizava mas também ocultava sua personalidade, conhecido e reconhecido. É esse processo que diferencia, segunda a referida autora, a artificação da simples legitimação, que, no final das contas, é o resultado da primeira.

Não consigo, contudo, identificar na Coleção Asiática peças produzidas dentro ou a partir desse processo da artificação. Mas podemos, sim, apontar os artefatos religiosos, aos quais se inserem algumas esculturas, e peças arqueológicas, cujo denominador comum é a sua antiguidade, motivo pelo qual entraram para o mercado tanto de antiguidade como de arte. Podemos também incluir nesse campo os móveis e objetos domésticos antigos. São peças que, enquanto antiguidades, envolvem um sistema de muitos agentes e práticas para que possam se mover, artificando-se, e isso apesar do anonimato de seus artífices que, já na condição de artistas, são referenciados nas etiquetas de exposições como “autor desconhecido”. Seja pela artificação ou por práticas expográficas, é certo que há uma transitoriedade de posições dos objetos da Coleção Asiática. Isso, porém, não é um caso específico dessa coleção, mas, de um modo geral, de todos os objetos que são produtos de expressões criativas e que, em algum momento de suas biografias, passaram pela mercantilização.

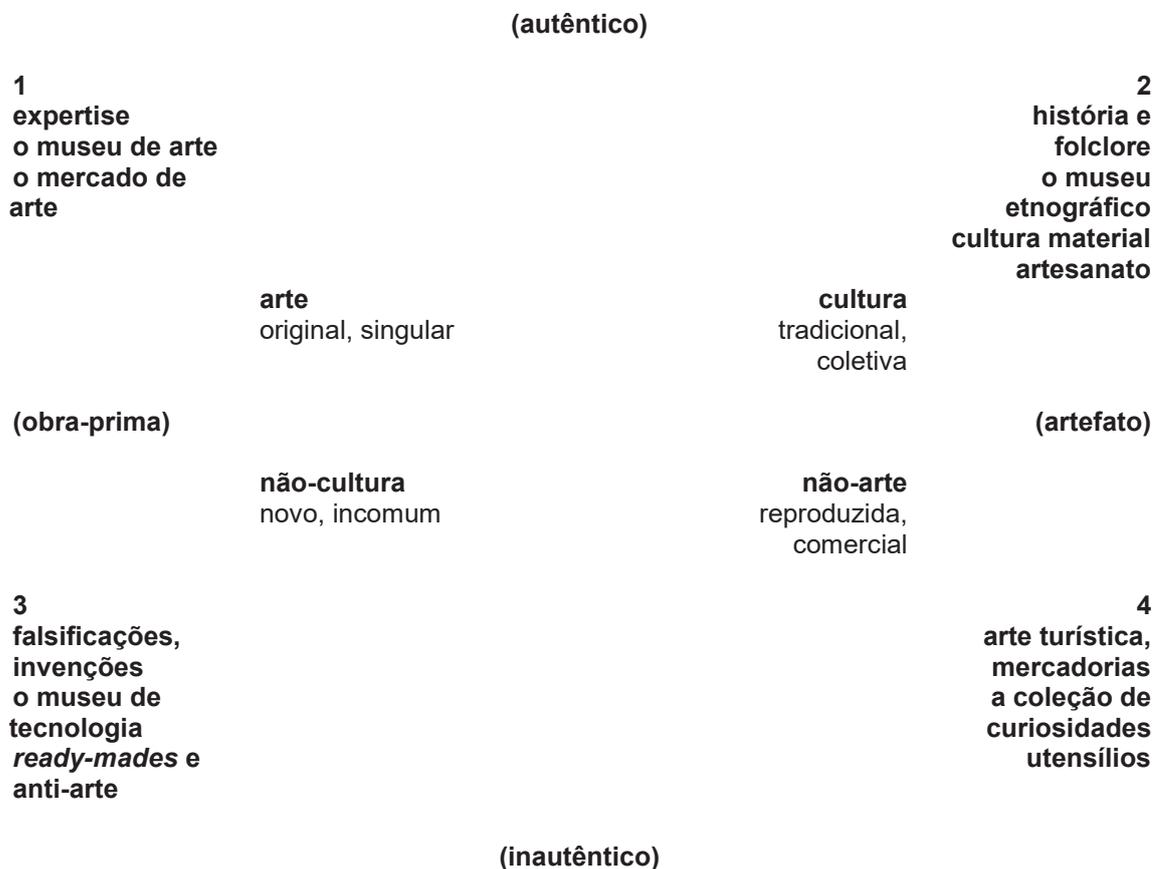
Podemos verificar como se dá a movimentação dos objetos, como eles transitam de uma categoria para outra aumentando, conseqüentemente, o seu valor, no esquema abaixo ou “quadrado semiótico”, adaptado por Frederic Jameson a partir de um esquema de Greimas, e citado por CLIFFORD (1988, p. 75):

Figura 17 - Quadrado Semiótico



Fonte: CLIFFORD (1988)

A seguir, o mesmo esquema traduzido e adaptado (tradução nossa):



Todos os itens, em todos os campos, podem ser promovidos ao campo superior. No caso da Coleção Asiática, houve uma promoção evidente do campo 2 para o 1: “As coisas de valor cultural ou histórico podem ser promovidas ao *status* de belas artes” (CLIFFORD, 1988, p. 76). Em verdade, de acordo com esse esquema, há na coleção itens do campo 1, enquanto obras de arte “puras”; do campo 2, enquanto obras de cultura material, e, também, do campo 4 (arte turística, mercadoria, curiosidades e utensílios), obras que cumprem justamente, com o ideal de retrato civilizacional proposto pelo colecionador. Esse caráter “civilizacional” é, aliás, fundamental para que os itens da zona 4 consigam atingir a zona 1, pois eles “não podem mover-se diretamente para a zona 1, o mercado de arte, sem carregar nuvens de cultura autêntica (tradicional). Não pode haver um movimento direto da zona 4 para a zona 1” (CLIFFORD, 1988, p. 76, 77). Estão na zona 4, também, o que podemos chamar de antiguidades, que se revestem com caráter de curiosidades; diversas peças da Coleção Asiática pertencem a essa categoria seja por terem sido adquiridas de antiquários e estarem, portanto, inseridas no mercado de antiguidades, seja por possuírem um valor que decorre apenas de sua idade e história. Esse índice de que estamos tratando, portanto, é composto de materiais de diferentes idades, pois ao lado dessas obras antigas há outras, não apenas novas, mas produzidas para breve existência, como é o caso das imagens de gesso do deus Ganesha, as quais, aliás, são classificadas nesse quadro como “não arte / reproduzida / comercial”, são obras que saíram do campo 4 e estão a caminho do 2. Há, também, na Coleção, elementos da zona 3, pelo menos no que diz respeito à tecnologia, como os móveis (*design*) e meio de transporte (riquixá). Os itens da zona 3 passam direto para a zona 1, como os exemplos do Museu de Arte de Nova York, apontados por Clifford (1988). Como a zona 3 também agrega em seu combo as falsificações (independentemente dos propósitos, de má-fé ou de homenagem, como no caso da cerâmica chinesa), existe a possibilidade de que uma ou outra peça da Coleção também aí resida.

Não posso afirmar que todos os campos da Coleção Asiática convergiram para o 1, embora seja evidente que isso tenha, de certa forma, acontecido virtualmente por se encontrarem num museu de arte, condição que poderia ser acrescentado na explicação do “quadrado semiótico” como mais um fator para a mudança de *status* das peças.

Clifford (1988, p. 76.) corrobora o que Sally Price (2000) argumenta sobre o papel dos textos como caracterizadores de objetos etnográficos ao considerar que o

“movimento na direção inversa (arte para artesanato/cultura material) ocorre sempre que se ‘contextualizam’ cultural e historicamente as obras-primas da arte, algo que tem ocorrido cada vez mais explicitamente”. Clifford, no entanto, tem outra visão sobre a questão do anonimato, que para ele não é um problema ou elemento que “desclassifique” a obra de arte, pois considera que a passagem do campo 2 (etnografia) para o 1 (arte) pode implicar na valorização, justamente, das expressões artísticas do coletivo, como exemplifica: “este trabalho entrou no mercado de arte por associação com a zona 2, tornando-se valorizado como o trabalho não simplesmente de artistas individuais, mas de haitianos” (1988, p. 76).

Embora eu tenha abordado acima a classificação de objetos e seus conjuntos, isso serve apenas para evidenciar as características do índice que é a Coleção Asiática. Estou considerando de que “material” esse índice é feito, do que ele foi criado. E ao assim fazer, trago para análise também a agência do protótipo e do artista. Todos esses itens que compõem a Coleção foram escolhidos por agência do protótipo, aquela ideia de Ásia que acena por trás de cada peça. Nessa situação, o protótipo, diz Gell, “controla a ação do artista, a aparência do protótipo é imitada pelo artista” (2020, p. 63). Contudo, como estamos tratando de todo um enorme e antigo continente, é evidente que, assim me parece, podem haver diversos protótipos a ele ligados, de modo que o artista também acaba sendo agente sobre um protótipo e índice pacientes, isto é, o artista cria o índice com base na sua própria vontade, ocasião em que os materiais são “moldados pela agência e intenção do artista”, e molda o protótipo com base em seus conceitos: “Aparência do protótipo determinada pelo artista. Arte de caráter imaginativo” (Gell, 2020, p. 63). Um bom exemplo da ascendência do artista sobre o protótipo, como já mencionei, é a feitiçaria indial (Gell, 2020, p. 163 e seg.). A agência do artista (coleccionador) sobre o protótipo tem, portanto, um “caráter imaginativo”, o que significa que a Ásia que vemos na Coleção, reflete, em parte, a visão e criatividade do próprio artista. Fez parte dessa criatividade, as escolhas de cada peça que a compõe.

Além da importância da classificação para mostrar do que é feito o índice, a classificação individual das peças também tem seu valor para determinar a posição da Coleção dentro da instituição. Essa questão da classificação é premente para os museus, que tratam, desde o seu desenvolvimento científico no século XIX, de classificar, organizar e mostrar. A classificação, portanto, não se configura num problema. O que pode ser problemático são os limites que ela impõe ou a restrição de

possibilidades, como é perceptível nesse caso: “na crença tradicional dos zuni as figuras do deus da guerra são sagradas e perigosas. Elas não são artefatos etnográficos, e certamente não são ‘arte’” (CLIFFORD, 1988, p. 88). A propósito, é preciso salientar que objetos religiosos, ainda que sejam usualmente classificados como artefato cultural pelos museus, escapam completamente dessa classificação para o público, que é alheio a esse tipo de discussão. Uma parcela dos visitantes continuará a perceber os objetos religiosos como objetos religiosos, como a representação de divindades, senão como a própria divindade, independentemente se o museu os apresenta como arte ou etnografia. As imagens de divindades, por exemplo, não passaram despercebidas pelos visitantes do Museu Oscar Niemeyer, e muitos deles incomodaram-se com o “paganismo” da exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses*, o que veremos mais detidamente na seção *O Protótipo ou Visões da Ásia*.

Percebemos, enfim, que as categorias aqui levantadas, embora contribuam para uma melhor apreensão do que é a Coleção Asiática, não resolvem a questão sobre classificação, pois diversas de suas peças são resistentes a elas, o que nos faz compartilhar da consideração de Clifford (1988, p. 78), de que tais objetos “vistos em sua resistência à classificação, [...] poderiam nos fazer lembrar de nossa falta de autodomínio, dos artifícios que empregamos para reunir um mundo à nossa volta”.

Finalizamos esta abordagem sobre o índice concluindo que ele não é estático, pronto e acabado, mas que se transforma à medida que evolui no tempo, pela aquisição de novas peças, perdas (pequenas) na mudança, danificação (mudança, gordura, insetos) etc. A coleção também é um índice que se molda aos contextos em que é colocada, no tipo de oportunidade de abdução que se oferece, que é muito diferente numa residência privada, num museu público, porém empacotada, numa reserva técnica sob o olhar de diferentes técnicos (restauradores, curadores, especialistas em arte asiática etc.), ou numa sala expositiva. É interessante observar também que a agência é uma relação estabelecida e que perante transportadora, seguradora, museu, jornal, público, especialistas, estagiários etc., as abduções (de destinatário) possíveis certamente variam muito.

Precisamos considerar, também, que a Coleção enquanto índice constitui-se na pessoa distribuída de seu colecionador. Diz Gell (2020, p. 323) sobre isso:

[...] a pessoa e sua mente não se limitam a coordenadas espaço temporais, mas consistem em uma série de acontecimentos biográficos e lembranças de

acontecimentos, bem como um conjunto disperso de objetos, vestígios e restos materiais que podem ser atribuídos a um indivíduo. Estes, quando reunidos, dão testemunho do que é ser agente e paciente ao longo de uma extensão biográfica. Assim, a pessoa é entendida como a soma dos índices que dão testemunho, durante sua vida e após sua morte, de sua existência biográfica.

Além disso, fazendo referência ao Kula, espécie de troca entre ilhas do Pacífico Ocidental, Gell aponta que “Uma pulseira ou um colar importantes não ‘representam’, como símbolo, esses homens ilustres; para todos os efeitos, eles são esses indivíduos [...]”. A Coleção Asiática, portanto, além de ser um índice que provoca a abdução da agência de seu artista, isto é, do colecionador Fausto Godoy, constitui-se também em índice de sua personitude, de modo que não incorreríamos em erro ao afirmar que a Coleção é uma parte do colecionador.

4 O ARTISTA OU O COLECIONADOR

Quando nos deparamos com uma obra de arte, logo pensamos (com agrado ou desagrado): “Quem é o artista?”, “Quem fez isso?”. Essa questão é, na verdade, provocada pelo índice, é ele que faz o indivíduo inferir que o objeto teve um criador. Desde que estamos considerando a Coleção Asiática como um índice, é natural, portanto, que também nos indaguemos: “Quem é o colecionador?”, “Quem criou essa coleção?”.

A primeira “abdução da agência”, portanto, que se nos apresenta relativa à Coleção Asiática é a abdução do colecionador. Quando o visitante do museu se depara com cada peça da Coleção ou com a Coleção como um todo encerrada na sala expositiva, ele naturalmente se dará conta da agência social do colecionador, sentindo-a, vivenciando-a ou, muitas vezes, buscando-a ao tentar se inteirar, ainda que por conjecturas, de suas origens. Temos, portanto, o colecionador como um agente social forçosamente ligado à Coleção, seja por aquela personitude distribuída, seja pela sua agência enquanto “artista/criador” ou, também, pela sua agência enquanto mecenas, pois essa é outra abdução possível ativada pelo índice, ou seja, quem quer que se relacione com um objeto de arte patrocinado estará, também, numa relação social com o próprio mecenas, colocando-se sob a influência de sua agência ou dos resultados dela. Entendo que a natureza do mecenas guarda semelhança à do colecionador/doador, que se empenha na aquisição dos objetos e, por fim, os dispõe a terceiros. É importante, contudo, considerarmos que ao entrarmos em contato com esse índice que é a Coleção Asiática podemos abduzir a agência social de Fausto Godoy não apenas como “artista/criador”, colecionador ou mecenas, pois a Coleção não foi formada apenas por um colecionador, mas também por um homem de Estado e um cosmopolita, condição implicitamente ligada à carreira diplomática; “pessoas” distintas com visões distintas sobre a Ásia e que influenciaram, por conseguinte, sobre as escolhas realizadas na seleção das obras. Ademais, como veremos, o colecionador se valeu da condição do homem de Estado para estudar e criar a Coleção, ao passo que o homem de Estado procurou postos diplomáticos em países estratégicos a fim de enriquecê-la.

Tratemos, agora, enfim, de responder essa questão “quem é o artista?”, até porque, depois do histórico e das considerações que foram feitas sobre a Coleção, parece-me que ainda não foi possível apreender o que ela é. E isso se deve, acredito,

ao fato de que a história da Coleção se mescla profundamente com a história do próprio colecionador, de modo que para a entendermos, necessitamos conhecer também as intenções e motivações de Fausto Godoy, assim como, é claro, o próprio Fausto. Neste capítulo eu o apresento dando detalhes de sua trajetória a partir de relatos autobiográficos reunidos de entrevistas, *sites*, Currículo Lattes e do seu ainda não publicado *Diário de Bordo*. Essa apresentação, contudo, não pretende ser um relato biográfico sistemático e teoricamente fundamentado no campo dos estudos de trajetória (ver, por exemplo, Guérios, 2011). A apresentação do colecionador, aqui, visa trazer à luz este personagem cuja agência, nos termos de Gell, "paira" sobre a Coleção o tempo todo e em múltiplos aspectos, desde o seu nexos como Coleção, sua influência sobre o museu até seus modos de exibição (afinal, além de homem de Estado, colecionador, cosmopolita, ele é também o curador das exposições e pertence ao Núcleo Curatorial do MON como responsável por arte asiática).

Lancemos um breve olhar, enfim, sobre essas "pessoas" que constituem Fausto Godoy e que possuem, cada uma, sua própria agência:

O "homem de Estado" evidencia-se fortemente quando Fausto Godoy declara que "as obras não foram compradas só por gosto, porque achei bonito, claro que achei bonito, que comprei por gosto, mais que isso, elas foram compradas para criar essa massa crítica sobre esses países" (CENTRO CULTURAL SWAMI VIVEKANANDA, 2020, 1h:08m:55s). Sua preocupação, aqui, está vinculada às questões geopolíticas, sobre a necessidade de a população, especialmente a brasileira, conhecer os seus parceiros econômicos, pois – diz ele – "a Ásia está chegando com toda a sua força, e é da região que mais está crescendo no mundo"³³.

Fausto considera que não faz sentido o Brasil ter a China, por exemplo, como o principal parceiro econômico e não conhecermos coisa alguma – ou termos pré-conceitos – sobre esse país. Considera, também, que a China pode se tornar a primeira economia do mundo e que outros países asiáticos possam ganhar ainda mais relevância no cenário internacional no presente século:

Meu grande empenho é criar massa crítica no Brasil para a região que se afigura como a mais importante do século XXI: mais da metade da população mundial ali vive, assim como muitas das maiores economias. [...], é fundamental interagir com os povos que serão definitórios na conformação deste novo mundo globalizado. Caso contrário, pagaremos caro pelo absentéismo.³⁴

³³ CENTRO CULTURAL SWAMI VIVEKANANDA, 2020, 1h:08m:55s

³⁴ Não publicado. GODOY, Fausto. **Diário de Bordo**.

