

BOLETIM

PET CONSERVAÇÃO E RESTAURO



@ABRA_ARQUITETURA

VOL. XVII
2023



RELATO SOBRE A CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO
DO SEXTO PASSO DA VIA SACRA DA CATEDRAL METROPOLITANA DE PELOTAS
MERCADO PÚBLICO DE PELOTAS: HISTÓRIA E ARQUITETURA
CULTURA AFRODIASPÓRICA: PRESENÇA NEGRA
O QUE É ARTE URBANA?
A CERÂMICA TAPAJÔNICA

PET



EDIÇÃO Frederico Sampaio Alves
REVISÃO PET Conservação e Restauro
ARTE Frederico Sampaio Alves
ILUSTRAÇÃO DA CAPA ABRA Arquitetura

PET  **Conservação e Restauro**

R. Almirante Barroso 1202, sala 312
Campus II – ICH • Pelotas/RS CEP 96.010-280

DIGITAL

<https://wp.ufpel.edu.br/crbensmoveis>
<https://conservacaoerestauero.wixsite.com/pet-cr>
<https://facebook.com/petconservacaoerestauoufpel>

CONTATO

petconservacaoerestauo@gmail.com

PETIANOS

André Alexandre Gasperi
Anna Ortega de Freitas
Antônio Ramos Satana Neto
Clara Ribeiro do Vale
Clarissa Neutzling
Débora da Silva Oliveira
Frederico Sampaio Alves
Helena Braga Farhat
Hugo Luiz Barreto da Silva
Márcio Fraga Damaceno
Maria Hiasmim Araújo
Renata Almeida Teles
Sophia Bettini Gomes

TUTORA

Prof^ª. Dr^ª. Andréa Lacerda Bachettini

EXPEDIENTE

O BOLETIM PET Conservação e Restauro é uma publicação semestral do Grupo de Educação Tutorial do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas. Objetiva ser um veículo de ações do grupo, voltadas para o fomento das experiências acadêmicas no campo do Patrimônio Cultural e para a divulgação da profissão do Conservador-Restaurador. São autores das edições, integrantes do grupo e convidados. Textos de outros autores poderão ser publicados se estiverem de acordo com o escopo da publicação. Propostas de colaboradores podem ser enviadas para o e-mail do grupo (petconservacaoerestauo@gmail.com).

VOL. 17 - AGOSTO DE 2023



EDITORIAL

Caros leitores,

É com grande satisfação que apresentamos a mais recente edição do Boletim PET **Conservação e Restauro**, marcando um novo capítulo em nossa jornada de divulgação e reflexão. Desde o seu início em 2014, o Boletim tem sido um veículo crucial para compartilhar as realizações dos cursos da nossa Universidade, com destaque para as ações do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Esta edição em particular é especial, pois marca o início de minha liderança como tutora do PET-CR. Assumo essa responsabilidade com entusiasmo e dedicação, comprometida em continuar a tradição de excelência que o Boletim representa.

Nosso propósito vai além da mera divulgação. Buscamos estimular a reflexão aprofundada sobre a formação do conservador-restaurador, promovendo discussões sobre o impacto social dessa profissão e incentivando ações tanto dentro quanto fora da comunidade acadêmica. Queremos ser uma voz ativa na promoção da escrita, do desenvolvimento das habilidades de comunicação dos membros do grupo PET-CR e de todos aqueles interessados na preservação do patrimônio cultural.

Nesta edição, em celebração ao Dia do Patrimônio 2023, temos o prazer de compartilhar os textos originais de nossos dedicados alunos. André Gasperi e Natália Couto nos levam ao relato da conservação e restauração pelo sexto passo da via sacra da Catedral Metropolitana São Francisco de Paula. Clara do Vale nos introduz ao intrigante universo da Arte Urbana, enquanto Carina Ferreira e Clarissa Neutzling nos contam a história e arquitetura do icônico Mercado Público de Pelotas.

A riqueza de perspectivas continua com Antônio Ramos, nos guiando pela presença negra na cultura afrodiáspórica, e Hugo Barreto e Marcio Fraga nos brindam com um estudo envolvente sobre a cerâmica tapajônica.

Essa edição é um testemunho do compromisso dos membros do PET-CR, que dedicaram tempo e esforço para produzir esses textos envolventes e informativos. Agradeço a cada um deles por contribuir para o sucesso do Boletim.