Já o Fausto Godoy enquanto colecionador, apresenta características que, compreensivelmente, se enquadram em quase todas as que compõem um colecionador; características essas elencadas por Baekeland (1981) em seu estudo “Aspectos psicológicos do colecionismo de arte”. A primeira delas é o fato de ele, assim como a maioria dos colecionadores, manter consigo a primeira peça comprada, que, como vimos, trata-se da escultura de Narasimha, uma divindade hindu. Outra característica é o fato de ele se lembrar com precisão das circunstâncias e, às vezes, até mesmo da roupa que estava usando ao comprar determinada peça. Fausto apresenta, também, a particularidade do colecionador que tem prazer em fazer descobertas (nas garimpagens) e de perceber-se, às vezes, como um “*one up*”, isto é, alguém que tem vantagem sobre o outro – numa negociação – por possuir mais conhecimentos – nesse caso, sobre obras de arte e objetos históricos. E isso engloba o *bargain hunting*, ou seja, “caça de pechinchas”, embora, como veremos e como argumenta Fausto, a pechincha fosse uma necessidade das culturas locais, não dele. Também ele fez do colecionismo um modo de vida e sua segunda profissão. E, como é sabido, mesmo depois de doar a Coleção Asiática ao Museu Oscar Niemeyer, Fausto continua a comprar objetos artísticos (asiáticos), algo comum a todos os colecionadores, pois se:

o colecionador parasse de comprar obras de arte, a lógica de sua rede de relações e atividades artísticas pessoais começaria a se desintegrar. Ele então perderia sua *raison d'être* e, o futuro, sua aura de antecipação. Ele ainda teria uma coleção, mas não seria mais um colecionador (BAEKELAND, 1981, p. 210-211, tradução nossa).³⁵

Fausto, igualmente, sempre se mostrou desejoso de mostrar sua coleção, algo comum a todos os colecionadores, com raras exceções como a de Calouste Gulbenkian (1869-1955), e esse é, na verdade, o motivo pelo qual ela se tornou conhecida e teve o seu destino final no museu. Finalmente, outra característica bastante comum aos demais, é a de encontrar a imortalidade por meio de sua coleção doada a um museu. Especialmente se o colecionador não tem filhos, como é o caso de Fausto, a coleção se torna a sua prole, um “filho único” que poderá perpetuar seu

³⁵ Texto original: if the collector stopped buying works of art, the rationale for his network of personal art relationships and activities would begin to disintegrate. It would then lose much of its *raison d'être* and the future its aura of anticipation. He would still have a collection, but he would no longer be a collector.

nome, e no que diz respeito especialmente à Coleção Asiática, isso é minimamente assegurado numa cláusula contratual que orienta o museu a colocar na etiqueta de qualquer obra exposta da coleção a informação “Doação Fausto Martha Godoy”³⁶.

Algumas características apontadas por Baekeland não correspondem, entretanto, ao perfil de Fausto Godoy, e isso se deve, possivelmente, ao fato de ele não ser exatamente um colecionador de arte, ou *apenas* de arte.

Para conhecermos, enfim, como se deu a formação da Coleção Asiática por meio dessas duas pessoas, o colecionador e o homem de Estado, passemos aos seus dados biográficos:

Fausto Martha Godoy nasceu em 28 de junho de 1945³⁷, numa família tradicional de Bauru (SP). Filho de Sarah de Almeida Martha Godoy (1923 - 2006), que era filha de Felisbino Martha, dono de serraria³⁸ e um dos quatro irmãos portugueses que chegaram a Bauru no início do século XX. Os quatro, inclusive o Comendador José da Silva Martha, emprestam seus nomes, hoje em dia, a ruas de Bauru³⁹. O pai de Fausto era Rosenwald Capella Godoy (1920 - 1986), que, de acordo com o diplomata, recebeu de seu pai, Francisco Henrique de Godoy (1898-1972), que, por sua vez, recebeu de seu pai, o “Cartório de Paz da Primeira Zona do Distrito da sede da Comarca de Bauru”.

Em entrevista ao jornal curitibano *Gazeta do Povo*⁴⁰, Fausto informa sobre sua determinação em contrariar as expectativas do pai, que via no cartório a fonte de um futuro seguro para ele, que, no entanto, decidiu tomar outro rumo. De acordo com seu Currículo Lattes⁴¹ ele se formou em Direito, em 1968, na Instituição Toledo de Ensino (atual Centro Universitário de Bauru), e, nesse mesmo ano, já na França, iniciou o doutorado em Direito Internacional Público, na Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne, concluído em 1971. Em 1970, concomitante ao doutorado e na mesma universidade, frequentou o curso de “Estudos da Civilização Francesa” e, na Aliança Francesa, os cursos de língua francesa e “Estudos Franceses Modernos”.

³⁶ Essa exigência da etiqueta não é exclusiva do doador da Coleção Asiática, mas, também, dos doadores de outras coleções do MON, como a Coleção Africana e Coleção Poty Lazzarotto.

³⁷ Disponível em: https://archive.org/stream/Anurios/Anua%CC%81rio.%202008_djvu.txt. Acesso em: 11 abr. 2023.

³⁸ Disponível em:

https://www2.bauru.sp.gov.br/arquivos/sist_diariooficial/2008/01/do_20080119_1472.pdf.

³⁹ Disponível em: <https://www.socialbauru.com.br/2015/12/14/historia-dos-portugueses-em-bauru/>. Acesso em: 27 abr. 2023

⁴⁰ Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/reinaldo-bessa-vozes/o-colecionador-de-civilizacoes/>. Acesso em: 11 abr. 2023.

⁴¹ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8945303459970024>. Acesso em: 11 abr. 2023.

Estudou, ainda, pouco tempo depois de concluir o doutorado, “História Geral da Arte - História da Arte do 19º ao 20º Século” na *École du Louvre* (1973). Apesar de toda essa preparação relativa à cultura francesa e à França, era outro o destino que se precipitaria em seu caminho.

Em sua já mencionada entrevista à *Gazeta do Povo*, Fausto conta que, de volta ao Brasil, prestou concurso para o Itamaraty, no Instituto Rio Branco (1975), sendo o terceiro colocado na turma. Já no ano seguinte iniciou suas funções, como é de praxe no serviço diplomático, como terceiro secretário⁴². A partir daí, podemos tomar conhecimento de sua trajetória por meio de seu livro de memórias não publicado, o *Diário de Bordo*: No ano seguinte, isto é, 1977, ele foi designado para servir na Embaixada do Brasil em Bruxelas, onde permaneceu até 1980, quando partiu, então, para um serviço em Buenos Aires, onde, já como segundo secretário⁴³, permaneceu até o final de 1983. Saindo da Argentina, Fausto partiu direto para a Índia, chegando ali em janeiro de 1984 para um posto na Embaixada do Brasil em Nova Delhi como segundo e, depois, primeiro secretário⁴⁴. Começava aí a sua jornada pelo Oriente e a formação da Coleção Asiática.

A Índia o impactou por completo, não apenas pelos hábitos e costumes, mas principalmente pela religião, como ele expressa numa entrevista: “Perdi todas as minhas certezas, virei relativo, me desconstruí na Índia” (CENTRO CULTURAL SWAMI VIVEKANANDA, 2021, 1h:08m:55s).

Em seu *Diário de Bordo*, Fausto relata que ao se deparar com a imagem do deus Ganesha, um menino com cabeça de elefante, sobreveio um primeiro embate de ideias, e ao se inteirar pouco a pouco daquela cultura, religiosidade e filosofia, surgiu a questão: “Quem teria razão? Se é, sequer, uma questão de ‘razão’?”⁴⁵ Para não se perder em meio a tantas referências e filosofias, e para não perder a sua própria verdade, Fausto conta que decidiu estabelecer um eixo, um ponto de referência ao qual poderia retornar todas as vezes que percebesse estar se deixando seduzir pelos meandros vertiginosos do hinduísmo:

⁴² A hierarquia na diplomacia brasileira consiste dos seguintes postos, do mais baixo ao mais alto: Terceiro-Secretário, Segundo-Secretário, Primeiro-Secretário, Conselheiro, Ministro de Segunda Classe e Ministro de Primeira Classe (Embaixador). Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/instituto-rio-branco/carreira-diplomatica/a-carreira-de-diplomata>. Acesso em: 26 abr. 2023.

⁴³ Disponível em: https://archive.org/stream/Anurios/Anua%CC%81rio.%202008_djvu.txt. Acesso em: 11 abr. 2023.

⁴⁴ Disponível em: https://archive.org/stream/Anurios/Anua%CC%81rio.%202008_djvu.txt. Acesso em: 11 abr. 2023.

⁴⁵ Não publicado. GODOY, Fausto. **Diário de Bordo**.

Decidi, então, que teria que manter um eixo – brasileiro e ‘caipira’ –, para não me perder no fascínio do panteão hindu. Até mesmo porque o hinduísmo no fundo, não permite a conversão; senão, onde eu me encaixaria entre suas varnas e castas, que defluem, em última instância, de vidas passadas? “Hindu-novo”, onde me inserir?⁴⁶

No curso “A Arte de ver a Arte Asiática”, promovido em 2022 pelo Centro Ásia, Fausto relata que esse “eixo” era acessado por meio de uma sentença que ele repetia a si mesmo: “Eu sou o Fausto, um caipira de Bauru, filho do Seu Wald e da Dona Sarah”⁴⁷.

De acordo, ainda, com o *Diário de Bordo*, um personagem importante que o ajudou a palmilhar toda aquela nova cultura foi o professor da Universidade Jawaharlal Nehru, de Nova Delhi, José Leal Ferreira Junior, que, segundo Fausto, era:

um diplomata brasileiro, que, cassado pelo AI-5, decidiu permanecer no país e tornou-se, ironicamente, o “introdutor diplomático” dos brasileiros à casa de ninguém menos daquele que se tornaria o Primeiro-Ministro do país, posto que ensinava português para Rahul e Priyanka Gandhi, os filhos de Rajiv.⁴⁸

Além do auxílio do professor, Fausto conta, na supracitada entrevista ao Centro Cultural Swami Vivekananda, que ele percebeu que os livros e a arte seriam um bom caminho para desvelar aquela exótica cultura, foi assim que ele começou a se interessar por esculturas, pinturas e outros artefatos: “As obras e os livros eram o meu roteiro para entender o país, para me aproximar do país, para compreender melhor para melhor trabalhar para a diplomacia brasileira. Então a coleção também é um roteiro de vida”.

Segundo, ainda, com o *Diário de Bordo*, a primeira peça que o diplomata comprou – e, portanto, a primeira da coleção – foi a escultura de uma divindade chamada Narasimha, que no hinduísmo é tido como o quarto avatar do deus Vishnu, adquirida num antiquário na região do Forte Vermelho, em Delhi. Narasimha mostrava-se como um ser com corpo de homem e cabeça de leão. Foi natural que Fausto indagasse o que era um avatar, quem era Vishnu e o porquê de Narasimha possuir uma cabeça de leão. Tais indagações lançaram-no, ele conta, ao que considerou um “poço sem fundo” de informações. Narasimha lhe abriu o caminho para

⁴⁶ Não publicado. GODOY, Fausto. **Diário de Bordo**.

⁴⁷ Registro do curso *online* “A arte de ver a arte asiática”, promovido pelo Centro Ásia em 20 de abril de 2022.

⁴⁸ Filho e sucessor de Indira Gandhi.

se aprofundar na religião hindu pois a partir daí ele se entregou à leitura dos clássicos tanto dessa religião quanto de outras da Índia. Mais do que interesse em religião e mitologia, o quarto avatar de Vishnu também lhe abriu o gosto pelo colecionismo, como expressa no referido *Diário*: “o que se havia tido início como compra de ‘peças de decoração’ foi-se paulatinamente transformando em busca”.

Naquele mesmo ano (1984), em outubro, a primeira-ministra da Índia, Indira Gandhi, foi assassinada. Fausto narra que ele, enquanto membro da embaixada, pôde comparecer ao funeral, onde esteve na presença de líderes mundiais como Margareth Thatcher, Yasser Arafat, Fidel Castro e George W. Bush, pai. Até 1986, ele permaneceu na Índia, servindo na embaixada e, nas horas livres, explorando o país de norte a sul e dando corpo à coleção.

Em 1991, Fausto Godoy atingiu a posição de Conselheiro⁴⁹, e foi como tal que, de 1992 a 1993, serviu em Washington D.C. (EUA), ocasião na qual, valendo-se de seu cargo como chefe do setor cultural, promoveu⁵⁰ a primeira exposição coletiva de mulheres brasileiras nos Estados Unidos, a *Ultra Modern: The Art of Contemporary Brazil*, no National Museum of Women in the Arts⁵¹. Ainda em Washington, ele mobilizou a ida ao Brasil de alguns curadores norte-americanos por solicitação do banqueiro e presidente da Fundação Bienal de São Paulo (e também colecionador), Edegar Cid Ferreira, que havia entrado em contato com a embaixada brasileira em busca de apoio para que sua exposição *Bienal Brasil Século XX*, que aconteceu em 1994, ganhasse notoriedade entre a crítica norte-americana. De acordo com Fausto, Edegar Cid Ferreira ficou satisfeito e isso lhe rendeu, mais à frente, um importante convite.

Nessa época em que serviu nos Estados Unidos, contudo, Fausto já estava convencido de que a Ásia era o caminho ao qual deveria dedicar sua carreira diplomática, foi por isso que ele se empenhou, como escreveu em seu *Diário*, para que o designassem a um cargo diplomático na China, o que aconteceu no início de 1994, quando assumiu uma função na Embaixada do Brasil em Pequim. Na China, assim como havia feito na Índia, ele narra que se dedicou nas horas vagas a explorar o país e a “garimpar”, em feiras de fim de semana em busca de objetos de arte e

⁴⁹ Disponível em: https://archive.org/stream/Anurios/Anua%CC%81rio.%202008_djvu.txt. Acesso em: 11 abr. 2023.

⁵⁰ Entrevista realizada pelo pesquisador em 30 de março de 2023.

⁵¹ AMARAL, Aracy A. **Ultramodern: The art of contemporary Brazil**. Washington D.C.: National Museum of Women in the Arts, 1993.

objetos em geral. Foi em uma dessas feiras, de acordo com Fausto⁵², que ele encontrou as quatro pinturas de Qi Baishi (NRP 207208 a 207211). Conta o embaixador que, de tanto frequentar a feira, ele acabou ficando conhecido de alguns comerciantes, os quais, no mais das vezes, revendiam objetos trazidos por moradores do interior. Certa manhã, ao verem-no, eles o chamaram e lhe mostraram as pinturas, que estavam todas, negligentemente, enroladas num único rolo. Nenhum dos vendedores sabia quem era Qi Baishi e nem o valor de suas obras. Fausto, que já havia estudado o artista, ficou em dúvida se eram verdadeiras, mesmo assim, decidiu arriscar, comprando-as por um preço muito baixo. Depois disso, ao ser informado de que ainda viviam em Pequim alguns dos discípulos de Qi Baishi, ele tratou de encontrá-los e mostrar-lhes as pinturas. Após minucioso estudo, os discípulos atestaram que as obras tinham sido, de fato, produzidas por seu mestre. Foi assim que essas pinturas possivelmente milionárias entraram para a coleção.

Figura 18 - Pinturas de Qi Baishi, China, séc. XX



Fonte: Acervo MON (2018)

Outra situação de compra de obras em Pequim envolveu a Cadeira de Literati (NRP 212239). Conta Fausto que era comum que pessoas do interior viesse às feiras da cidade para vender coisas antigas, pelas quais os ocidentais demonstravam grande interesse, dentre essas coisas estavam os móveis. Essa deve ter sido a origem da “Cadeira de Literati”, assim chamada por ter, supostamente, pertencido a um literati ou mandarim. Trata-se de uma cadeira dobrável, de aspecto delicado e

⁵² Entrevista realizada pelo pesquisador em 30 mar. 2023.

desconfortável, feita de madeira com vestígios de douramento e laca preta, possui no assento apenas algumas cordinhas de tecido que substituem, provavelmente, cordas mais resistentes. É possível que sobre tais cordas estivesse, originalmente, alguma almofada. Possui um espaldar estreito sobre o qual há escavada a imagem de um mandarim em passeio pela montanha.

Mesmo sendo relativamente tão barata, Fausto conta que sabia que era necessário negociar com o vendedor um preço mais baixo, pois a pechincha era parte da cultura local; na disputa amigável pelo preço evidenciava-se quem era o mais esperto. Fausto, então, passou a pechinchar com o vendedor, mas, não conhecendo o limite da barganha, ultrapassou-a e o vendedor irritou-se, negando-se a vender a cadeira para ele que, então, retirou-se e foi conversar com uma amiga que o acompanhava na feira, deu a ela um dinheiro e a orientou a ir até a barraca do homem e comprar a cadeira, ela assim o fez e ele conseguiu, finalmente, o móvel.