Esperamos que esta edição inspire, eduque e desperte o seu interesse pelo patrimônio cultural brasileiro em toda a sua diversidade. Desejo a todos uma leitura enriquecedora e repleta de conhecimento.

Atenciosamente,

Prof^ª. Dr^ª. Andréa Lacerda Bachettini
Tutora do Programa de Educação Tutorial
Conservação e Restauro - PET-CR

SUMÁRIO

RELATO SOBRE A CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DO SEXTO PASSO DA VIA SACRA DA
CATEDRAL METROPOLITANA DE PELOTAS

04

O QUE É ARTE URBANA?

07

MERCADO PÚBLICO DE PELOTAS: HISTÓRIA E ARQUITETURA

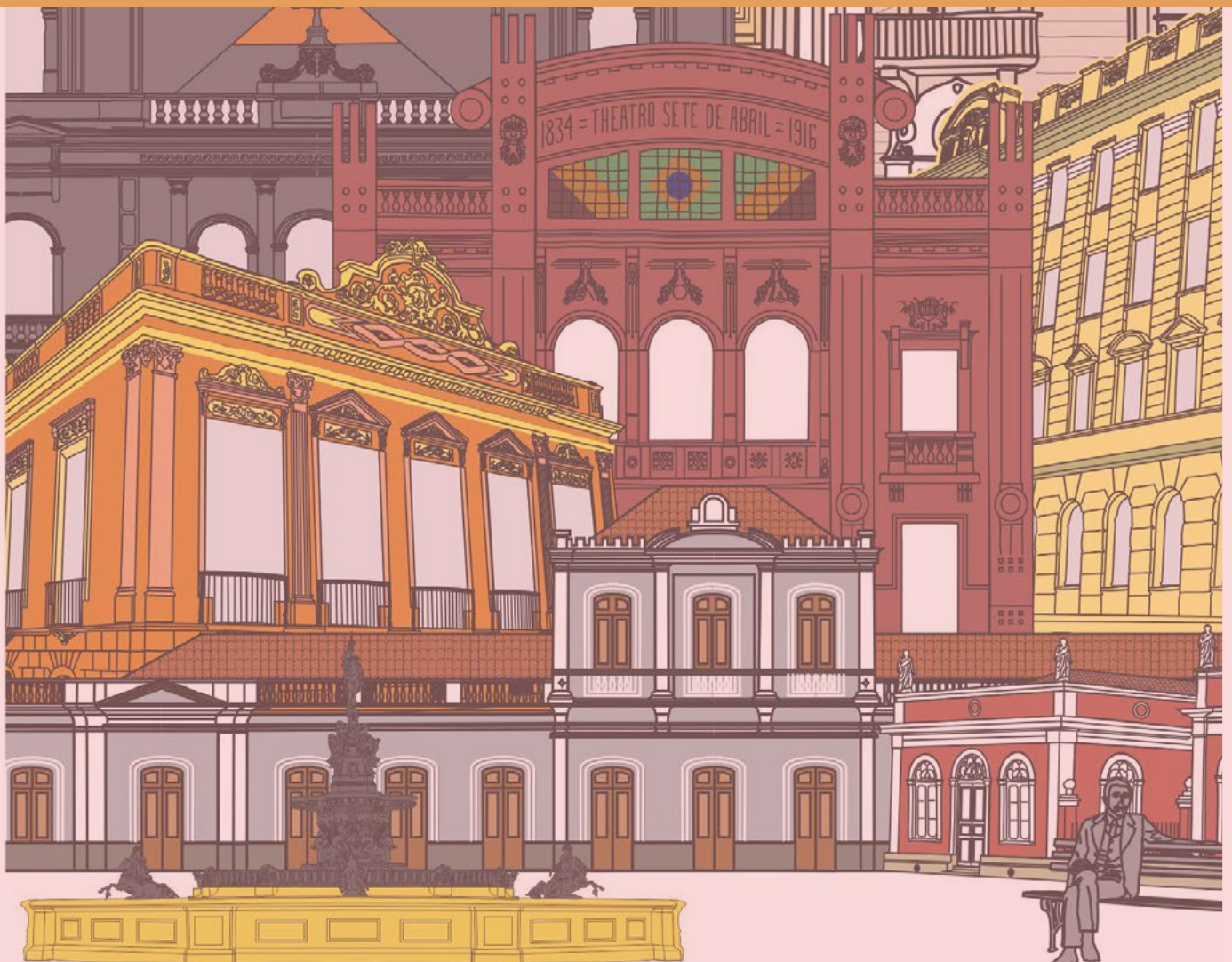
09

CULTURA AFRODIASPÓRICA: PRESENÇA NEGRA

15

A CERÂMICA TAPAJÔNICA

18



RELATO SOBRE A CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DO SEXTO PASSO DA VIA-SAGRA DA CATEDRAL METROPOLITANA DE PELOTAS

ANDRÉ ALEXANDRE GASPERI E NATÁLIA CORREA COUTO

A conservação-restauração de bens culturais móveis é uma atividade necessária para preservar e garantir a longevidade do patrimônio cultural. O presente texto destaca a importância do trabalho que está sendo realizado no Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, iniciado durante a disciplina de Conservação e Restauração de Pintura II, ministrada pela docente Andréa Lacerda Bachettini, do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

No laboratório foram realizadas diversas atividades práticas de conservação e restauração na pintura de cavalete “O Sexto Passo - Verônica Enxuga o Rosto de Cristo” de Luigi Morgari (Figura 1). Os discentes envolvidos tiveram a oportunidade de aplicar na prática os conhecimentos teóricos e práticos adquiridos ao longo do curso, desenvolvendo as habilidades técnicas aprendidas nas disciplinas e aprofundando seu aprendizado na área de conservação-restauração de pintura de cavalete.



Figura 1 : O Passo VI – Verônica Enxuga o Rosto de Cristo. Fonte: Autores, 2023.

A obra restaurada faz parte de uma série de catorze estações da Paixão de Cristo, doada em 1921 à Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, localizada no centro da cidade de Pelotas. Essas obras possuem um valor histórico e cultural significativo para sua cidade e para sua comunidade local. “Representações da Via Sacra decoram o interior dos santuários, e possuem grande valor artístico, histórico e litúrgico” (NASCIMENTO, 2019, p. 30). Além disso, o transporte da obra, já embalada com plástico bolha, para o laboratório de conservação e restauração de pintura, foi feito com um caminhão disponibilizado pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