Figura 19 - Cadeira de literati, China, séc. XIII-XVII



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

Fausto permaneceu em Pequim até 1996, e, dois anos depois, atingiu a posição de Ministro de Segunda Classe⁵³. Em 1999, Edemar Cid Ferreira entrou em contato novamente, agora diretamente com Fausto, para convidá-lo a formar a equipe que estava organizando a *Mostra do Redescobrimento - Brasil 500 anos*. Coube a ele

⁵³ Disponível em: https://archive.org/stream/Anurios/Anua%CC%81rio.%202008_djvu.txt. Acesso em: 11 abr. 2023.

ser o coordenador da itinerância internacional da mostra, sendo o responsável por negociar espaços em museus europeus e americanos, como o Calouste Gulbenkian, British Museum, Guggenheim, Ashmolean Museum, Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires, entre outros⁵⁴. Essas exposições aconteceram no ano 2000, ano em que também ocorreu um episódio que interessa tanto à história do colecionador quanto à história do Museu Oscar Niemeyer, que ainda não existia como instituição, mas existia fisicamente e que no futuro receberia a Coleção Asiática. Diz-se, de uma forma um tanto nebulosa, que em 2000 o então governador do Paraná, Jaime Lerner, teria oferecido o Edifício Castello Branco, que é a construção mais antiga do MON (1978), para servir de sede do Museu Guggenheim no Brasil, o que evidentemente não aconteceu. Os bastidores dessas negociações, pelo menos para mim, eram completamente desconhecidos. Quem traz luz sobre esse assunto é o próprio Fausto Godoy, que diz que as negociações para trazer o Guggenheim ao Brasil foram conduzidas por Edemar Cid Ferreira, que formou uma equipe composta por Thomas Krens, então diretor da Fundação Guggenheim (Nova York), Frank Gehry, o arquiteto do Museu Guggenheim de Bilbao (Espanha), Fausto e o próprio Edemar. A equipe viajou pelo Brasil para visitar as possíveis sedes para o museu, uma em Salvador, outra no Rio de Janeiro, no píer onde mais tarde foi construído o Museu do Amanhã, e outra, finalmente, em Curitiba, o antigo edifício projetado por Oscar Niemeyer e que servia como sede de secretarias do Estado. Fausto narra que a equipe entrou no edifício, que já estava naquele momento vazio. Isso, de alguma forma, contraria a informação passada por Jaime Lerner e por mim testemunhada certa vez no museu, de que alguns funcionários que trabalhavam no local haviam criado empecilhos, recusando-se a sair do edifício, o que teriam feito apenas pouco tempo antes da reforma (2002). Mas voltemos à trajetória de Fausto:

De acordo com seu Currículo Lattes, o próximo posto de Fausto Godoy na Ásia foi o Japão, onde serviu de 2001 até 2004, quando, então, atingiu o nível mais elevado da diplomacia ao ser indicado como embaixador do Paquistão, posto por ele desejado, pois ele sabia que não poderia entender a Ásia como um todo sem conhecer os centros importantes do Islamismo:

Empenhei-me para isto, o que não me pareceu difícil, dada a “má publicidade” que o país goza junto à comunidade diplomática (o que se me revelaria

⁵⁴ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Mostra do redescobrimento: arte moderna**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.

absolutamente incorreto); sentia que me faltava uma maior exposição ao Islã para acrescentar ao catálogo – ainda que necessariamente incompleto pela própria natureza e densidade do universo religioso asiático”.⁵⁵

Ainda como embaixador do Paquistão, Fausto também ocupou a função de embaixador cumulativo⁵⁶ no Afeganistão, sendo ele o primeiro embaixador brasileiro a apresentar credenciais ao presidente Hamid Karzai⁵⁷, que governou de 2001 a 2014. No Paquistão, o embaixador conta, ainda em seu *Diário*, que tomou conhecimento dos sítios arqueológicos do Vale do Indo e o de Gandara, reino do Mundo Antigo que recebeu influência grega e que deixou na arte que ali se produziu sua marca helenística. Uma das fotografias que ilustram o seu *Diário de Bordo* é o de um local onde se vê, ao relento, restos de bustos e outros trabalhos escultóricos do referido reino. Seu ímpeto de conservar o patrimônio não foi maior do que seus escrúpulos, o que o impediu de simplesmente recolher os objetos pelo caminho e levá-los consigo, como afirmou numa entrevista a mim concedida⁵⁸. Naquele momento, aliás, ele diz ter compreendido que seu conceito de patrimônio não se aplicava à população local muçulmana, que não via naqueles restos de esculturas em estilo grego coisa alguma que remetesse à sua própria cultura. Um exemplo dessa indiferença local à cultura antiga é o episódio no qual ele narra a trágica negociação pela qual adquiriu os 14 vasos da Civilização do Vale do Indo.

Segundo seu relato em entrevista (CENTRO ÁSIA, 2020, 57m44s), enquanto passeava pelo Afghan Bazaar, em Peshawar, no Paquistão, ele chegou à tenda de um senhor e ali parou, perscrutando o ambiente em busca de preciosidades, logo viu, amontoado num canto, dentro de uma caixa, um grupo de utensílios ainda sujos de lama de uma escavação arqueológica amadora. Ele pegou um dos vasos e começou a limpar, e assim que a lama saiu, logo vislumbrou o padrão decorativo e percebeu que aquilo que estava em suas mãos poderiam ter, no mínimo, 2500 anos. Eram utensílios da Civilização do Vale do Indo. Sem demonstrar qualquer emoção, ele perguntou o preço dos potes. O homem deu o valor, que correspondia a “miseros” 20 dólares cada. Ansioso, mas com certa indiferença na voz, Fausto começou a negociar com o homem, pois, como narra, ele conhecia a necessidade cultural – também no Paquistão – de barganhar preços. Não pechinchar poderia ser considerado ofensivo

⁵⁵ Não publicado. GODOY, Fausto. **Diário de bordo**.

⁵⁶ Nesse caso, o embaixador mantém a representação num país, mas é residente em outro.

⁵⁷ Entrevista realizada pelo pesquisador em 30 de março de 2023.

⁵⁸ Entrevista realizada pelo pesquisador em 17 de maio de 2023.

pelo vendedor, que poderia se sentir subestimado. Após adquirir 13 vasos em perfeito estado, ele olhou para um que estava com uma pequena rachadura, o que o fez entregar-se de novo à barganha, pressionando o preço um pouco para baixo. Tanto pechinhou, contudo, que – assim como tinha acontecido em Pequim – passou dos limites; o homem se irritou, tomou de suas mãos a mercadoria, como que dizendo “Nem para mim, nem para você!” e lançou-a ao chão. Em um segundo, tudo o que restou da peça milenar, eram cacos.

Horrorizado, Fausto recolheu o que já tinha comprado e se retirou. Nesse momento, convém ressaltar a reação do embaixador e mesmo suas motivações enquanto colecionador como algo muito natural do homem ocidental, assim como foi natural, ainda que dramática, a indiferença e atitude do vendedor, pois:

Coletar – pelo menos no ocidente, onde geralmente se pensa o tempo como linear e irreversível – pressupõe resgatar fenômenos da decadência ou perda histórica inevitáveis. A coleção contém o que "merece" ser guardado, lembrado e entesourado (CLIFFORD, 1988, p. 79).

Ainda no Paquistão, como relatou na mesma entrevista, Fausto conta que se aventurou com a embaixadora da Suécia, Ann Wilkens, em busca das ruínas de uma estupa⁵⁹. Ele conta que os dois foram visitar um museu num vilarejo afastado e perigoso, onde reinava a “lei da tribo”, e chegaram a uma construção pequena e dotada de vitrines. Chamou a atenção de Fausto algumas esculturas de xisto e o revestimento de uma estupa, no qual se podia ver representados episódios da vida de Buda. Ele manifestou o desejo de conhecer o local de onde o revestimento tinha sido retirado. Um rapaz com menos de 30 anos e usando turbante preto veio recebê-los, oferecendo-se para levá-los até as ruínas. Fausto deduziu que nesse momento os dois já tinham sido notados pela comunidade local, tanto pelo carro da embaixada, quanto pela presença da mulher loura. Ele sabia que o turbante preto era o preferido dos membros do Talibã, mas não se alarmou – ainda. Os embaixadores seguiram o rapaz até uma colina onde tudo o que restava da estupa eram porções da parede e tijolos amontoados. Fausto conta que quis fotografar, mas o rapaz lhe pediu que não o fizesse. Um pequeno sinal de alerta começou a despontar, pois a proibição de fotografias talvez significasse o desejo do rapaz de não ser localizado geograficamente. Nesse ponto, ficou mais claro para Fausto que seu guia só poderia

⁵⁹ Construção budista que abriga relíquias de santos.

ser, de fato, um membro do Talibã. Ele conta que se inquietou, movimentando-se para ir embora, foi então que o rapaz lhes disse que a aldeia estava muito honrada com a visita deles, e que ele desejava lhes oferecer chá... Nessa altura da carreira diplomática, Fausto já havia compreendido que negar uma gentileza poderia ter consequências devastadoras; foi impelido, portanto, a aceitar o convite, ainda que já estivesse quase certo de que Ann Wilkens e ele seriam sequestrados e que dentro de poucas horas uma crise diplomática envolvendo Brasil, Suécia e Paquistão estaria instaurada. Chegaram ao recinto do chá e sentaram-se em meio a diversos homens de turbante preto, silenciosos. Ele diz, então, que o chá foi servido com certa cortesia, eles beberam, despediram-se e foram embora, para alívio maior do motorista, que estava apavorado. Fausto conta que, olhando em retrospecto, considera que nada de mal lhes foi feito devido à lei do Alcorão, que prega a sacralidade da hospitalidade.

Antes de dar prosseguimento à trajetória de Fausto Godoy, convém fazermos aqui uma pequena digressão a fim de ressaltar que a descrição dessa pequena aventura, com certo sabor de *Indiana Jones* com *Lawrence da Arábia*, assim como diversas informações do *Diário de Bordo*, evidencia o justificável interesse do colecionador em comunicar-nos os “bastidores” ou pormenores da formação da Coleção, a qual, como pudemos perceber, não se deu no refinado ambiente de galerias e casas de leilão, mas, ao que parece, envolveu risco e perigo. Ao acompanharmos Fausto em momentos de coleta de obras, momentos que trazem informações sobre contextos culturais e sobre autenticidade das peças, somos inteirados de seus esforços e da orientação seguida na formação desse índice. São descrições, portanto, que, por mais curiosas que sejam, não têm para ele a função de entreter, mas, podemos dizer, reforçar tanto a figura do colecionador que vai a campo e do homem de Estado e cosmopolita, quanto reforçar a coerência interna da Coleção.

Em 2006, enquanto ainda estava como embaixador do Paquistão, Fausto foi condecorado com a Ordem do Mérito Aeronáutico, grau Grande-Oficial, do Brasil⁶⁰. Em uma entrevista⁶¹, ele conta que essa condecoração aconteceu em decorrência de toda a mobilização que ele realizou em prol da população paquistanesa que estava sofrendo as consequências de um grande terremoto que abalou o país em outubro de

⁶⁰ Disponível em: https://www.fab.mil.br/files/agraciados_omerit_aero.pdf.

⁶¹ Entrevista realizada pelo pesquisador em 17 de maio de 2023.

2005⁶². Como já havia mediado negociações entre as forças aéreas do Brasil e do Paquistão, que estava interessado em adquirir tecnologia aeronáutica brasileira, ele conseguiu que a Força Aérea Brasileira transportasse muitas doações do governo brasileiro para o Paquistão. Segundo Fausto, o Brasil e os Estados Unidos foram os únicos países da América a fazer tais doações. Por isso, a condecoração da “Ordem do Mérito Aeronáutico” é considerada por ele de grande valor, ao contrário da “Ordre de la Couronne” (Ordem da Coroa) com a qual foi sagrado cavaleiro na Bélgica, em 1982, uma condecoração que, de acordo com ele, embora apreciada, veio simplesmente em decorrência da posição diplomática.

Seguindo as informações de seu Currículo Lattes e de seu *Diário de Bordo*, sabemos que em 2007, Fausto passou para Hanói (Vietnã), onde assumiu o cargo de encarregado de negócios na embaixada brasileira. Em 2008, foi chefe interino do Escritório Comercial do Brasil em Taipé (Taiwan), e encarregado de negócios do Consulado-geral do Brasil em Tóquio. Em 2009, tornou-se côsul-geral do Brasil em Mumbai (Índia) e, em 2010, por indicação da artista Regina Silveira, com quem já mantinha há algum tempo relações de amizade, seu nome foi aprovado para compor o Conselho Curatorial do Museu de Arte de São Paulo (MASP), posto que ocupou até 2014. Sua carreira diplomática prosseguiu como encarregado de negócios na Embaixada do Brasil em Bagdá (sediada em Amã) (2010-2011), Jordânia (2011-2012), Daca (Bangladesh) (2012), Astana (Cazaquistão) (2013) e Yangon (Mianmar) (2014), onde, ele conta, conheceu e conversou com a vencedora do Prêmio Nobel de 1991, Aung San Suu Kyi, na casa em que ela estivera presa pelos militares por mais de uma década⁶³. Em 2015, Fausto tornou-se Chefe substituto do Escritório de Representação do Ministério das Relações Exteriores em São Paulo e, nesse mesmo ano, aposentou-se compulsoriamente por atingir os 70 anos⁶⁴. No ano seguinte, foi convidado a dar aulas no curso de Relações Internacionais da Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, em São Paulo, para onde mudou sua residência.

⁶² Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2005/10/051008_terremoto4rw. Acesso em: 29 set. 2023.

⁶³ Desde 2021, com o novo golpe militar que se abateu sobre Mianmar, Aung San Suu Kyi voltou a ser presa, dessa vez numa prisão. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-asia-61906979>. Acesso em: 26 abr. 2023.

⁶⁴ Nesse mesmo ano, 2015, o Congresso aprovou a lei que aumentou para 75 anos a idade máxima para o serviço público. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/514735/noticia.html?sequence=1>. Acesso em: 26 abr. 2023.

Figura 20 - Fausto Godoy no templo Angkor Wat, em Siem Reap (Camboja)



Fonte: Fausto Godoy (2017)

Ao longo de 39 anos, Fausto serviu 17 vezes no exterior, em 15 países (repetiu Índia e Japão), sendo 12 deles asiáticos, onde passou cerca de 16 anos. Uma vez na Ásia, também visitou países vizinhos de seus postos, como o Butão e Uzbequistão, onde também adquiriu peças para a Coleção Asiática que, enfim, foi doada ao Museu Oscar Niemeyer no final de 2017. Aliás, devido à grande e contínua publicidade que se lançou sobre si por conta dessa doação, ele pôde, finalmente, compreender – como narrou a mim numa entrevista⁶⁵ – uma antiga profecia que uma vez lhe haviam feito:

Na Índia, astrologia é um assunto sério que rege a vida de todo mundo, sendo, inclusive, ensinada em universidades⁶⁶. De acordo com Fausto Godoy, é comum, por causa da astrologia, por exemplo, ajustar com precisão a hora mais favorável para casamentos, não importando se essa hora cai na madrugada, como foi o caso, certa vez, de um casamento ao qual ele próprio compareceu. Fausto relata que⁶⁷, considerando proveitosas e necessárias as informações dos astros, um amigo muito

⁶⁵ Entrevista realizada pelo pesquisador em 17 de maio de 2023.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.thenewsminute.com/news/rationalists-campaign-against-teaching-astrology-public-varsities-152251>. Acesso em: 28 set. 2023.

⁶⁷ Entrevista realizada pelo pesquisador em 17 de maio de 2023.

próximo o convidou a fazer o mapa astral com Shalini Mehta, uma renomada astróloga em Delhi. Embora agnóstico quanto a isso, ele aceitou, logo imaginando-se à luz bruxuleante de velas, diante de uma mulher mística cercada de bolas de cristal e envolta em fumaça de incenso. Ele conta que o estranhamento surgiu logo de início, quando, ao seguir para o endereço da astróloga, adentraram num complexo militar. A mulher ainda não tinha chegado, por isso, foram orientados a esperar em frente ao seu gabinete. Quando ela chegou, mostrou-se uma pessoa normal, sem extravagâncias. Muito ágil, ela abriu a porta e os conduziu para dentro, onde Fausto teve outra surpresa, pois a sala era desprovida de toda a parafernália imaginada. Segundo o diplomata, havia ali mapas, computadores, esquadros e régua. Pareceu-lhe que estava adentrando um laboratório científico. A astróloga começou a verificar seus instrumentos e lhe disse que ele era a primeira pessoa do hemisfério sul para quem ela fazia a leitura do mapa, por conta disso, seria necessário fazer alguns ajustes, a posição do céu teria que ser invertida. Seria preciso, também, que ele respondesse algumas perguntas. Fausto conta que as primeiras foram se ele vinha de uma família de cardíacos, se sua irmã sofria dessa moléstia e se seu pai tinha morrido do coração. Ele confirmou tudo, pressentindo, amedrontado, que em breve a mulher vaticinaria sua morte iminente. Ansioso, ele aguardou a sentença. A astróloga, então, anunciou: *You are going to have a long life*. E ele soltou a respiração. Shalini Mehta complementou, depois, que, além de longo, Fausto seria uma pessoa famosa. Agora, beirando os 80 anos, mesmo já tendo sofrido diversas intervenções médicas para cuidar do coração, ele entendeu a profecia.

Com base nessa trajetória, fica evidente o esforço de Fausto para adentrar o *campo artístico* nos termos de Bourdieu (2003) desde os seus estudos de língua e arte francesas, passando pelo ato de colecionar, até a promoção da exposição de artistas brasileiras em Washington D.C. (EUA), conjugando a isso, sempre, suas relações com conhecedores de arte nos países por onde passou. Até aí, contudo, seu *capital cultural* não era de grande monta, pois ele havia passado de amador para *connoisseur* especialmente por meio de livros, não tendo, portanto, um conhecimento em arte formalmente constituído. Seu *capital social*, porém, já era inquestionável e foi graças a ele que Fausto conseguiu atender à solicitação de Edegar Cid Ferreira. Foi a partir daí que o *campo* começou a se abrir, pois na sequência veio o convite de Edegar para que ele se tornasse o coordenador da itinerância internacional da *Mostra do Redescobrimento-Brasil 500 anos*. Dez anos depois, a sugestão e aprovação de

seu nome para o conselho curatorial do Museu de Arte de São Paulo, que estava à procura de um conselheiro com “olhar para fora”, como me contou certa vez, aumentou significativamente seu *capital cultural*. A partir daí ele pôde se considerar um membro efetivo do *campo*, com autoridade para jogar o jogo que a ele é inerente.

Eis aí breves informes do perfil de Fausto Godoy. A partir desse conjunto de informações penso que fica mais evidente perceber o caráter do colecionador como artista/criador da Coleção Asiática, e, por conseguinte, perceber o caráter da própria Coleção.

5 O DESTINATÁRIO OU O PÚBLICO

Outra abdução que um índice provoca é a da agência do destinatário. Com isso, inferimos o destino previsto para o índice, o usuário para quem ele foi realizado. Assim explica Gell sobre o destinatário:

Os artistas (normalmente) não fazem objetos de arte sem motivo, mas a fim de que possam ser vistos por um público e / ou adquiridos por um patrono. Assim como qualquer objeto de arte indexa suas origens na atividade de um artista, ele também indexa sua recepção por um público, o público “para” o qual ele foi particularmente feito (2020, p. 56).