Para preservar o Sexto Passo da Via Sacra, foram realizadas atividades para garantir sua estabilidade e seus valores artísticos, histórico e litúrgico. As atividades de conservação-restauração incluíram exames não invasivos e análises minuciosas com o auxílio de equipamentos como microscópio óptico e luz ultravioleta, que possibilitaram obter informações detalhadas sobre o estado da obra e, também, para identificar as lacunas na camada pictórica, desprendimentos, craquelês e repinturas.

A desmontagem, higienização, planificação, reforço de borda, reintegração, entre outras ações, foram efetuadas para conservar e restaurar a pintura. Foram utilizados diferentes materiais para realizar as técnicas de conservação-restauração, como: papel japonês, CMC 6%, BEVA 371, BEVA filme, pó de borracha, espátula térmica, pinça, bisturi, massa de nivelamento, tecido de linho, trincha, alicate, pincéis, algodão, tinta Maimere, verniz dammar papel siliconado, tecido-não-tecido, cavalete, grampeador de pressão, grampos galvanizados, entre outros.

Inicialmente, a obra apresentava diversos danos no bastidor e na moldura. Todas as intervenções foram realizadas de forma cuidadosa, respeitando os materiais e as técnicas apropriadas, de forma a garantir a preservação da obra. Nesse primeiro momento, levando em consideração o princípio da unidade potencial, em equilíbrio com instância estética e histórica da obra, durante o tratamento da conservação-restauração. Brandi (2004, p. 33) salienta que “[...] a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”.

A higienização mecânica da pintura foi realizada para remover excrementos e sujidades. Foram aplicados adesivos e faceamentos pontuais no primeiro momento e, posteriormente, foi aplicado o faceamento total para proteger a camada pictórica. Essas ações foram fundamentais para garantir a integridade da obra durante o processo de conservação-restauração.

O tratamento do Sexto Passo, que está sendo realizado no Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura, contribui para a preservação de um importante elemento do patrimônio cultural e religioso da cidade de Pelotas, destacando o seu valor e a compreensão da história e da arte local. A conservação-restauração do Sexto Passo da Via Sacra permite que as futuras gerações possam apreciar e estudar o legado deixado pelo artista italiano Luigi Morgari na cidade.

A conservação-restauração do Sexto Passo da Via Sacra se torna importante também por preservar o patrimônio cultural, garantindo que a obra de arte seja mantida em boas condições ao longo do tempo, e por proporcionar a difusão de conhecimentos sobre a história da arte cristã e as técnicas empregadas no tratamento. Vale salientar que a obra e a sua moldura continuam em processo de conservação-restauração no projeto de extensão do laboratório de pintura do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFPEL.

Ademais, as atividades realizadas durante a conservação-restauração da pintura “Sexto Passo - Verônica Enxuga o Rosto de Cristo” contribuem para pesquisas científicas relacionadas aos levantamentos de dados para pesquisadores e estudiosos da área que buscam aprimorar os métodos de conservação-restauração e ampliar o conhecimento sobre a obra e sobre sua profissão.

Referências:

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

NASCIMENTO, Renata C. S. **A memória em trânsito: uma leitura da Via Sacra enquanto construção coletiva**. João Pessoa, PB: SÆCULUM - Revista de História, v. 24, n. 41, p. 24-34, jul./dez. 2019.

O QUE É ARTE URBANA?

CLARA RIBEIRO DO VALE

Street art, Arte de Rua ou Arte Urbana é uma classificação de arte que se encontra em espaços urbanos. Tem como suporte o próprio centro urbano e costuma ter por objetivo a interação direta com os indivíduos da cidade, uma forma de se deparar com arte sem precisar ir até centros culturais (AIDAR, 2021). “Na prática, a arte urbana representa o encontro da vida com a arte, pois essa união se dá naturalmente enquanto o ser humano vive e se desloca pela cidade” (AIDAR, 2021).

As formas mais comuns de manifestações artísticas podem ser por meio de instalações artísticas, apresentações de rua, performances ou intervenções, “lambe-lambe”, sticker art e, claro, grafite. Segundo Aidar (2021), esse tipo de expressão artística surge nos Estados Unidos na década de 1970, e tem um caráter passageiro e dinâmico. Porém, muitos estudiosos afirmam que essa é uma forma de arte que existe desde a Antiguidade, visto que mensagens pintadas nas ruas, artistas que se expressam por música, teatro e dança já existiam nos centros urbanos da Grécia Antiga.



Figura 1: Martha Cooper em Berlin 2017 com o grupo IUP Crew. Fonte: Revolver Upstairs

A arte de rua é uma forma de democratização da cultura: “A arte urbana propõe justamente sair dos lugares ditos “consagrados”, aqueles destinados a exposições e apresentações artísticas - como os teatros, cinemas, bibliotecas e museus - para evidenciar a arte cotidiana, espalhada pelas ruas” (AIDAR, 2021). Por tal motivo, muitos artistas estão ligados a pautas e temas sociais, como políticas públicas e econômicas.

A arte de rua aparece no cenário brasileiro ainda na década de 1970, em plena Ditadura Militar, através de grafites nas paredes da cidade de São Paulo. Assim como nos Estados Unidos, surgiu como uma arte marginalizada extremamente reprimida, que até hoje sofre de discriminação e represálias.

A arte de rua se desenvolveu como forma de expressão complexa e interdisciplinar e é muito seguro dizer que encontrou o seu caminho para o cerne da arte contemporânea. O grafite em vagões de trem e paredes é, com certeza, uma das primeiras formas de expressão da street art, e era fortemente associada com as “gangs” de Nova York nas décadas de 1920 e 1930. Segundo Roger Gastman and Caleb Neelon, no livro *The History of American Graffiti*, essa cultura subversiva foi muito influente nas décadas de 1970 e 1980, já que foi uma forma dos jovens dessa época responderem ao seu ambiente sócio-político. Quando esse fenômeno cultural ganhou mais espaço e respeito, começou a ganhar formas reais de uma genuína forma de arte.