No caso da Coleção Asiática, a julgar pelo seu início, pode-se dizer que Fausto foi criando-a sem um destinatário em mente, como ela se destinava a si mesmo, era ele o seu próprio destinatário. A medida que a Coleção foi crescendo, contudo, e se configurou de fato como uma coleção, houve o interesse de destiná-la a uma instituição do Brasil, a fim de que, como já foi visto, a população pudesse se inteirar das culturas asiáticas tendo em vista questões de interesse econômico e geopolítico. É assim que ele tentou doá-la para a Universidade de Brasília, depois a doou para o MASP e, enfim, para o MON. O destinatário, portanto, da Coleção Asiática é o público brasileiro, especificamente o público que frequenta museus.

Não deve causar estranhamento o fato de o destinatário não ser fixado em um único sujeito, em verdade, ele se apresenta renovado à medida que transita e entra em contato com outros agentes: “Em seu percurso, objetos podem ter muitas recepções” (GELL, 2020, p. 56). Diz, ainda Gell, que “Se a obra for exposta na galeria Saatchi, ela indexa esse famoso colecionador e seu patronato da arte contemporânea” (2020, p. 56). Assim sendo, sabemos que, além de ter como destinatário o “povo brasileiro” e o “público de museu”, a Coleção também tem como destinatário, por força das circunstâncias, o público específico do Museu Oscar Niemeyer.

No que diz respeito às relações sociais do destinatário enquanto público de museu, ao verificarmos o quadro “O Nexo da Arte”, de Gell (2020, p. 63), logo percebemos que o destinatário é agente em relação ao colecionador, pois “o destinatário é a causa das ações do artista (como mecenas)”. Entretanto, na medida em que o destinatário (o público) deixa-se envolver, afetar-se pela Coleção, por meio de suas exposições, ele se torna paciente do índice, pois “a principal maneira por meio da qual o índice afeta o destinatário é a subversão, de alguma forma, do sentido de

autocontrole do destinatário” (GELL, 2020, p. 66). Quando isso acontece, a passividade do público também se faz em relação ao artista, no nosso caso o colecionador, que se apresenta, então, como agente. De uma certa maneira, no caso da Coleção Asiática, o destinatário também será paciente do protótipo, isto é, da ideia de Ásia que a Coleção manifesta, mas sobre isso me estenderei na seção sobre o protótipo.

O destinatário de uma obra de arte exposta numa galeria ou num museu é um tanto óbvio, contudo. No entanto, o avanço dessa teoria é verificável quando se trata de objetos etnográficos, cultura material, objeto arqueológico ou, em verdade, qualquer objeto. Se retomarmos aquelas observações iniciais sobre o silêncio perante a obra de arte, percebemos que ele não se apresenta mais necessário, primeiramente, porque, desde que o índice esteja num museu, o indivíduo se reconhece como destinatário dele, o que lhe dá a liberdade de reagir conforme lhe aprouver, e se porventura se encontrar perante um objeto digamos arqueológico ou etnográfico, ele poderá muito bem inferir os destinatários anteriores a ele e, assim, fazer suas reflexões.

É interessante observar, para o caso da relação social com os objetos da Coleção, que o destinatário a eles relacionados, embora também seja o público do museu, também indexa outros destinatários, o que resulta em abduções indiretas. É fácil entender o desvio de destinatário ao considerarmos certas obras de arte egípcias, feitas para o contexto religioso de milhares de anos atrás, mas que acabam sendo expostas em museus da Idade Contemporânea: “Essa arte possibilita a abdução indireta de sua recepção original, ou pretendida, como um componente de sua recepção atual, não pretendida” (GELL, 2020, p. 56). No que diz respeito à Coleção Asiática, posso afirmar que a maior parte de suas peças foram desviadas de seus destinatários, como, por exemplo, uma das estatuetas chinesas realizadas para acompanhar o morto no túmulo (NRP 206824), exposta, agora, ao olhar de homens vivos, fora das tumbas e muito longe delas, expostas, em verdade, a “moradores do futuro”, como os considerariam os artistas se lhes fosse dado conhecer o destino que que suas obras teriam.

A essa altura já concordamos que a relação social também se dá entre pessoas e objetos, como ressalta Gell (2020, p. 47): “O ‘outro imediato em uma relação social não tem de ser outro ‘ser humano’. [...] A agência social pode ser exercida em relação às ‘coisas’, assim como pelas ‘coisas’”. Qual o fruto, contudo,

dessa relação? Ou, em que ela consiste? Digamos que essas “coisas” agem instigando no indivíduo toda sorte de reações que, como vimos, costumam em geral ser caladas. Nessa relação do objeto de arte (no nosso caso da Coleção) com o público, a Coleção assume primordialmente a condição de agente e o público de paciente:

Os ‘destinatários’ de uma obra de arte (um índice) – isto é, o público – estabelecem, de acordo com a teoria antropológica da arte, uma relação social como ‘pacientes’ com o índice (na medida em que o índice os afeta de modo causal de alguma forma) ou como ‘agentes’, mas, para eles, esse índice não teria vindo a existir (eles o causaram) (GELL, 2020, p. 57).

Para percebermos melhor a agência da Coleção Asiática sobre o público – mas também sua paciência em relação a ela –, nada melhor do que lançar um olhar sobre as exposições que com ela foram e são feitas, pois por meio delas a Coleção cumpre o seu destino ao se encontrar com o destinatário. O conhecimento dessas exposições também nos adiantará o caráter do protótipo de Ásia que pode ter orientado não apenas o ato de colecionar, mas também o de expor.

5.1 AS EXPOSIÇÕES

5.1.1 Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses

A exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses* ocupa a sala 5 do primeiro andar do edifício principal do MON, trata-se de uma sala de passagem, pois é por meio dela e das outras duas do meio que acessamos as salas 7, 8 e 9. A exposição é permanente com rotatividade periódica das peças. A primeira edição foi aberta no dia primeiro de março de 2018 e encerrou em 02 de fevereiro de 2020. Teve a curadoria de Fausto Godoy e do professor Teixeira Coelho, e assistência de curadoria de Marco Baena. A coordenação do projeto foi feita por Rafaela Tasca.

Figura 21 - Humberto Imbrunio, Rafaela Tasca e Teixeira Coelho



Fonte: Mariana Alves (2018)

As outras edições da exposição também tiveram curadoria de Fausto Godoy e assistência de Marco Baena, mas sem o professor Teixeira Coelho, que faleceu em 2022. A segunda edição da exposição abriu no dia 20 de fevereiro de 2020 e encerrou em 11 de setembro de 2022, e a terceira, que ainda está em cartaz, abriu no dia 11 de outubro de 2022 e recebeu um subtítulo: Colonialismo. São exploradas nessa edição as relações políticas e históricas entre povos, como a campanha de Alexandre, o Grande, no Oriente; presença de portugueses na Índia, conflitos entre japoneses e chineses do final do século XIX e o imperialismo moderno das potências econômicas, representado por peças que fazem referência à Guerra do Vietnã e à queda do World Trade Center. Nem sempre tais relações são evidentes, mas se tornam claras pelo auxílio de textos informativos de parede que existem ao longo da exposição, o que considero, para esse caso, serem muito úteis.

A expografia ficou por conta da empresa *Ato 1 Lab*. Pretendeu-se de início, ainda para a primeira edição da exposição, dispor as obras como se fossem frutos de civilizações à beira de um rio, que simbolizaria todos os grandes rios do Oriente. Essa ideia, contudo, não surtiu efeito, manteve-se, contudo, a ideia de que a visão do visitante não fosse totalmente obstruída desde a entrada até o final da sala, ou seja, da porta de entrada é possível ver a porta de saída.

Fausto não desejou criar seções para cada nacionalidade, de modo que as peças de diferentes locais encontram-se lado a lado. A única exceção foi para Mianmar, que teve uma seção exclusiva. Apesar dessa disposição inicial, aconteceu de que peças de um mesmo país ou contexto ficassem juntas em nichos.

A expografia não variou entre as edições da exposição. Houve apenas a mudança de cor da parede, que era verde escuro na primeira e na segunda edição e que passou para bordô, na terceira. Dois pontos chamam a atenção para análise: a presença de cúpulas e vitrines, e a localização de certas esculturas que representam divindades.

Como já foi visto, cúpulas e vitrines têm, no ambiente de museu, o condão de retirar dos objetos o caráter vulgar para lhes dar um caráter artístico. Podemos inferir daí que a maior parte das obras expostas da Coleção Asiática, se não eram arte, tornaram-se. É evidente que há a preocupação de furto de peças pequenas, o que requer, naturalmente, vitrines e cúpulas, mas muitas peças da exposição, ainda que grandes, estão protegidas. Em contramão a isso, como também já foi visto, a exposição empresta um caráter etnográfico a certos objetos se considerarmos as etiquetas explicativas e o anonimato dos artistas ou artesãos, salvo exceções.

Quanto à localização de certas esculturas que representam divindades, algumas foram colocadas em evidência, de modo que a atenção do público caia sobre elas. Não podemos falar aqui de proselitismo, mas é perceptível na exposição um caráter didático para as qualidades das divindades, como o Ganesha e Buda e divindades budistas em geral; ou de objetos que remetem às divindades, como o lustre com inscrições do alcorão ou tapetes com inscrições corânicas.

A seguir, apresento a exposição utilizando principalmente informações fornecidas pelo colecionador, e assim, valendo-me de seu olhar, poderei também chegar, mais tarde, a conclusões sobre a sua visão da Ásia. Também faço observações próprias ao longo do trajeto.

Os visitantes que se dirigem à exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses* são recebidos, ainda do lado de fora da sala, por duas figuras masculinas, douradas e em pose delicada de bailarinos. Trata-se de esculturas representando divindades⁶⁸ de Mianmar, chamadas de “nats”, que se caracterizam como espíritos guardiões⁶⁹.

⁶⁸ Utilizarei a categoria “divindade” e “deus” para me referir a entidades não materiais e que recebem algum tipo de devoção.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/nat>. Acesso em: 29 jun. 2023.

Figura 22 - Os guardiões da entrada



Fonte: Maíta Franco (2018)

Os nats protegem as pessoas desde ameaças físicas a doenças, e são reverenciados na entrada das povoações e dos templos. Caracterizam-se, portanto, como aquilo que Arnold van Gennep chamou de divindades “guardiãs da soleira”, que guardam uma passagem material, mas que exigem um rito de passagem espiritual: “Não é mais o ato de passar que constitui a passagem, e sim uma potência individualizada que assegura imaterialmente esta passagem” (2013, p. 38-39). É por isso que os nats não estão por acaso na entrada da exposição, mas foram naturalmente colocados ali como que para desempenhar suas funções. Embora essa escolha curatorial possa ter sido inconsciente ou em tom de “faz de conta”, deduzo que tal se deu pela agência social das esculturas, que suscitaram certas abduções ao curador que, por sua vez, não pôde deixar de tratá-las, se não com devoção, com reverência. Esse é um fenômeno que vai se repetir diversas vezes na exposição.

Percebemos desde aí, portanto, que o visitante, quer queira, quer não, quer esteja consciente, quer não, está na prática atravessando uma margem, a do mundo profano para o sagrado, sendo o espaço imediatamente em frente às esculturas uma zona neutra que funciona como um nártex, onde o público se separa de uma realidade para entrar em outra (VAN GENNEP, 2013, p. 36).

Ao adentrar a primeira câmara, logo nos deparamos com a imagem de Ganesha, o deus hindu com cabeça de elefante, que está ali como que dando boas-vindas aos visitantes, num local de destaque e centralizado.

Figura 23 - Ganesha



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

A imagem dessa divindade esteve presente nas três edições da exposição ocupando o mesmo local e, assim como os nats da entrada, também foi colocada ali de propósito para realizar um “trabalho”, visto que Ganesha é o deus que rompe as barreiras e abre os caminhos, além de ser invocado no início de qualquer evento ou atividade (THOMAS, 1961, p. 43). Além disso, uma de suas mãos (ele possui quatro), se estende à frente num gesto (mudrá) que simboliza, *grosso modo*, uma benção. O visitante que tem conhecimento pode ainda ser afetado pelos outros três símbolos que Ganesha traz nas outras mãos. A imagem repousa em um suporte, que por sua vez está fixado em um pequeno tablado que, como outros da exposição, apoia-se no chão num ponto que o observador não pode ver, deixando escapar uma luz que vaza por onde a madeira deveria tocar o chão, criando, assim, a ilusão de que todo o conjunto está flutuando, emprestando-lhe, por isso, uma atmosfera sobrenatural. A obra foi confeccionada com gesso nos anos 2000 e adquirida em Mumbai numa loja que vende

imagens do deus para o festival Ganesha Chaturthi⁷⁰, durante o qual elas são lançadas, ritualisticamente, ao mar, mas não sem antes passarem por um ritual doméstico por meio do qual elas recebem a presença do deus (BELTZ, 2009, 0h15m33s). Importante notar que essa imagem de Ganesha na exposição, naturalmente, não passou pelos rituais.

Em frente à imagem, há um vaso Charakku⁷¹, que também está presente desde a primeira edição. Esse vaso é utilizado para oferecer alimento nos templos às divindades e que, segundo Fausto⁷², é feito com sete metais pela técnica de cera perdida por uma casta específica que o produz cerimoniosamente, inclusive em jejum.

Ao redor da divindade hindu, estão distribuídos vasos da Civilização do Vale do Indo (quarto a segundo milênio AEC) e pequenas esculturas também dessa civilização e da dinastia indiana Múria (séc. IV - II AEC).

Figura 24 - Cerâmica do Vale do Indo



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

⁷⁰ Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/events/happy-ganesha-chaturthi-2018-what-is-the-story-behind-the-tradition-of-ganesh-visarjan/articleshow/65770310.cms>. Acesso em: 26 mar. 2024.

⁷¹ Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/acervo/colecoes/colecao-asia>. Acesso em: 05 ago. 2024.

⁷² Anotação de formação aos mediadores do MON na primeira edição da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses* no MON em março de 2018.

Um rápido olhar sobre esses vasos milenares consegue captar a “aparência de animação” transmitida por seus padrões decorativos; esses mesmos padrões também informam a simplicidade técnica (da tecnologia do encantamento) posto que quase todos obedecem ao movimento de “translação” (GELL, 2020, p. 131). Essa característica, curiosamente, vai de encontro às apuradas técnicas urbanísticas daquela civilização, de modo que um estudo sobre seus vestígios com base na agência social da arte, poderia lançar alguma luz em seu passado ainda nebuloso.

Também de propósito foi o arranjo de colocar a imagem de Ganesha, feita de gesso nos anos 2000, no mesmo recinto que as cerâmicas milenares, a fim de que se refletisse sobre o fato de que “arte não tem prazo de validade, faz-se coisas tão bonitas hoje quanto se fazia em 2 ou 3 mil antes de Cristo”⁷³. Para Fausto, todas as peças “têm a mesma força, o mesmo valor”⁷⁴ e isso está de acordo com sua observação de que “na Ásia não existe a diferença entre artes maiores e artes menores [...], as belas artes não são superiores às artes aplicadas”⁷⁵. Atrás de Ganesha há um portal proveniente de uma antiga residência do Paquistão, trata-se apenas da moldura ou guarnição da porta, cujas folhas não mais existem. A madeira desse portal é toda entalhada com arabescos, o que chama a atenção para a quantidade de detalhes presentes na exposição. Aliás, o detalhe e o gesto, que o observador já teve a oportunidade de perceber nos nats e no Ganesha, são os elementos que, segundo Teixeira Coelho, colocam ordem no caos trazido pelo estranhamento do diferente na exposição:

O primeiro marcador dessa ordem é o gesto: o gesto evidente – a mão espalmada apontando para cima ao lado da outra voltada para baixo; dedos de uma mesma mão a compor uma figura cujo sentido escapa, mas que é impossível deixar de notar. O gesto está por toda parte – porque o corpo está por toda parte. [...] O segundo marcador da ordem deste universo é o detalhe. Esse é o universo do detalhe, que decorre do gesto. Por toda parte tudo é feito de detalhe: a visão de conjunto não permite a apreensão do que está sendo mostrado, é preciso escanear o detalhe com o olhar...⁷⁶

Para acessar a próxima seção da exposição, é necessário atravessar esse portal de madeira, que, por ser baixo, obriga o visitante, se for o caso, a curvar-se.

⁷³ Anotação de mediação na primeira edição da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, no MON em março de 2018.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Ásia: a terra, os homens, os deuses**. Curitiba, MON: 2018. Folder.

Segundo Fausto⁷⁷, essa reverência forçada é explicada por uma questão cultural, que seria ainda mais compreensível caso o portal tenha pertencido a uma madraça (escola islâmica). Em todo caso, a prova de humildade faz todo o sentido aqui – embora isso possa desagradar monoteístas incautos –, pois uma vez atravessado o portal, o visitante se depara com diversas divindades do panteão hindu e budista. À esquerda estão imagens de bodhisattvas, um pequeno dragão e marcos funerários. À direita, estão imagens de Buda, de divindades hindus e de Tirtancara, do Jainismo.

Figura 25 - Tirthankara-Jina Parshvanatha - Índia, séc. XI-XII



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

Ao centro, sobre um pedestal e protegido por uma cúpula de vidro, uma cabeça de jade representando um monstro guardião de túmulo.

A próxima seção é a que mais dá conta do subtítulo da exposição, “colonialismo”, pois logo no início vemos esculturas com feições helenísticas do antigo reino de Gandara, no Paquistão, e, mais adiante, uma cama indiana que segundo

⁷⁷ Anotação de mediação na primeira edição da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, no MON em março de 2018.

Fausto foi feita com jacarandá-da-Bahia e oriunda, possivelmente, das antigas possessões portuguesas na Índia. À esquerda, numa vitrine, são mostrados móveis, vasos e gravuras japonesas, além de dois quimonos. Mais adiante, nessa mesma vitrine, estão fotografias de marajás, duas folhas de palma de madeira dourada e um anjo de uma igreja católica da Índia, além de outras pequenas esculturas de divindades e objetos indianos além de fotos de Gandhi; a vitrine termina com uma cadeira e dois manequins usando sáris.

À direita foi construído um nicho no qual estão cartazes da guerra do Vietnã, cartazes mostrando Mao-Tsé Tung, que também é representado por bibelôs de cerâmica; tapetes afegãos mostrando o ataque ao World Trade Center, gravuras japonesas e indianas, finalizando com louças japonesas utilizadas pelos pilotos para tomar o último saquê antes do suicídio. Esse nicho, que traz referências a guerras e aos séculos XIX e XX, é o que dá um respiro maior da atmosfera religiosa que paira sobre a exposição.

Na próxima seção, à esquerda, por trás da vitrine, estão móveis, vasos e objetos chineses; ao centro, também numa vitrine, estão esculturas de cavalos, camelos e vasos desenterrados de túmulos das dinastias chinesas Han (206 AEC - 220 EC) e Tang (618 - 907 EC), que faziam da prática de enterrar objetos uma cerimônia mágica, uma vez que se esperava que tais objetos substituíssem seres ou coisas do mundo dos vivos para uso ou serviço aos mortos.

Figura 26 - Cavalo (objeto tumular), China, dinastia Han (séc. II AEC-II EC)



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

À esquerda, noutra vitrine, estão roupas, tecidos e adereços em metal da comunidade turcomana, que habita a região da Ásia Central. Esses objetos dividem a vitrine com imagens de Buda, rodas de oração, um baú e recipientes da região do Tibete, além de máscaras de divindades do budismo tibetano; uma dessas máscaras, aliás, pode facilmente ser classificada pelo público como demoníaca, dada sua aparência assustadora. Trata-se da “Máscara de Mahakala com coroa de crânios”. Mahakala é um exemplo do que se chama no budismo de divindade furiosa, devido aos seus atributos. Essa não é a única representação de “monstros” ou seres assustadores na exposição e Coleção. São peças que cumprem com sua agência própria de assustar e afugentar, como o próprio Mahakala ou o Guardião de Túmulo.

A seção seguinte comporta apenas objetos provenientes de Mianmar, como tecidos, mais imagens de nats, marionetes, instrumentos musicais e recipientes cerimoniais (hsun-ok) para oferenda em templos. Há, ainda, uma caixa para sutras, assim como o próprio sutra (texto budista).

Figura 27 - Budas de laca



Fonte: Maíta Franco (2018)

Chega-se, agora, ao segundo portal, ladeado por dois budas de laca. Há ali outra guarnição de porta paquistanesa, essa um pouco mais impressionante do que a primeira por conta dos detalhes entalhados, inclusive com a sugestão de muqarnas,

característica da arquitetura muçulmana. É possível ver nesse portal o resto da tinta azul que uma vez o cobriu por inteiro. Ao chegarmos a esse ponto, temos a sensação de que acabamos de atravessar um grande templo, pleno de divindades, símbolos e *sacra*. No contexto da religião egípcia antiga, deparar-nos-íamos, no final do templo e se fossemos sacerdotes, com o santuário e a imagem animada do deus ou da deusa. Ao cruzarmos, contudo, o último portal da exposição, vemo-nos no vazio, num espaço sombrio iluminado apenas por nêsgas de luz que se desprendem de um lampadário de metal criado com múltiplas ligações de palavras de cunho religioso. Essa mesma luz faz cintilar na parede a escrita árabe sobre tecidos pendurados e ilumina também a mesma escrita sobre vasos expostos em vitrines.

Figura 28 - Recipiente com inscrições do Alcorão, séc. XVIII-XIX



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

Encontram-se ali, ainda, tapetes sobre o quais o devoto muçulmano realiza suas orações e, ao centro, debaixo do lampadário, um genuflexório de madeira em forma de mirabe, voltado para o lado de Meca, isto é, para lés-nordeste. Não se veem ali esculturas ou pinturas representando Alá ou Maomé, posto que tais representações, como já é sabido, não são permitidas pelo islamismo; mesmo assim, a sala é coerente com o tom devocional da exposição e o observador atento poderá encontrar, malgrado a referida proibição de representatividade, a presença divina

através da caligrafia, que também ocupa um papel importante no relacionamento do devoto com sua religião e com sua divindade, como aponta Keane (2008, p. 124, tradução nossa):

O testemunho oral passa a ser inscrito; textos escritos podem ser beijados, envolvidos, usados no pescoço como um talismã, transformados em cinzas para serem engolidos, inscritos como uma caligrafia ilegível, mas linda, apreciada por sua beleza literária.⁷⁸

Mais do que um veículo para a devoção (devido ao que está escrito), o texto do Corão é tido pelos muçulmanos como revelação, ou seja, é o registro material, materialização da voz de Deus: “No Alcorão, as palavras de Deus aparecem como discurso relatado, e também o são as palavras do Profeta, pois ele é seu animador” (KEANE, 2008, p. 121, tradução nossa)⁷⁹. Vejamos, ainda, o que lembra Geertz (2014, p.114):

os que cantam os versos do Corão – sejam ele Gabriel, Muhammad, os recitadores, ou qualquer muçulmano vivendo treze séculos à frente, nessa longa corrente – não cantam palavras *sobre* Deus, mas sim as palavras *dele*, e, portanto, como essas palavras são sua essência, cantam o próprio Deus.

Se os versos do Corão como um todo carrega esse caráter sagrado, muito mais ainda o faz o nome de Alá, que escrito e embelezado em rebuscada caligrafia dá conta, por si só, de representar a divindade, no sentido estrito de tornar presente ou “estar em lugar de” (PEIRCE, 2017, p. 61). Lembremos também que para a semiótica a palavra é um símbolo e que ela e “seu ‘significado’ não diferem em nenhum aspecto, a menos que algum sentido especial seja atribuído ao ‘significado’” (PEIRCE, 2017, p. 71). Por tudo isso, concluímos que a materialidade também se encontra presente no islamismo. Outrossim, levando em consideração a agência social da arte, a escrita do nome de Alá é também um índice dessa divindade (anicônico), donde deduzimos que o nome escrito pode ser tanto um embaixador da divindade quanto uma ponte até ela (o seu protótipo).

⁷⁸ Texto original: Oral testimony comes to be inscribed; written texts can be kissed, enshrouded, worn about the neck as a talisman, rendered into ashes to be swallowed, inscribed as unreadable but gorgeous calligraphy, appreciated for their literary beauty.

⁷⁹ Texto original: In the Qur’an, God’s words appears reported speech, and so are also the Prophet’s words, as he is their animator.

Figura 29 - Câmara islâmica



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

A exposição terminava, já do lado de fora, com um extravagante riquixá trazido de Bangladesh, todo enfeitado com ilustrações de astros de Bollywood, mas foi retirada algum tempo depois para ser exposta numa exposição itinerante no interior do Paraná.

5.1.2 Exposições menores vinculadas à Coleção Asiática

Além de *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, outras exposições foram realizadas com peças da Coleção Asiática tanto no MON quanto em outros museus. São exposições com temática mais restrita e que não pretendem dar um panorama da Coleção. Uma delas é a exposição de longa duração *O mundo mágico dos Ningyos*, inaugurada em 20 de setembro de 2019, na sala 10 do MON. Essa exposição mostra diversos bonecos japoneses que representam crianças, homens, mulheres e a corte do imperador; tais bonecos tem caráter cerimonial e fazem parte das tradicionais comemorações do Dia das Meninas (Hina-Matsuri) e do Dia dos Meninos (Tango-no-sekku) (MATTAR, 2010). Na sala, que é pequena, foi construído um cenário que imita as paredes de madeira e papel translúcido, elemento típico das casas japonesas.

Um conjunto separado de Ningyos também foi levado para outra exposição com o mesmo tema que aconteceu no Museu Atílio Rocco, em São José dos Pinhais (PR), de 11 de junho a 18 de julho de 2021.

No primeiro semestre de 2023 começou a ser preparada uma exposição itinerante da Coleção Asiática, para o Complexo Cultural Sefrin Filho, em Cascavel (PR). A exposição, que teve Fausto Godoy como curador e Marco Baena como curador adjunto, foi inaugurada no dia 13 de setembro e recebeu o nome de *Ásia: a Mão do Povo*. O título, de acordo com o curador, faz referência à arte popular e conta com diversas peças confeccionadas pela “mão do povo”, isto é, por pessoas que não estavam necessariamente na posição de artistas. Fazem parte dessa exposição mais de 160 peças, dentre elas, estão obras que já apareceram na primeira ou na segunda edição de *Ásia: a terra, os homens, os deuses*, como as esculturas tumulares chinesas representando serviçais, a cama sofá, objetos de mesquita, um buda com mandorla, um instrumento de corda indiano e o riquixá, que deixou a terceira edição para integrar esse novo recorte. Também há obras que nunca tinham sido mostradas, como chapéus chineses, objetos ritualísticos com crânio de animal, proveniente de Mianmar, e, do Paquistão, um par de panteras espelhadas e artefatos metálicos e coloridos que caminhoneiros utilizam para enfeitar seus caminhões, uma dessas peças é o nome de Alá inscrito dentro de um pêssego.

Retomando a questão do destinatário, podemos também perceber a sua agência por meio dessas exposições realizadas com a Coleção. Se lembrarmos que a intenção de Fausto era mostrar aos brasileiros a cultura oriental, esse objetivo se realiza a partir do momento em que não apenas os objetos são apresentados, mas, em alguns momentos, dispostos numa espécie de diorama, que imita, por exemplo, uma sala japonesa ou um altar de uma igreja de Goa. Além disso, textos explicativos reforçam a necessidade de instruir o público, o que foi incrementado por algumas publicações que o MON realizou, por meio do seu setor de Ação Educativa, de alguns materiais didáticos sobre peças da Coleção, destinadas a professores, isto é, formadores de opinião.

De um modo geral, as exposições são pensadas para criar um efeito sobre o grande público transportando-o para uma ideia de Ásia que, como veremos a seguir, é bem definida.

6 O PROTÓTIPO OU VISÕES DA ÁSIA

A definição de protótipo é assim resumida por Gell (2020, p. 60): “entidades consideradas, por abdução, como representadas no índice, muitas vezes em virtude de uma semelhança visual, ainda que não necessariamente”.

Ora, se estamos considerando a Coleção Asiática como um índice, é natural, também, que sejamos abduzidos para o seu protótipo, isto é, a própria Ásia, posto que a Coleção pretende representá-la.

Neste capítulo, pretendo explorar os possíveis modos de ver a Ásia suscitados pela exposição e, por conseguinte, pela Coleção Asiática. Tendo em vista que uma coleção que se denomina como referente a um povo funciona como um espelho desse povo, logo percebemos que a Coleção Asiática pretende ser nada menos que um reflexo da Ásia. Até que ponto, porém, essa Ásia é verdadeira ou real? Sabemos de antemão que ela não é íntegra, pois dela não fazem parte objetos de todos os países asiáticos, isso para não falarmos do mérito de representatividade que seus objetos possuem se exigíssemos que eles fossem originários de épocas ou estilos diversos segundo o entendimento da crítica especializada ou de acordo com o que se espera de uma coleção sistemática (PEARCE, 1994). O que se apresenta para o visitante do MON ou de outros museus que recebem a Coleção Asiática é, portanto, e evidentemente, uma Ásia construída pelo seu colecionador, é a visão de Fausto Godoy que dá nexos e de certo modo paira sobre a Coleção. Essa percepção, por si só, já é um indicativo de que a Ásia com a qual nos deparamos numa exposição da Coleção é uma Ásia parcial, criada e orientada por meio de escolhas, como bem explica Ronaldo Mathias (2014, p. 79):

O ato de colecionar é um ato político que, por intermédio de uma coleção, seleciona, organiza e, possivelmente, expõe as produções da cultura de um grupo e a forma pela qual este grupo será conhecido, ou melhor, representado. Também compreende-se uma sociedade analisando os objetos que são guardados, que são colecionados, pois toda escolha implica uma visão de mundo que quer mostrar sobre o outro e sobre si mesmo.

A observação de Mathias nos leva a três questões: (1) Qual é a visão de mundo do colecionador e como ela influencia na criação da Coleção Asiática?; (2) O que o conjunto de peças que foram selecionadas para representar a Ásia nos diz sobre a Ásia? Como “esse grupo”, o asiático, será conhecido por meio da Coleção? E (3) o

que a Coleção, enquanto representativa daquele continente – apesar da parcialidade – diz, em contrapartida, sobre o público local que a visita?

Antes de responder essas questões, é conveniente fazer uma breve abordagem sobre o modo de ver a cultura do outro, sobre o filtro que existe no olhar, como observado por Sally Price “...o ‘olho’, mesmo do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural ocidental” (PRICE, 2000, p. 134). Isso implica no fato de que uma coleção como a Asiática é criada com base no que já é conhecido de ocidental/europeu, de modo que grande parte das escolhas, assim me parece, serão orientadas pelo contraste ou semelhança que tais objetos e seus significados terão com os objetos e significados do próprio meio cultural do colecionador. E certamente, esse processo também se estende ao público do museu, que – nesse caso – vai perceber a cultura do homem asiático levando em consideração a sua própria cultura com cálculos de semelhanças e diferenças. Como consequência disso, o conhecimento da cultura asiática representada na Coleção pode, como observou Teixeira Coelho na mediação de abertura da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, permitir aos visitantes um conhecimento melhor sobre a sua própria cultura:

O MON, a partir de hoje tem duas exposições [...] uma visível, que é essa aqui, e tem uma exposição virtual, que é a exposição sobre a arte e a cultura ocidental neste momento, porque a arte e a cultura ocidental surgem como negativo de tudo o que está aqui [...], no sentido de que é quase o contrário. [...], nós não temos mais nem o gesto, o último momento em que apareceu o gesto na arte ocidental, para valer, foi em meados do século XIX, nós não temos mais ornamento, desde [...] todos os modernistas que disseram “não, ornamento é coisa do passado, hoje em dia a função tem que ditar” [...]. Então é nesse sentido que eu digo que o MON ganhou duas exposições, uma é esta, a outra, que é virtual, que é o contrário desta, é a nossa.⁸⁰

Poderíamos dizer que esse jogo de percepções de semelhança e diferença se dá pela agência social da arte, e não estaríamos errados, mas a causa é, também, muito mais profunda, posto que se fundamenta na natureza classificatória do ser humano, que organiza tudo a partir de seu repertório de pressupostos: “*Grosso modo*, tudo de que tomamos conhecimento é pré-selecionado e organizado no próprio ato da percepção” (DOUGLAS, 2014, p. 52). E essa pré-seleção e organização passa

⁸⁰ Anotação de formação aos mediadores do MON na primeira edição da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses* no MON em março de 2018.

necessariamente pelo processo da memória, pois, como afirma Bergson (1959, p. 186 *apud* Bosi, 2023, p. 48), “não há percepção que não esteja impregnada de memória”.

Esse processo de julgamento e classificação, o público pode fazê-lo peça por peça, mas antes que tenha tempo de se entregar ao julgamento do povo asiático como um todo, afinal, é a isso que a Coleção se refere, ele é atingido pela visão do colecionador e, por extensão, do próprio museu. É evidente que nessa época de globalização e Internet, o público não precisa ficar refém do que vê numa exposição para apreender o perfil de um povo qualquer, mas temos que considerar aqui o poder e a autoridade que o museu e seu didático e disciplinador “complexo expositivo” (BENNETT, 1988) ainda exerce sobre as pessoas com sua função de “mostrar e contar”, instruindo-as, guiando-as e conformando-as, emprestando a tudo um caráter de verdade e legitimidade.

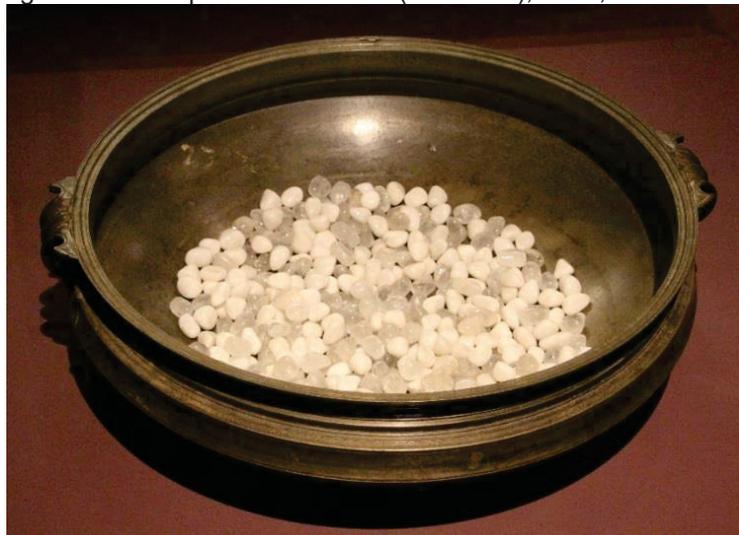
Isto posto, vejamos, afinal, qual é a visão de *Ásia* de Fausto Godoy e como ela se expressa na Coleção. Podemos começar a traçá-la observando a reação do colecionador perante o diferente e o exótico encontrados, pela primeira vez, na Índia, ocasião na qual, para estabelecer uma baliza, ele costumava centrar-se em suas origens – em sua própria cultura – e afirmar a si mesmo: “Calma..., calma... você é um cidadão brasileiro, lá de Taubaté, cristão católico...”⁸¹.

Encontramos aí o tom religioso que vai orientar a formação da coleção, lembrando, mais uma vez, que a primeira obra comprada foi a imagem de uma divindade. Em seguida, basta lançarmos um olhar sobre a coleção para verificar a grande quantidade de artefatos religiosos e de esculturas que representam deuses e espíritos protetores. Tal característica talvez passasse despercebida não fosse a agência social desses objetos sobre o colecionador, agência que o conduziu a fazer certas escolhas curatoriais no âmbito das exposições, pois é ali que essa agência se revela. Essas escolhas dizem respeito à disposição das imagens de divindades em geral em destaque, ou “realizando”, mesmo na exposição, o seu trabalho de protetores quando são colocadas em frente aos portais ou na entrada da exposição (que serve como limiar). Podemos perceber com nitidez essa agência dos objetos sobre o colecionador/curador ao considerarmos o caso da imagem de Ganesha. Lembremos que em frente a essa imagem há um vaso de metal utilizado para fazer oferendas. Aconteceu que, para a primeira edição da exposição (2018), Fausto desejou colocar

⁸¹ Anotação de mediação na segunda edição da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, no MON em novembro de 2022.

no recipiente algumas frutas, para que representassem uma oferenda a Ganesha, mas como o museu proíbe a presença de materiais orgânicos em área expositiva, a ideia foi abortada. Mesmo assim, a “oferenda” se concretizou nessa terceira edição, quando ele colocou dentro do recipiente pequenas pedras brancas que pelo seu formato podem lembrar o *laddu*, um dos doces preferidos de Ganesha e que está presente, aliás, em uma das mãos da escultura exposta. Esse doce é comumente oferecido àquela divindade pelos seus devotos e simboliza também a recompensa (doçura) que Ganesha oferece àqueles que têm disciplina no caminho⁸².