Um dos nomes mais respeitados no campo da documentação da arte de rua e artistas desse período foi a fotógrafa Martha Cooper. Mas a história do grafite não é a história da arte de rua, obviamente que a consolidação e sucesso da arte de rua se deve muito ao grafite. Os estênceis, por exemplo, tiveram uma trajetória paralela ao grafite repleta de ativismo sócio-político que evoluiu e se tornou evidente graças a artistas como Banksy. Atualmente, artistas mesclam técnicas e metodologias para criar obras surpreendentes e àqueles que incorporam a videoarte e outras formas performativas ao seu trabalho criativo.

Na América Latina o grafite também era relacionado a gangues e teve uma associação muito negativa por todo o século 1920, antes de se tornar tão influente como é hoje. O “*The World Atlas of Street Art and Graffiti*”, o atlas mundial da arte de rua e do grafite, reúne os artistas mais influentes do mundo e seus trabalhos em centros urbanos, bem como a evolução das obras em cada região. Nele estão presentes artistas como Espo de Nova York, Shepard de Los Angeles e Os Gêmeos do Brasil.

Referências:

AIDAR, Laura. **Arte Urbana**. Toda Matéria, 2021. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/arte-urbana/>
Gallard, Jean. Martha Cooper .Widewall, 3 de Abril 2014, Disponível em: <https://www.widewalls.ch/artists/martha-cooper/> . Acesso em: 09 jun, 2023

Kings of Graffiti - Taki 183, Beside Colors, 10 de outubro de 2011. Disponível em: <http://besidecolors.com/taki-183/>. Acesso em: 09 jun, 2023

GITAHY, Celso. **O que é graffiti?** São Paulo: Editora brasiliense, 1999. Disponível em: <https://pt.b-ok.lat/book/5525214/e66c91>. Acesso em: 09 jun, 2023