Figura 30 - Recipiente cerimonial (charakku), Índia, séc. XIX-XX



Fonte: elaborada pelo autor (2023)

A presença intensa de divindades ou objetos sagrados na coleção poderia ser vista como uma característica da terceira edição de *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, mas não é esse o caso, pois diversas peças repetiram-se nas três montagens, enquanto outras participaram de uma ou duas, e outras, a maioria, nunca saíram da reserva técnica.

Houve também o caso de que as obras apenas mudassem de lugar de uma edição para outra. Vejamos, como exemplo, algumas das peças que permaneceram nas três edições, considerando que em 2018, foram expostas 224 obras; em 2020, 177, e em 2022, 358: Os dois nats da entrada; Ganesha; deusa com coroa de louros de Gandara; deusa mãe do período Máuria; par de bodhisattvas chineses; outro

⁸² Disponível em: <https://www.hdasianart.com/blogs/news/ganesha-and-the-sweet-symbolism-of-laddus-nectar-of-blessings>. Acesso em: 19 abr. 2024.

bodhisattva chinês; Tirtancara, Yakshi; Maitreya; Máscara de Mahakala; todo o conjunto de nats da seção de Mianmar; recipientes cerimoniais (hsun-ok); budas sino-tibetanos; os dois budas de laca; objetos mágico-tumulares; cerâmicas com caligrafia islâmica e lampadário de mesquita.

Figura 31 - Divindades da Índia



Fonte: Maíta Franco (2018)

Essa característica religiosa não fica restrita apenas à exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, mas se reflete também na versão que foi montada em Cascavel (PR): *Ásia: a Mão do Povo*, apesar de seu título mundano. Nessa exposição, também o tom religioso influenciou as escolhas, como pude perceber na ocasião em que acompanhei a seleção de obras. Estávamos na reserva técnica, onde nichos referentes a países já tinham sido formados, faltavam as obras para os nichos referentes ao Japão e Mianmar. Em ambos os casos, Fausto, que também foi o curador dessa exposição, escolheu as obras e montou instalações. Para Mianmar, por exemplo, ele escolheu um Buda, dois vasos hsun-ok e duas vasilhas, tudo de laca vermelha. Os objetos foram colocados sobre um tecido também vermelho, sobre uma mesa, tendo como fundo outro tecido vermelho. Havia na mesa maior, junto às peças pré-selecionadas, um conjunto de sutras, estreitas lâminas de madeira sobre as quais haviam textos budistas escritos à mão, que, desde que havia sido comprado, estava selado com uma elaborada amarração de cordão; Fausto explicou que a própria

amarração era uma arte, mas, para a avaliação do efeito com as outras peças, ele pediu ao Humberto Imbrunio, coordenador do Acervo, que o abrisse, o que foi feito. Talvez a abertura daquele objeto sagrado requeresse algum rito específico ou solenidade, mas ali, naquela ocasião, ele foi aberto sem cerimônias. O sutra foi colocado em frente ao Buda. Após mudar diversas vezes os objetos de lugar, houve, enfim um consenso, e, no final, a instalação assemelhou-se a um altar. Um altar todo vermelho, como a de um deus sanguinário, não fosse a presença de Buda.

A exposição *Ásia: a Mão do Povo* atinge o objetivo de apresentar objetos manufaturados e de produção artesanal, mas como observamos, paira sobre ela, também, essa questão religiosa devido a presença de diversas imagens de divindades, ademais, logo na entrada, o visitante é convidado a atravessar um portal encimado por bandeirinhas tibetanas de oração, que, em seu contexto original, não são decorativas, mas possuem uma função mágica, pois se espera que o vento transporte a todos e a todo lugar as bênçãos nelas propiciadas pelas inscrições de orações e mantras⁸³:

Figura 32 - Entrada da exposição *Ásia: a Mão do Povo*



Fonte: Fausto Godoy (2023)

Tendo em vista essa característica comum às exposições da Coleção, recordo que na abertura da primeira edição da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os*

⁸³ Disponível em: <https://www.thelittletibet.com/blogs/our-journey/tibetan-prayer-flags-the-lesser-known-facts>. Acesso em: 11 abr. 2024.

Deuses, um dos curadores, o professor Teixeira Coelho, explicou que “uma exposição consiste em você apresentar uma narrativa”⁸⁴; para ele essa narrativa, a conexão entre as peças, se fazia por meio dos ornamentos, dos gestos e detalhes presentes em profusão em quase todas as peças, mas isso certamente acabou se diluindo na narrativa em grande parte religiosa trazida por Fausto, que a fez se evidenciar tanto pelas peças quanto pela expografia e até mesmo pelos textos de etiquetas expandidas e textos de parede, os quais têm a função de oferecer um caminho para que o público possa compreender em que contexto as obras de determinada seção pertencem ou na qual foram produzidas, mas que também têm a propriedade de direcionar o público para contextos que situam os objetos da exposição dentro da ideia de Ásia que o curador/colecionador pretende veicular, que é uma Ásia, podemos aqui já concluir, profundamente religiosa.

Talvez essa visão religiosa seja um reflexo do que o embaixador encontrou, de fato, nos países por onde passou, não se constituindo, portanto, tal visão, em erro ou algo reprovável, embora seja evidente que tal visão – e o reflexo dela nas exposições – reverbera irremediavelmente para o que Said (2007) chamou de “orientalismo”, que se define como o olhar do Ocidente sobre o Oriente, um olhar construído mais à base de relatos, de literatura; é O Oriente romantizado, imaginado, o que dele se diz:

O orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o “Oriente” e (na maior parte do tempo) o “Ocidente”. Assim, um grande número de escritores, entre os quais os poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, tem aceitado a distinção básica entre o Leste e o Oeste como ponto de partida para teorias elaboradas, epopeias, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, seus povos, costumes, “mentalidade”, destino e assim por diante (SAID, 2007, p. 29).

Esse traço ontológico e epistemológico da cultura europeia hegemônica constituiu-se, ao longo do tempo, em algo permanente e marca a cultura, a academia, a indústria cultural dentro e fora da Europa, atingindo inclusive certas partes daquilo que a própria Europa chama de “oriental”. Reconheço que o caso da coleção montada por um brasileiro e exposta num museu que um europeu muito empedernido talvez não reconheça como verdadeiramente ocidental, certamente apresenta diferenças em

⁸⁴ Anotação de formação aos mediadores do MON na primeira edição da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses* no MON em março de 2018.

relação ao conceito original de orientalismo, mas considero que os traços cosmopolitas do colecionador, um membro de alto escalão da diplomacia, permite esta aproximação. Ademais, é perceptível o reflexo do orientalismo na forma como a Coleção é dada a conhecer:

Muito e desde há muito tempo temos ouvido e lido sobre o misticismo do Oriente, sobre os mestres e sábios, sobre o reluzir do ouro, das safiras, das cores, da dança dos sete véus, sobre a devoção e sobre a velhice das coisas. É a tudo isso que somos lançados quando nos deparamos com a Coleção Asiática ou quando vemos o *teaser* que foi lançado em 2018 anunciando a exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*: “Demorou mais de 5.000 anos, mas chegou”, “Você frente a frente com civilizações milenares” e “Ásia, arte, lendas, mistérios”. Demoremos um pouco o olhar sobre a seguinte (e excelente) foto para perceber que a própria fotógrafa que participou da divulgação acabou entrando na onda do sagrado e do misterioso:

Figura 33: Divulgação da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*



Fonte: Mariana Alves (2018)

Apesar de ser ótimo e contar pontos para o *marketing*, o próprio título da exposição – *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses* – depõe a favor do orientalismo primeiramente por generalizar ou reduzir os mais de 40 países asiáticos nos cerca de 10 representados na exposição. E, em segundo lugar, por transmitir um caráter estanque da terra, dos homens e dos deuses asiáticos. Tal título dá a entender que o

que se verá é uma Ásia como um todo homogêneo, além de um retrato dos três elementos apontados como se a Ásia tivesse, de fato, parado no tempo. Essa permanência das coisas é ainda mais evidenciada se levarmos em consideração o anonimato da maior parte dos artistas/artesãos da Coleção. O anonimato, como vivos, é algo tradicionalmente vinculado à dita “arte primitiva” nos termos de Price (2000) e que podemos estender ao campo do objeto etnográfico ou cultura material, sendo esse último o que melhor define a Coleção. Tal característica sugere que as preocupações e interesses do artista não são pessoais, mas coletivos, uma vez que sua produção seria utilizada para figurar em práticas comunitárias e que “por isso, segue parâmetros, regras que atendem o gosto geral ou padrões ritualísticos, sociais de um grupo” (PRICE, 2000, p. 90). De acordo com Price, isso “implica em ver a arte primitiva como ‘atemporal e imutável’” (2000, p. 95). Acontece que esses termos “atemporal” e “imutável” moldam-se muito bem à ideia de generalização da Ásia como um todo homogêneo, e à imutabilidade ou caráter estanque da cultura que o título da exposição quer transmitir. Esse título, contudo, traz o mérito de utilizar a palavra “Ásia” e não “Oriente”, e a própria coleção traz esse mérito ao se nomear “Coleção Asiática” e não “Coleção Oriental”, pois o termo Ásia conduz a uma noção mais geopolítica, ao contrário de “Oriente”, que conduz a todo o repertório de noções que se pode retirar do poço do orientalismo. Do contrário, o problema seria ainda mais complexo, pois:

quando se empregam categorias como oriental e ocidental como ponto de partida e ponto final de análises, pesquisa, política pública (...), o resultado é geralmente polarizar a distinção – o oriental torna-se mais oriental, o ocidental mais ocidental – e limitar o encontro humano entre culturas, tradições e sociedades diferentes (SAID, 2007, p. 80).

Convém esclarecer que o estudo que Said realiza sobre o orientalismo se baseia na produção literária, já muito antiga, sobre o Oriente. Mas julgo pertinente relacionar esse conceito com a Coleção Asiática porque, como já vimos, ela também é uma “narrativa” e certamente sofreu a influência direta do orientalismo por meio da literatura acessada pelo colecionador, que por meio dela pode ter previamente afinado ou condicionado seu olhar na percepção de tudo o que viu e encontrou nos países asiáticos, podendo suas escolhas para a composição da Coleção ser um reflexo dessa percepção. Outrossim, o orientalismo também diz respeito ao que se produz no museu, pois:

Sob o título geral de conhecimento do Oriente e no âmbito da hegemonia ocidental sobre o Oriente a partir do fim do século XVIII, surgiu um Oriente complexo, adequado para o estudo na academia, para exibição no museu, para a reconstrução na repartição colonial, para ilustração teórica em teses antropológicas, biológicas, linguísticas, raciais e históricas sobre a humanidade e o universo, [...] (SAID, 2007, p. 29).

E uma vez no museu – e considerando Fausto Godoy como um orientalista afinal “quem ensina, escreve ou pesquisa sobre o Oriente [...] nos seus aspectos específicos ou gerais é um orientalista” (SAID, 2007, p. 28) – a coleção assume o papel de material didático sobre o Oriente, pois por meio dela o “orientalista, poeta ou erudito, faz o Oriente falar, descreve o Oriente, esclarece seus mistérios por e para o Ocidente” (SAID, 2007, p.51).

Uma questão nos assalta: como a Coleção Asiática poderia não ser ou deixar de ser orientalista? Ou, como seria, para Said, uma representação fiel do Oriente? Ele responde dizendo que:

a questão real é se pode haver uma representação verdadeira de alguma coisa, ou se toda e qualquer representação, não está embutida primeiro na linguagem, e depois na cultura, nas instituições e no ambiente político daquele que representa (2007, p. 365).

Assim sendo, com base nesse argumento de Said, considero difícil escapar do conceito de orientalismo e vejo que, precisamente sobre a questão da generalização, quando se trata de arte produzida por outras culturas, independentemente da localização geográfica, o risco de generalizar é muito alto. Esse problema é ainda mais complexo no caso dos museus, pois, como argumenta Clifford (1988. p. 72), eles:

criam a ilusão da representação adequada de um mundo, em primeiro lugar, recortando os objetos de contextos específicos (quer culturais, históricos, quer intersubjetivos) e fazendo com que "representem" todos abstratos – uma ‘máscara bambara’, por exemplo, torna-se uma metonímia etnográfica para a cultura bambara.

Essa necessidade de recorte que existe no museu, que se atém ou deveria se ater a obras “representativas” expõe mais um elemento que contribui para reforçar o orientalismo, e especialmente no que diz respeito ao Oriente, tal elemento se mostra ainda mais problemático pois a questão aqui é: “como agarrá-lo, como abordá-lo, como não ser derrotado ou esmagado por sua grandeza, seu alcance, suas exorbitantes dimensões” (SAID, 2007, p. 50).

Como opinei, acho difícil fugir desse conceito, e o próprio colecionador, embora nele resvale, está dele consciente quando afirmou que estava interessado em dedicar sua vida no Oriente, “mas não o Oriente sobre o qual o Ocidente cria estereótipos pré-conceituosos e preconceituosos”⁸⁵.

Em todo caso, essa visão da Ásia mística, generalizada, misteriosa, religiosa é naturalmente passada e percebida pelo público que visita o museu. Tal visão pode ter ressonância com parte dele, mas não com todo ele, podendo inclusive despertar reações adversas, como foi o que aconteceu mesmo antes de a exposição *Ásia: a terra, os homens, os deuses* inaugurar, o que narro a seguir, tendo em vista a agência do protótipo.

No início de 2018, o MON lançou nas redes sociais o material publicitário sobre a exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, que seria aberta em 02 de março.

Figura 34 - Captura do *teaser* (vídeo) sobre a exposição asiática (2018)



Fonte: Captura de tela elaborada pelo autor (2024)

Fazia parte desse material alguns *teasers*, pequenos vídeos mostrando os funcionários do acervo recebendo ou higienizando peças da coleção. Algumas cenas mostravam, por exemplo, um funcionário elevando de dentro de uma caixa a cabeça de jade chinesa representando o monstro protetor de túmulos; em outro momento, uma funcionária limpava com trincha um recipiente utilizado para se fazer oferendas em templos de Mianmar; na sequência, a trincha era passada na cabeça de um buda e, depois, na de um nat.

⁸⁵ MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*, 2 ed. Curitiba: MON, 2020. 1 folder.

A maior parte dos comentários era de pessoas empolgadas. Diversas marcaram seus conhecidos para que pudessem visitar juntos a exposição. Um seguidor da página, percebendo o entusiasmo do pessoal, aproveitou para fazer sua propaganda: “Gente, eu faço Ganeshas, Budas e várias peças com acabamento impecável... olhem as peças na página [...]”. Algumas pessoas, contudo, não se deixaram empolgar, precisamente por conta dos deuses, como se vê nos seguintes comentários em postagens de fevereiro e março de 2018⁸⁶: “Deuses? Eu hein, Jesus é mais!”; “Deuses?? só conheço um.....JC”; “Não gostei quando se trata de deuses pagão, tô fora”. A esse último comentário, uma pessoa respondeu: “Vdd (verdade) saia da mentira”; “E o buda esse é um deus pagão affff” . É possível que essas pessoas, mais do que casos isolados, estivessem dando voz a muitas outras que se abstiveram de fazer semelhantes comentários, mas que possuíam as mesmas convicções.

É claro que ao analisar esses comentários, estamos delimitando apenas e especificamente uma parte do público do museu que acessa a rede social. Com base nesse público, portanto, percebemos que a Coleção e, por conseguinte, a Ásia, não deixou de ser emoldurada como idólatra, mentirosa e pagã, uma clara consequência da representação de outras culturas, uma situação que serve como exemplo às questões lançadas por Said:

Como se representam outras culturas? O que é uma outra cultura? A noção de uma cultura distinta (ou raça, ou religião, ou civilização) é útil, ou sempre acaba envolvida em autocongratulação (quando se discute a própria) ou em hostilidade e agressão (quando se discute a “outra”)? (2007, p. 433).

Essas reações adversas indicam, ainda, que, mesmo numa exposição, aquilo que é percebido como sagrado pelo curador, pode ser percebido como profano ou até mesmo diabólico pelo público. Demonstra também, é claro, da parte do público, um ponto de vista preconcebido, ainda que de apenas uma parte, sobre a Ásia ou sobre a Ásia que está sendo mostrada. Em oposição aos comentários mencionados e relativos às discussões religiosas, poderíamos trazer à tona toda a teoria sobre a ineficácia ou perda de eficácia de objetos sagrados expostos em um museu. Seria inútil, porém, alertar o público (aquele público) que o espaço expositivo é um terreno neutro desde que todos os objetos que ali estão deixam de exercer suas funções de

⁸⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/museuoscarniemeyer>.

origem, como recorda Pomian (1984, p. 51): “As espadas, os canhões e as espingardas depositadas num museu do exército não servem para matar [...]. É assim com cada coisa, que acaba neste mundo estranho, onde a utilidade parece banida para sempre”. Isso se dá, igualmente, a objetos religiosos, que deixam de ter função numa cerimônia ou culto, pois a partir do momento em que um objeto religioso é musealizado, ele passa por um processo de dessacralização, que o despe de qualquer caráter sagrado para assumir apenas o de objeto de arte ou de etnografia:

Que "valor", entretanto, se arranca de um retábulo quando este é retirado de uma igreja ainda em funcionamento (ou quando a igreja começa a funcionar como museu)? Seu poder específico ou sua sacralidade se transferem para um domínio estético geral (CLIFFORD, 1988, p. 77).

A nova natureza desses objetos é também exemplificada por Pomian (1984, p. 51) pelas “chaves que não fecham nem abrem porta alguma; às máquinas que não produzem nada; aos relógios de que ninguém espera a hora exata”. Assim se dá, também, evidentemente, com as imagens de deuses, das quais ninguém mais espera – ou deveria esperar – um milagre. Entretanto (e isso serve para a compreensão da reação do público), não obstante a perda de função ou sacralidade, o mesmo autor (1984, p. 67) aponta que imagens de divindades permanecem continuamente sendo “intermediários entre os espectadores e um mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias”. Nesse ponto, seu pensamento converge com o de Alfred Gell (2020) que com seu estudo sobre a agência do ídolo nos esclarece, primeiro, que as imagens das divindades, assim como qualquer índice, abduzem a um protótipo, que, no caso das imagens da divindade, é a própria divindade. As imagens, portanto, e necessariamente, tornam as divindades presentes ou presentificadas ao incitar no observador um processo cognitivo. Em segundo lugar, Gell nos faz perceber que a imagem de uma divindade nunca é inerte, que ela está “animada” por diferentes processos como, por exemplo, seu poder de representar a divindade como embaixadora, situação que se torna ainda mais potente quando se trata de um ídolo icônico, isto é, que possui a forma e semelhança do protótipo. Quanto mais naturalista for a imagem, ou seja, quanto mais ela se aproximar do aspecto humano, mais ela será percebida como espiritual facilitando por isso a abdução para a divindade. É este, justamente, o caso das imagens presentes na Coleção Asiática e em suas exposições.