MERCADO PÚBLICO DE PELOTAS: HISTÓRIA E ARQUITETURA

CARINA FARIAS FERREIRA E CLARISSA MARTINS NEUTZLING

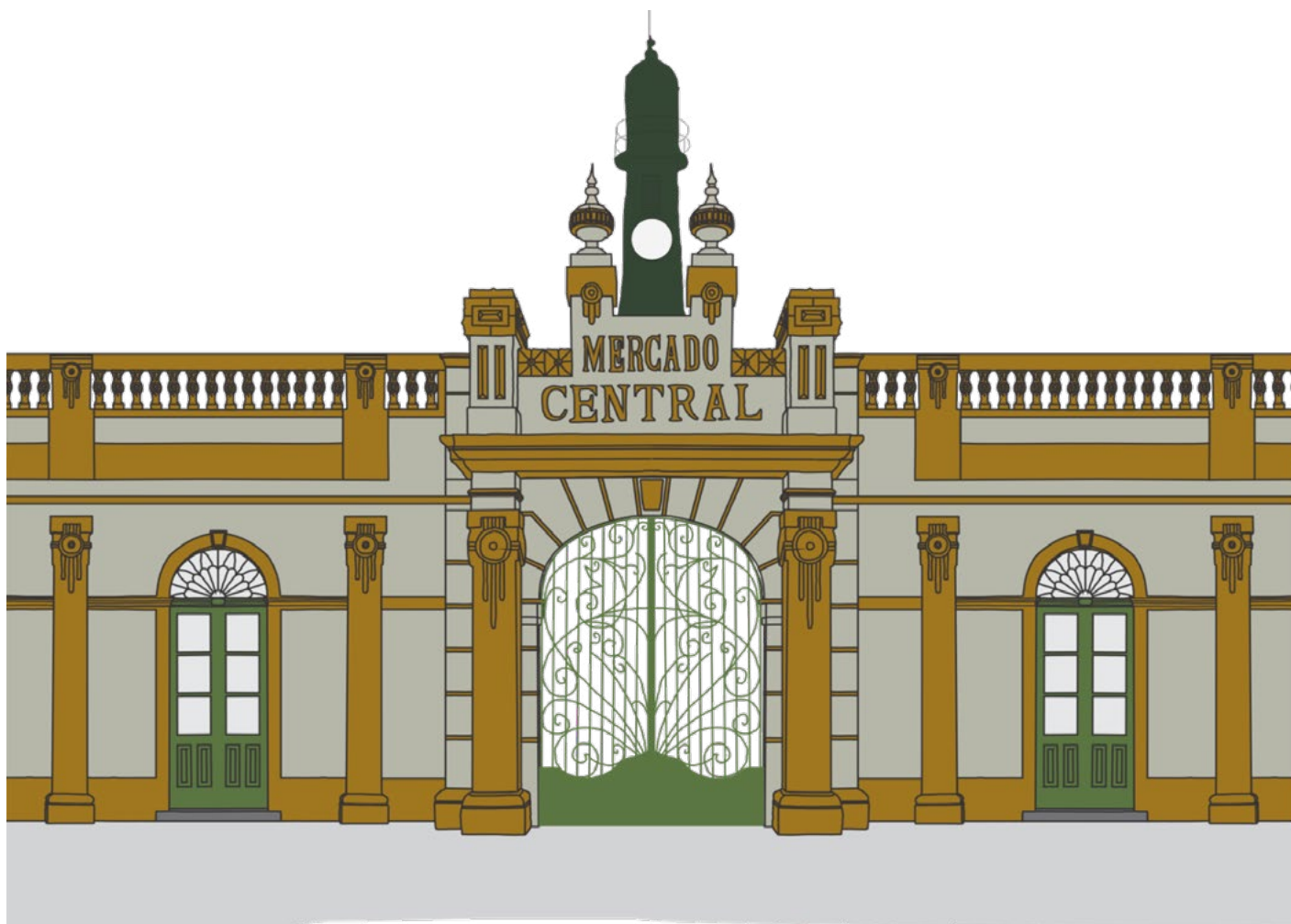


Figura 1: Ilustração do Mercado Público de Pelotas.
Fonte: AUTORIA PRÓPRIA, 2022.

Localizado no centro histórico, o Mercado Público de Pelotas (Figura 01) é um dos principais exemplares da arquitetura pelotense, com construção datada a partir de 1846, quando Dom Pedro II visitou a cidade e propagou o desejo de desenvolvimento. Diferenciando-se dos demais existentes no país, o Mercado Público de Pelotas seria central e não em zona portuária, em terreno adquirido pela Câmara Municipal (ANTUNES; HALLAL, 2016; SANTOS, K., 2014).

Sua fachada fazia analogia aos elementos do classicismo e, se não fosse pelas portas em arcos plenos repetidas sucessivamente, o prédio poderia ser facilmente confundido com uma fortaleza. Segundo Gutierrez (2017), foi aprovado, com modificações, o projeto do arquiteto Roberto Offer, enquanto José Vieira Pimenta ganhou a concorrência para a construção da cisterna.

Entre 1849 e 1850, Teodolino Farinha foi vencedor em três arrematações. Com uma planta retangular, formada por quatro blocos e um pátio central, o prédio possuía os quatro vértices chanfrados, com acessos marcados por vãos em arco coroados com frontões triangulares. O corpo do prédio dividia-se horizontalmente em três partes demarcadas por relevos lineares. Ao longo das fachadas, nas alvenarias de tijolos rebocados, as pilastras intercaladas pelas portas de arco pleno repetiam-se sucessivamente (GUTIERREZ, 2017). Sua primeira torre, inaugurada no ano seguinte da construção do prédio, construída em alvenaria, com teto abobadado e relógio vindo da Europa. Projetada pelo agrimensor e engenheiro da Câmara Municipal, Romualdo de Abreu e Silva, sua serventia era de mirante, com indícios que apoiava também o sistema de roldanas e correntes que retiravam a água da cisterna ajudando a abastecer a população (GUTIERREZ, 2017). A Figura 02 apresenta a primeira configuração da fachada do Mercado Público, aproximadamente na década de 1900.

Próximo a 1912, ano do centenário de Pelotas, se iniciou uma grande reforma com projeto do arquiteto Manoel Barbosa Assumpção Itaqui. A nova planta foi apresentada pela primeira vez aos pelotenses através do jornal *Correio Mercantil*, onde eram ressaltadas as condições sanitárias e o fato do Mercado tornar-se um dos principais do Estado, por sua elegância e conforto. Para comemorar o início da obra, o intendente Cypriano Barcellos assinou, no dia 15 de novembro de 1912, um ato designado como 7 de julho, dia de aniversário de Pelotas e atual denominação da praça onde o Mercado está localizado (SANTOS, K., 2014).