Há um terceiro item na teoria de Gell que, embora esteja restrito à relação do devoto com as imagens, o que naturalmente não acontecerá no ambiente do museu,

convém abordar porque permanece como resíduo da biografia desses objetos. Trata-se dos gestos, que, como veremos, desencadeiam consequências que vão muito além da preocupação estética louvada pelo professor Teixeira Coelho. Gell nos explica que o feitiço de imagens pode ser manipulado de acordo com os interesses do devoto, de modo que a divindade se veja obrigada a fazer coisas – e não será a mudança do templo para o museu, penso, que vai impedi-las de continuar a agir (embora isso dependa de uma contraparte). Essa manipulação começa a ser estabelecida desde a sua construção, momento no qual a divindade foi reduzida ou limitada numa forma, momento em que lhe foi atribuída uma aparência, feições, atributos e símbolos que favorecem exclusivamente o devoto: “A agência do ídolo, portanto, liga-se à própria agência humana e trabalha para os interesses humanos” (GELL, 2020, p. 180). Assim sendo, ao construir para si ou adquirir a imagem de uma divindade, o devoto tem a preeminência entre os outros na recepção dos serviços do deus ou da deusa. O conjunto de gestos é um bom exemplo dessa manipulação das divindades que é possível perceber nas obras da Coleção Asiática. Peguemos como exemplo um dos gestos mais repetidos entre as imagens de divindades e que pode ser visto ao longo de toda a exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses*; trata-se da palma da mão levantada e direcionada para a frente, como um súbito gesto de “pare”. Compartilhado pelo hinduísmo e budismo, esse gesto é nomeado em sânscrito como “Abhaya Mudra”, um “mudra” ou gesto que implica os significados de destemor (AUBOYER, 1983, p. 158), proteção (RAJPUT, 2016) e que muitas vezes é entendido como bênção.

Figura 35 - Abhaya Mudra



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Ao confeccionar as imagens com esse gesto, o artesão, e por extensão o devoto, garantiu – para não dizer “obrigou” – a divindade a abençoá-lo e protegê-lo continuamente. Nessa manipulação prévia da divindade é que reside a pacífica aceitação da inércia da imagem: “O devoto sabe que a imagem do deus é apenas uma imagem, que ela não é feita de carne e sangue; e se, porventura, a imagem se mexer, falar ou beber, isso constitui um milagre” (GELL, 2020, p. 185). Mais do que saber sobre o caráter imagético do ídolo, o devoto espera que ele seja inerte: “Os ídolos ‘produzem um comportamento inteligível’ que corresponde a determinadas expectativas” (GELL, 2020, p.198).

É evidente que toda essa mecânica da agência social do ídolo depende da relação com o devoto, pois é ele que vai dotar a divindade de uma “subjetividade” e de “psicologia intencional”: “Para que troncos e pedras se tornem ‘agentes sociais’ no sentido requerido, é necessário que haja pessoas / agentes de fato ‘no entorno’ desses objetos inertes, e não que eles sejam per se pessoas biologicamente humanas” (GELL, 2020, p. 192).

É por isso que a agência do ídolo se restringe ao espaço que ele ocupa ou a um circunstancial agrupamento humano que o acompanhe, como uma procissão ou uma *feira*, ou, ainda, em altares domésticos. É justificável, portanto, nos perguntarmos como fica tal agência dentro de um museu, numa exposição. Gell (2020, p. 210) aponta o seguinte esquema, que pode ajudar a elucidar a questão: “ídolo:templo::mente:corpo”. Ou seja, o ídolo está para o templo assim como a mente está para o corpo. Ora, se o ídolo está fora do templo, deduz-se, primeiramente, que em algum lugar – nesse caso algum lugar da Ásia – há um templo vazio, ou um altar doméstico vazio, um corpo sem mente. Em segundo lugar, posto que um museu não é um templo, tem-se aqui um ídolo deslocado, uma mente sem corpo. Seria esse o caso, então, de uma mente que paira no espaço? O fato é que temos aqui imagens de deuses deslocadas, que não podem funcionar, pelo menos não totalmente, por estarem fora de seu corpo, o templo, ou distantes do alcance de seus devotos.

Mas, afinal, depois de todo esse circunlóquio, o público do museu tem razão em perceber as imagens de divindades como algo mais do que simples objetos lançados ao domínio da arte? Sim, pelo fato de que, mesmo que esse público não seja de devotos – o que compromete a agência do ídolo –, permanece a agência social do objeto de arte, de modo que uma relação não devocional se estabelece entre ele e as imagens (índices), e dessa relação se desprenderá necessariamente a abdução

do protótipo das divindades. E é compreensível, afinal, que o público mantenha o olhar religioso sobre tais objetos devido ao poder simbólico das imagens (GEERTZ, 2019) e à agência social dos objetos (GELL, 2020), condições que continuam a existir mesmo dentro de um museu e de uma exposição, pois esses objetos são índices cuja natureza é justamente despertar nas pessoas a percepção da agência. No caso de objetos religiosos, eles têm uma vocação ainda maior em provocar a percepção tanto dos seus protótipos quanto dos seus destinatários. A escultura de um deus, por exemplo, irá provocar a percepção da contraparte imaterial desse deus, mesmo que não se acredite em sua existência imaterial ou espiritual, e percebo que, talvez, esteja aí um ponto de origem da intolerância, pois para uma pessoa agnóstica, tanto faz se os outros acreditem ou não em determinada divindade, mas para uma pessoa religiosa, de uma religião diferente daquela cujo objeto está exposto, mesmo que ela negue a existência dessa divindade, ela não consegue evitar de abduzir o protótipo do deus, algo que, malgrado seu, é sim, imaterial e vivo e está dentro de sua *própria* cabeça, pois se trata de um processo cognitivo. Acontece, ainda, que um visitante de museu pode se sentir forçado a ser um destinatário daquilo que está exposto – daquele deus “pagão” –, e ele não está de todo errado sobre isso, pois a partir do momento que ele entra no museu, ele se torna o destinatário de todas as coisas que ali estão. No final das contas, ele não se sente forçado a ser o destinatário, mas ele tem a clara e aterradora percepção de *ser* o destinatário daqueles deuses “pagãos”. Esta situação tem algo a ver com a questão levantada por Latour (2008, p. 119-120) acerca da quebra de ícones: “ainda que eles não sejam nada, ninguém sabe se esses ídolos podem ser quebrados sem quaisquer consequências (...), ou se eles devem ser destruídos porque são tão *poderosos*”. De modo que a rejeição e eventual destruição de imagens acabam significando não apenas um desejo de querer “libertar os crédulos – os que eles *julgam* ser crédulos – do falso vínculo com ídolos de todos os tipos e formas” (LATOURE, 2008, p. 129), mas evidenciando também uma flagrante crença na vida e poder do ídolo.

Finalmente, seguindo a teoria, lembremos que o público do museu, enquanto destinatário pode ser tanto agente quanto paciente. Talvez em certa medida o destinatário da Coleção Asiática também tenha exercido influência na sua criação. Se ela abduz a uma Ásia religiosa, isso também pode ser por conta do público, pois foi para ele que as peças foram colecionadas e exibidas desta forma. Diz o colecionador em vários momentos que a Coleção foi criada para que o povo brasileiro conhecesse

a Ásia. Eis aí a agência do povo. Precisaríamos refletir, agora, quais são as demandas dos sucessivos destinatários, o povo brasileiro, acadêmicos e visitantes de museus brasileiros por coisas religiosas, exóticas e diferentes.

Voltemos, agora, às questões despertadas por Mathias (2014): (1) Qual é a visão de mundo do colecionador e como ela influencia na criação da Coleção Asiática?; (2) O que o conjunto de peças que foram selecionadas para representar a Ásia nos diz sobre a Ásia? (3) Como “esse grupo”, o asiático, será conhecido por meio da Coleção? E (4) o que a Coleção, enquanto representativa daquele continente diz, em contrapartida, sobre o público local que a visita?

A questão (1) já foi de certa maneira respondida ao longo desse trabalho quando nos debruçamos sobre a biografia do colecionador, dela parece que o que fica mais evidente é a visão não apenas religiosa, mas também geopolítica, tendo em vista suas preocupações em fazer a Ásia (potência econômica) conhecida no Brasil. Para a questão (2) percebemos que a Coleção nos diz que a Ásia é um continente religioso (não importando aqui se essa religião é validada pelo público). Isso, por conseguinte, leva à resposta da terceira questão: o homem asiático também é percebido como um homem religioso. A quarta questão é mais difícil de responder. Se estivéssemos no contexto imperialista/colonial, a Coleção diria que o público local é mais esclarecido no que diz respeito à religião. Mas nesse tempo atual, ela pode dizer várias coisas a depender mais do tipo de público que entra em contato com ela. Para certo grupo, a Coleção pode dizer que ele não é tão religioso quanto o asiático, para outro, a Coleção pode dizer que ele sim é que é mais religioso, pela pretensão de possuir mais esclarecimento ou por não estar na “mentira”, para utilizar o termo de um dos membros da rede social.

De qualquer forma, o que temos aqui é a ideia de religiosidade atrelada ao homem asiático, uma ideia que, sem dúvida, é apressada, como fruto do que se percebe e de como se percebe (pelo viés do orientalismo). Não se deve, portanto, por influência da agência do artista/coleccionador e do índice/Coleção chegar a conclusões, pois:

O sentimento que um indivíduo, ou, o que é mais crítico, já que nenhum homem é uma ilha e sim parte de um todo, o sentimento que um povo tem pela vida não é transmitido unicamente pela arte. Ele surge em vários outros segmentos da cultura deste povo: na religião, na moralidade, na ciência, no comércio, na tecnologia, na política, nas formas de lazer, no direito e até na forma em que organizam sua vida prática e cotidiana (GEERTZ, 2014, p. 100).

Concluímos, portanto, que a Coleção enquanto índice, abduz para o protótipo da Ásia, precisamente de uma Ásia religiosa. Mas ao afirmar isso, não desprezamos a percepção de que o caráter de um tratamento laico e museológico dos objetos religiosos obedeça a uma lógica de produção de conhecimento, lógica que não é propriamente religiosa. O objetivo das exposições, por exemplo, pode ser o de trazer ao conhecimento dos brasileiros as religiões asiáticas, não o de convertê-los a elas.

Vejamos, agora, com mais precisão, as relações que se estabelecem entre o protótipo, o artista, o índice e o destinatário:

Seguindo novamente o quadro “O Nexo da Arte” de Gell (2020, p. 63), verificamos que:

- a) protótipo agente - artista paciente: Em certa medida, o protótipo exerceu agência sobre o artista/coleccionador. Sobre essa relação, Gell explica que “o protótipo controla a ação do artista, a aparência do protótipo é imitada pelo artista. Arte de caráter realista”. É evidente, como vimos, que a Coleção não é “realista”, embora ela possa ser parcialmente. Entretanto, se considerarmos o protótipo da Coleção Asiática como um possível resultado do orientalismo, o qual empresta ao Oriente uma realidade, torna-se evidente, então, que ele, o Oriente místico e religioso pode ter conduzido e “orientado” o colecionador na criação do índice por meio das escolhas das peças. E isso pode e deve ter acontecido com total inconsciência do colecionador. Além disso, cabe considerar na relação com esse protótipo a experiência pessoal de Godoy, a de ter vivenciado o despertar de um sentimento religioso quando viveu na Ásia, uma relação direta que incidu sobre ele e sobre as escolhas do que vem a formar a coleção (ou pelo menos do modo como ele decidiu exibi-la, como curador);
- b) índice agente - protótipo paciente: Esse índice que é a Coleção, apresenta-se também, aparente e paradoxalmente, como agente, enquanto que o protótipo é paciente. Gell explica que, quando isso acontece “imagens ou ações do protótipo são controladas por meio de um índice, um lócus de poder sobre o protótipo”. Essa relação é mais evidente quando tratamos de manipulação na imagem do protótipo pelo artista durante a confecção do índice. Entretanto, talvez não fosse descabido pensar que o artista/coleccionador tenha manipulado a imagem de Ásia por meio desse

índice/coleção que a apresenta como religiosa, o que permite a próxima relação;

- c) artista agente-protótipo paciente: Essa relação ocorre quando a aparência do protótipo é determinada pelo artista. Nesse caso, contudo, teríamos que assumir que essa postura tenha sido intencional, o que não se sustenta no que diz respeito à Ásia religiosa. É inegável, contudo, que a agência do artista/coleccionador opera sobre o protótipo, a Ásia, produzindo um continente com certa coerência geográfica, alguma coesão histórica, interesses contemporâneos de Estado, temperados com pitadas de orientalismo e, sim, de religiosidade, sendo essa a característica que melhor define a visão de Ásia do colecionador, que a transmite por meio da escolha das peças para fazer parte da coleção e para fazer parte das exposições, mas também pelo texto de etiquetas expandidas e de parede, nos quais ele dá contornos mais definidos e explícitos para a ideia da Ásia que ele pretende veicular. São textos que dão um contexto às obras, mas a construção deste contexto parece ser um objetivo maior ou tão grande quanto a apreciação estética das obras. Por outro lado, é necessário também fazer uma consideração sobre a agência do artista/coleccionador enquanto um homem de Estado, de alguém que estabelece pontes entre regiões ou mesmo nações, que influencia a decisão de dar à Coleção um caráter quase didático, informativo e formativo, de apresentar a Ásia e sua complexidade aos brasileiros, atitude que vem de um tipo de experiência bem específica de Fausto, a de circular entre diplomatas e entre elites culturais e políticas. A par dessa questão religiosa, portanto, está a questão de um caráter formativo, de modo que poderíamos dizer que o ponto de partida da Coleção é um enquadramento nacional/geográfico/continental preenchido com um conteúdo religioso;
- d) protótipo agente-índice paciente: Nesse caso, o “protótipo determina a forma assumida pelo índice”. É o que já vimos na relação de protótipo agente e artista paciente. Consideramos aqui que a ideia da Ásia religiosa, muito ou pouco influenciada pelo orientalismo, ditou a forma do índice/Coleção.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso da teoria da agência social da arte, de Alfred Gell, permitiu levantar diversas reflexões sobre a coleção, o colecionador, o público e a corrente invisível que conduziu a criação da Coleção Asiática da forma como ela se nos apresenta. O conhecimento dessa teoria permite que se fale de arte enquanto índice, e como vimos, há muitas coisas que podem ser ditas por meio das abduções.

A Coleção Asiática, como índice, foi sendo construída gradativamente, com partes diferentes e de diferentes locais. Sofreu avarias, perdas e acréscimos constantes de membros, teve diversas residências e sofreu a influência não apenas de seu colecionador, mas também de uma ideia específica de Ásia. Assim como suas peças não se encaixam em uma única classificação, também a coleção como um todo não se classifica em tipos já estudados. Ela surge, como seu colecionador a define, como uma “coleção civilizacional”, isto é, uma coleção que traz registros, testemunhos culturais de um continente.

Teoricamente, o público do museu, enquanto destinatário, não tem apenas uma relação de paciência, mas também de agência, de modo que esse público também pode ter colaborado com as feições que a Coleção possui, isto é, as de religiosa ou mística. Paradoxalmente, em face a reações negativas de pessoas religiosas perante a religiosidade da exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses* e, por conseguinte, da Coleção, concluímos que isso se deu e se dá justamente em função da agência das peças e da Coleção, da abdução do protótipo de deuses e deusas e pela percepção de que, enquanto visitantes do museu, tornamo-nos os destinatários desses deuses.

Por meio da observação dos itens que compõem a Coleção Asiática, da agência desse índice, e da forma como ele se apresenta ao destinatário, chegamos à conclusão de que o seu protótipo é o de uma Ásia religiosa, mas acessada através de um enquadramento laico, museológico e formativo que, em si, veicula a ideia de uma relação entre nações, continentes ou mesmo civilizações, para além de seu conteúdo explicitamente religioso. Esse protótipo, que pode ter se fundamentado no orientalismo através dos séculos, possui uma agência sobre o artista, o que explica as escolhas do colecionador durante a composição da Coleção. Nesse caso, o protótipo é também agente sobre o índice, obrigando-o a se mostrar como tal.

É para se pensar, porém, se as características da Coleção não foram o simples resultado de uma inclinação à religiosidade inerente ao colecionador ou o resultado de suas experiências no campo religioso. Poderia ele ter criado uma Ásia não religiosa, ou diferente?

O protótipo, como vimos, é aquilo que é representado por um índice, que tem o caráter de ícone. Quando tratamos de um continente, porém, estamos no domínio de conceitos, de abstrações, tendências e possibilidades, de modo que podemos identificar diversos protótipos. Ocorrem-me algumas ideias que se fazem sobre o Brasil, como, por exemplo, país do carnaval, país do futebol, ou da França como país dos perfumes, da alta-costura, da alta gastronomia. Especificamente sobre o temperamento de um povo, temos o caso do Japão. Ruth Benedict considera que “os japoneses têm sido descritos na mais fantástica série de ‘mas também’ jamais usada para qualquer nação do mundo” (2019, p. 9), e dá um exemplo que expressa a profundidade dos opostos: cultivam crisântemos, mas também a espada.

Podem existir, portanto, para esse caso específico de coletivos humanos, diversos protótipos. A Ásia religiosa certamente existe e o colecionador se conectou com ela, talvez por conta do orientalismo, talvez por conta de uma experiência religiosa, mas o fato é que essa conexão existiu e a partir do momento em que ela aconteceu, o protótipo específico começou a exercer influência sobre o colecionador. Não fosse isso, outros tipos de Ásia teriam aparecido.

O caráter eclético da Coleção, com objetos antigos e modernos, arte, móveis, roupas, calçados, fotos, louças, moedas, objetos do cotidiano, joias e artefatos religiosos, dá indícios da existência e atividade de povos, de civilizações do passado e do presente delimitadas no território que conhecemos como Ásia. Esse caráter de “coleção civilizacional” obriga-a a se apresentar como caótica e aparentemente desnecessária. Parece descabido pensar que alguém se preocupou em criar essa coleção para dar testemunho dos hábitos e costumes de um continente em plena era da informática e da globalização. Parece descabido porque a ilusão do tempo nos diz que o presente é eterno, fazendo-nos olvidar dos milênios que jazem às nossas costas. É cedo para prever o destino da Coleção ou o destino do próprio museu, da cidade, do país e das Américas. Pensamos ingenuamente que as grandes civilizações caíam apenas no passado, e de uma hora para outra. De minha parte, adoraria encontrar num museu uma “coleção civilizacional”, caótica e plena de balbúrdia dos antigos sumérios, da Babilônia ou dos celtas. Da mesma forma, é possível que no

futuro pessoas se interessem por essa “coleção civilizacional” que ora habita o MON, ainda que saibamos que os elementos que dão unidade à ideia de uma "civilização asiática" sejam frágeis e diversos.

Concluimos, enfim, que a Coleção Asiática serve como um canal para que o público conheça não apenas as culturas asiáticas, mas, por meio dessas diferenças, tome consciência da sua própria.

Uma visita a uma exposição da Coleção, tem ainda a propriedade de mostrar não apenas os reflexos da vida de homens e mulheres do outro lado do mundo, mas, antes de tudo, de seres humanos, da espécie humana, de modo que a Coleção Asiática acaba, em última análise, dizendo respeito a nós mesmos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. História de uma Coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, vol. 2, p. 199-233, 1994
- ALVES, Calebe Faria. A agência de Gell na antropologia da arte. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, 2008.
- AMARAL, ARACY A. **Ultramodern: The art of contemporary Brazil**. Washington D.C.: National Museum of Women in the Arts, 1993.
- AUBOYER, Jeannine. **Buddha - a pictorial history of his life and legacy**. New Delhi: Roli Books International, 1983.
- BAEKELAND, Frederick. 1981. Psychological aspects of art collecting. *In*: PEARCE, Susan (Ed.). **Interpreting objects and collections**. London & New York: Routledge, 1994.
- BANCO SAFRA. **Museu Oscar Niemeyer**. São Paulo: Banco Safra, 2015. (Coleção Museus Brasileiros).
- BARRETO, Karoline Marianne. 2020. **O que abriga: a formação do acervo de arte do Museu Oscar Niemeyer**. Tese de doutorado em História – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.
- BELTZ, Johannes. Das Ganesha-fest in Pune. 2009. 1 vídeo (0h15m33s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-OnSrVulrk>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada – padrões da cultura japonesa**. Petrópolis: Vozes, 2019.
- BENNETT, Tony. The exhibitionary complex. **New Formations**, n. 4, p. 73-102, 1988.
- BERTÃO, Bruno Ueno. 2021. **Pessoas, livros e baralhos: um estudo antropológico das trajetórias e agenciamentos do tarô**. Dissertação de mestrado em Antropologia – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2021.
- BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- BOURDIEU, Pierre. ORTIZ, Renato (org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003.

CATANI, Afranio M. *et al.* **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CENTRO ÁSIA. Fausto Godoy e a coleção asiática do MON. 2020. 1 vídeo (57m44s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KvR4-65OHTw>. Acesso em 11 abr. 2023)

CENTRO CULTURAL SWAMI VIVEKANANDA. Dia internacional do museu - Coleção Asiática - Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. 2021. 1 vídeo (1h:08m:55s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FmK8k_UKObk. Acesso em: 11 abr. 2023.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 32, nº. 93. p. 1-17, 2017.

CLIFFORD, James. On collecting art and culture. *In*: CLIFFORD, James. **The predicament of culture**: twentieth-century ethnography, literature, and art. Massachusetts: Harvard University Press, 1988, p. 215-252 [Tradução ao português em Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 23, 1994.

COOMARASWAMY, Ananda K. **The origin of the Buddha image**. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1980.

COOMARASWAMY, Ananda K. **Introduction to Indian art**. Delhi: Munshiram Manoharlal, 1969.

CURITIBA. 9º Ofício de Notas - comarca da capital. **Escritura pública de doação que faz: Fausto Martha Godoy em favor da Associação dos Amigos do MON - Museu Oscar Niemeyer**. Registro em: 28 dez. 2017.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DURANT, Will. **A filosofia da vida**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

ELIAS, Maria José. Revendo o nascimento dos museus. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2:139-145, 1992.

FRAZER, James George. **O ramo de ouro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Mostra do redescobrimento: arte moderna**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 2014.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu, 2020.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: Armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA - UFRJ. Rio de Janeiro, p. 174-191, 2001.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, ano 6, volume 1, julho de 2005.

GEMIN, Deborah Alice Bruel. 2017. **Museu Oscar Niemeyer: uma história em três relatos e suas ficções**. Tese de doutorado em Artes Visuais – Universidade de São Paulo, 2017.

GIL, Laura Pérez. Colecionismo, colonialismo e museus: ensaio sobre duas exposições. Dossiê Etnologia e Museus. **Campos**: Revista do Programa de Pós-graduação em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Paraná-UFPR. Curitiba, 16(2), p. 113-127, 2015.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GRIJP, Paul van der. 2006. Cap. 11. “A gendered collecting field” e Cap. 12. “The smallest of artifacts”. *In*: GRIJP, Paul van der. **Passion and profit. Towards an anthropology of collecting**. Berlin: Lit Verlag.

GUÉRIOS, Paulo Renato. O estudo de trajetórias de vida nas ciências sociais: trabalhando com as diferenças de escala. **Campos**: Revista do Programa de Pós-graduação em Antropologia e Arqueologia da UFPR, Curitiba, vol. 12 (1), p. 9-29, 2011.

INGOLD, Tim. **Estar vivo - ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015

KEANE, Webb. The evidence of the senses and the materiality of religion. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 14, n. s1, p. 5110-5127, 2008.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a Mercantilização como Processo. *In*: APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas**. Niterói: Editora da UFF, 2008, p. 89-123.

LATOOUR, Bruno. O que é iconoclash? ou, Há um mundo além das guerras de imagem? **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, 2008.

LEACH, James. Differentiation and encompassment: a critique of Alfred Gell's theory of the abduction of creativity. *In*: HOLBRAAD, M. et al. (eds.). **Thinking through things**, Londres, Routledge, 2007, p. 167-188.

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia e arte**. São Paulo: Claridade, 2014.

MATTAR, Denise. **O mundo mágico dos Ningyos**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. 1902. Esboço de uma teoria geral da magia. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 47-187.

MAUSS, Marcel. **Manual de etnografia**. Lisboa: Don Quixote, 1993.

MOSSE, David. Anti-social anthropology? Objectivity, objection, and the ethnography of public policy and professional communities. **Journal of the Royal Anthropological Institute** (N.S) 12, p. 935-956, 2006.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Relatório MASP 2016**. São Paulo, 2016.

MUSEU OSCAR NIEMEYER (MON). **Ásia: a terra, os homens, os deuses**. Curitiba: MON, 2018.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Ásia: a terra, os homens, os deuses**. Curitiba, 2018. 1 folder.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses**, 2 ed. Curitiba, 2020. 1 folder.

PEARCE, Susan. Collecting reconsidered. *In*: PEARCE, Susan (ed.). **Interpreting objects and collections**. London & New York: Routledge, 1994.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: **Enciclopédia Einaudi**, Volume I, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

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

RAJPUT, Munira Shahid. The source, meanings and use of “mudra” across religions, **International Journal of Interdisciplinary Research in Arts and Humanities**, Tamil Nadu, vol. 1, issue 1, p. 37-42, 2016.

ROQUE, Ricardo. O arquivo, a coleção e o caçador: autobiografia de uma etnografia histórica. **Etnográfica - revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia**. vol. 26 (2), p. 303-325, 2022.

SAID, Edward W. Said. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SÃO PAULO. 14º Tabelião de Notas - Comarca - São Paulo - Dr. Paulo Tupinambá Vampré. **Escritura de contrato de comodato com encargos**. Registro em: 31 mar. 2011.

SÃO PAULO. 14º Tabelião de Notas - Comarca - São Paulo - Dr. Paulo Tupinambá Vampré. **Testamento que faz Fausto Martha Godoy**. Registro em: 31 mar. 2011.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 22, n.1, p. 135-151, 2007.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 28, n.1, 2013.

THOMAS, P. **Epics, myths and legends of India**. Mumbai: D. B. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd., 1961.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução de Rubens Figueiredo. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?: a polêmica visão do autor de Guerra e Paz**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2013.

APÊNDICE A – ENSAIO SOBRE A RODA DE ORAÇÃO

1 INTRODUÇÃO

Não é apenas o hábito⁸⁷ que faz o monge, mas, também, os objetos. No caso do monge budista, um deles é a “roda de oração”, utilizada especialmente no Tibete e nos países que adotam a mesma vertente do budismo. Analiso, aqui, esse instrumento, o seu caráter enquanto prece materializada e a influência que ele exerce na constituição do devoto. O exemplar que me serve de estudo é uma peça originária do Butão e pertencente à Coleção Asiática do Museu Oscar Niemeyer. Seu cabo é de madeira e a parte superior feita de prata com douramento e incrustações de lápis-lazúli, turquesa e coral; possui 35,5 cm de altura e 8 de diâmetro.

Figura 36 - Roda de oração, Butão, séc. XX



Fonte: Sérgio Guerini (2018)

2 POR DENTRO DA RODA

Uma roda de oração é um objeto em forma de chocalho, possui um cabo e tem na parte superior um envoltório cilíndrico e metálico de onde se destaca, preso

⁸⁷ Vestimenta que, também, num sentido mais amplo, pode ser considerada um objeto.

por uma correntinha, uma pequena conta que possui determinado peso. Dentro desse envoltório há uma fita de papel sobre a qual está escrito um ou mais mantras, às vezes centenas. Geralmente o mantra escrito é o “om mani padme hum”, em geral traduzido como “joia no lótus”, frase que faz referência ao Bodhisattva Avalokiteshvara, uma divindade budista. Há nesse instrumento um mecanismo que permite que o devoto, ao agitá-lo no sentido horário, faça com que a conta esférica que está pendente pela corrente mova-se induzindo a roda a girar em torno de seu próprio eixo. Ao fazer tal movimento, a roda “recita” o mantra. Girando a roda diversas e contínuas vezes o devoto garante, portanto, sem se dar ao trabalho de abrir a boca, que o objeto “reze” por ele e lhe assegure mérito espiritual e, por conseguinte, um destino gratificante.

3 PRECE MATERIAL

Poderia esse ato mecânico de girar a roda ser considerado uma prece? Considero que sim, pois, embora a roda de oração cumpra a função de rezar pelo devoto, esse não se mantém alienado, como se imagina num primeiro momento; seu pensamento, ainda que não acompanhe o que “diz” o mantra, está voltado em atitude meditativa para a divindade e para suas intenções previamente estabelecidas. Esse tipo de prece atende, portanto, ao argumento feito por Mauss (1979, p. 103) de que “na prece, o crente age e pensa”, em seu estudo de 1909, no qual discorre sobre a prece, seu desenvolvimento e características.

Se o mantra fosse pronunciado em voz alta pelo devoto ou, de alguma forma, pela roda, surgiria outra questão: pode o mantra – palavras que são repetidas – ser considerado uma prece? A repetição de frases, na verdade, não é estranha ao conceito de prece, podemos verificá-la, por exemplo, no rosário católico ou no salah muçulmano. Em verdade, o caráter repetitivo da prece está na origem de sua evolução, como esclarece Mauss (1979, p.106): “De início completamente mecânica, atuando apenas através dos sons proferidos, termina sendo toda mental e interior”. O diferencial do mantra é que não se trata apenas de repetir, mas de obter um efeito oriundo especialmente do som que se produz ao pronunciá-lo. Como se dá, contudo, tal efeito, no caso do mantra que é “recitado” em silêncio pela roda? Esse é, claramente, um problema resultante da materialização da prece apontada por Mauss. O tipo de prece que se faz com a roda de oração, especialmente, é considerado por ele como uma regressão:

...vemos em alguns casos, a mais espiritual das preces degenerar até ser apenas um simples objeto material: o rosário, a árvore das preces, o moinho das preces, o amuleto [...] as medalhas com dizeres, os escapulários, os ex-votos, são verdadeiras preces materializadas (MAUSS, 1979, pp. 108-109).

Estamos, portanto, diante de um objeto que se enquadra na categoria de prece materializada, mais especificamente, um instrumento de produção de preces. Esse objeto, contudo, vai muito além de produzir uma prece, ele produz o próprio devoto.

4 A CONSTITUIÇÃO DO DEVOTO

A roda de oração assume uma atividade praticamente autônoma, pois pode ser girada independentemente da atenção do devoto, e, quanto mais experiente ele é, mais imperceptível se torna o movimento de sua mão. Apesar disso, é necessário levar em conta sua participação no efeito – ainda que invisível, abstrato e mágico – da roda. Da mesma forma que Malafouris (2008) indaga, no que ele chamou de “questão da agência”, sobre quem é o culpado por a cerâmica rachar, se o oleiro ou a própria argila, e, no final das contas, sobre quem é o agente da criação da cerâmica, também podemos questionar quem é o agente dos resultados da roda de oração, se ela ou o devoto, ainda que esses resultados sejam “teóricos”, uma vez que não são visíveis ou perceptíveis, mas confia-se que venham a ser.

Segundo Malafouris (2008), a agência não está nem com o oleiro nem como a argila, mas reside no processo de produção, no intercâmbio entre oleiro, torno, argila e ambiente, numa “dança de agência”. Devido a esse relacionamento, Malafouris considera que há momentos em que o objeto se torna uma extensão do sujeito e, em outros, o contrário. A mesma situação se verifica com o devoto e a roda de oração, pois ele consegue mantê-la girando enquanto se preocupa com outros assuntos, tornando-se o objeto como que uma extensão de sua mão. Entretanto, o giro requer uma atitude física que envolve todo o seu corpo e mente, passando o próprio devoto, então, à condição de extensão da roda. Assim como a atividade do oleiro requer “cérebro, corpo, roda”, como argumenta Malafouris (2008, p. 19), assim também acontece com a atividade do religioso. Apesar de tudo, mesmo aplicando sobre o

objeto analisado tais considerações, resta ainda uma agência que não está relacionada ao produto (cerâmica ou prece), mas ao comportamento do devoto.

É Daniel Miller (2013) quem traz à discussão o poder e influência que as coisas têm na constituição do sujeito, argumentando que quanto mais invisível ou imperceptível for o objeto, mais o comportamento será assegurado, e a essa “discrição” do objeto, ele chamou de “humildade das coisas”. Miller (2013, p. 92) diz, ainda, que “fazer carros produz uma nova versão de nós”. Se isso é verdade, o que dizer, então, de objetos religiosos? Não apenas uma roda de oração, mas outras preces materializadas, assim como velas, crucifixos, livros sagrados e imagens (para não falar da própria arquitetura) acabariam, segundo esse pensamento, por desenvolver a versão piedosa da pessoa. Assim sendo, quando o devoto gira a roda colocando em movimento uma ação que pretende influenciar o seu futuro, ele próprio está se construindo como devoto.

Embora Miller (2013) aponte que esse poder de influenciar o comportamento não está restrito a um objeto individual, mas ao sistema de coisas, considero a roda de oração como um desses objetos que faz parte de um sistema. Não se pode dizer, contudo, que ela apresente a “humildade das coisas”, pois não age despercebida. Pode-se dizer, na verdade, que uma roda de oração é um objeto que se exhibe, pois não apenas chama a atenção como se convida ao uso, insinuando seu poder.

Miller (2013) vai além da influência do objeto e lembra o argumento de Hegel, de que as coisas podem se tornar coercitivas e que podemos esquecer que elas foram nossas próprias criações, afirmando, ele próprio, que “os trechos podem se virar contra nós e se tornar opressivos...” (2013, p. 93). Isso levanta uma questão muito interessante sobre a materialidade da prece: até que ponto preces materializadas, como rosários ou uma roda de oração *obriga* o indivíduo a ser devoto? Mais que isso, indago em que medida até mesmo a prece verbalizada ou pensada, enquanto evolução de um rito coletivo, como apontado por Mauss (1979), carrega a noção de obrigatoriedade ou dívida para com a divindade. Desde a sua origem, afinal, a prece sustentou seu caráter exigente, como considera, ainda, Mauss (1979, p. 102): “aqui ela é uma exigência brutal, lá uma ordem, acolá um contrato, um ato de fé, uma confissão, uma súplica, uma louvação, um hosana”. Isso, de alguma forma, no passado e no presente, revela o comércio com a divindade, mesmo que seja uma troca abstrata baseada no olhar, como demonstrado por Gell (2018) para explicar a agência dos ídolos.

5 CONCLUSÃO

Vimos que a roda de oração é uma espécie de oração materializada e que ela compartilha com o devoto a agência da produção da prece. Mais que isso, vimos que a roda de oração faz parte de um sistema de objetos religiosos que contribuem para constituir o indivíduo em um ser devoto. Por fim, valendo-nos da afirmação de Miller (2013), de que os objetos podem se tornar opressores, questionamos sobre até que ponto a roda, como qualquer outro objeto religioso, tem o poder de obrigar o indivíduo a ser um devoto. Concluímos, enfim, que, embora critique a materialidade, também o budismo não consegue fugir do paradoxo de que “o imaterial só pode se expressar pelo material”, como ressalta Miller (2013, p. 111). No caso da roda de oração, sobretudo, não se busca representar o invisível, mas materializá-lo, literalmente.

REFERÊNCIAS

- GELL, Alfred. **Arte e Agência**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- MALAFOURIS, Lambros. At the potter's wheel: An argument for material agency. *In*: KNAPPETT, Carl e MALAFOURIS, Lambros (eds.). **Material Agency Towards a Non-Anthropocentric Approach**. New York: Springer, 2008, p. 19-36.
- MAUSS, Marcel. A prece. *In*: OLIVEIRA, Roberto Cardoso (org.). **Marcel Mauss**. São Paulo: Ática, 1979, p. 102-146.
- MILLER, Daniel. Teorias as coisas. *In*: MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 66-118.