Esse novo projeto, apesar de manter o espaço físico e dimensões, alterou significativamente a estética da fachada. Os frontões triangulares foram retirados e o acesso ao prédio passou a ser centralizado, com imponentes portões, com inspiração art nouveau, vindos da Bélgica. As esquinas ganharam, inspiradas em castelos, torreões enfeitados com guirlandas de flores e frutas.



Figura 2: Foto da primeira configuração do Mercado Público de Pelotas.
Fonte: RUBIRA, 2012.

Como indica Santos, C. (2014) a cobertura do Mercado Público foi configurada em estrutura metálica decorrente da vertente da arquitetura do ferro, disseminada no século XIX. Sua característica está em permitir a ventilação dos espaços internos por causa de seus dois níveis. Toda a carga superior das tesouras e telhas de fibrocimento são descarregadas em uma série de colunas de ferro fundido. Essa estrutura metálica pré-fabricada foi importada da cidade de Hamburgo, na Alemanha. Para a venda de peixes foram construídas bancas em cimento com tampo em mármore e formato de pétalas e no pátio interno instalou-se piso em mosaico (SANTOS, C.,2014). Na Figura 03 tem-se a fachada e seu entorno aproximadamente no ano de 1914, enquanto a Figura 04 apresenta uma ilustração da atual configuração do Mercado Público, ilustrada também nas Figuras 05 a 07.



Figura 3: Foto da segunda configuração do Mercado Público de Pelotas. Fonte: RUBIRA, 2012.

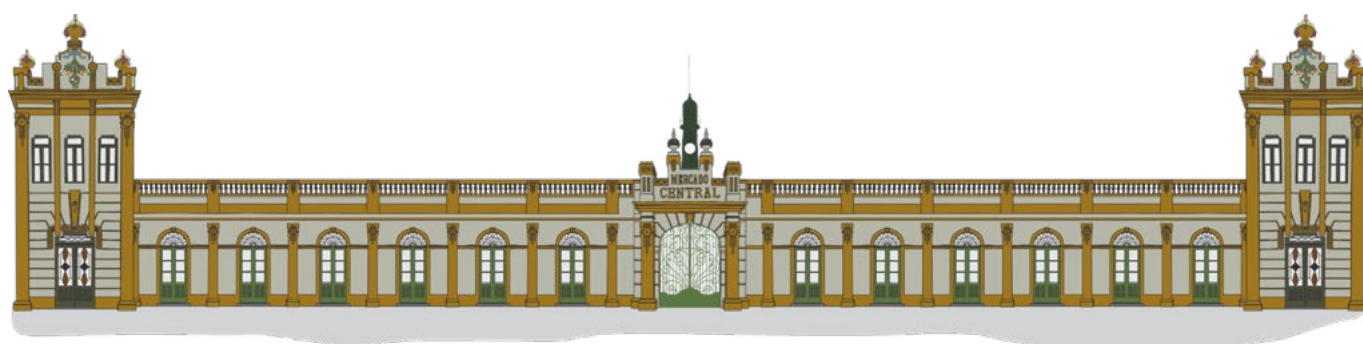


Figura 4: Ilustração do Mercado Público de Pelotas.
Fonte: AUTORIA PRÓPRIA, 2022.



Figura 5: Foto do Mercado Público de Pelotas. Fonte:
AUTORIA PRÓPRIA, 2022.

No que se refere ao relógio, teve-se a sua substituição por uma estrutura metálica confeccionada, segundo Santos, K. (2014) por Luneburger & Eisenwerk, de Luneburger, Alemanha. A nova estrutura, com 37 metros de altura e vitrais coloridos arqueados e cercados de almofadas, contava com 64 tesouras para sustentar o telhado, e chegou a bordo do navio a vapor Sierglinde, transportada da Alemanha, com um total de 182 volumes, pesando 90 toneladas. A montagem, ainda de acordo com o autor, foi realizada pela empresa Lima & Martins, representante da alemã em Porto Alegre, sob a orientação do engenheiro Fernando Martins e do mecânico Eugênio Thomas Cupertino. A supervisão dos operários ficou a cargo de Joaquim Martins Gomes e José da Silva Santos. Essa equipe montou a torre no pátio da Escola de Agronomia, atual Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.



Figura 6: Foto do detalhe do Mercado Público. Fonte: AUTORIA PRÓPRIA, 2022.



Figura 7: Experiência prática com tabatinga e tauá.
Autor: Adriana Oteiro

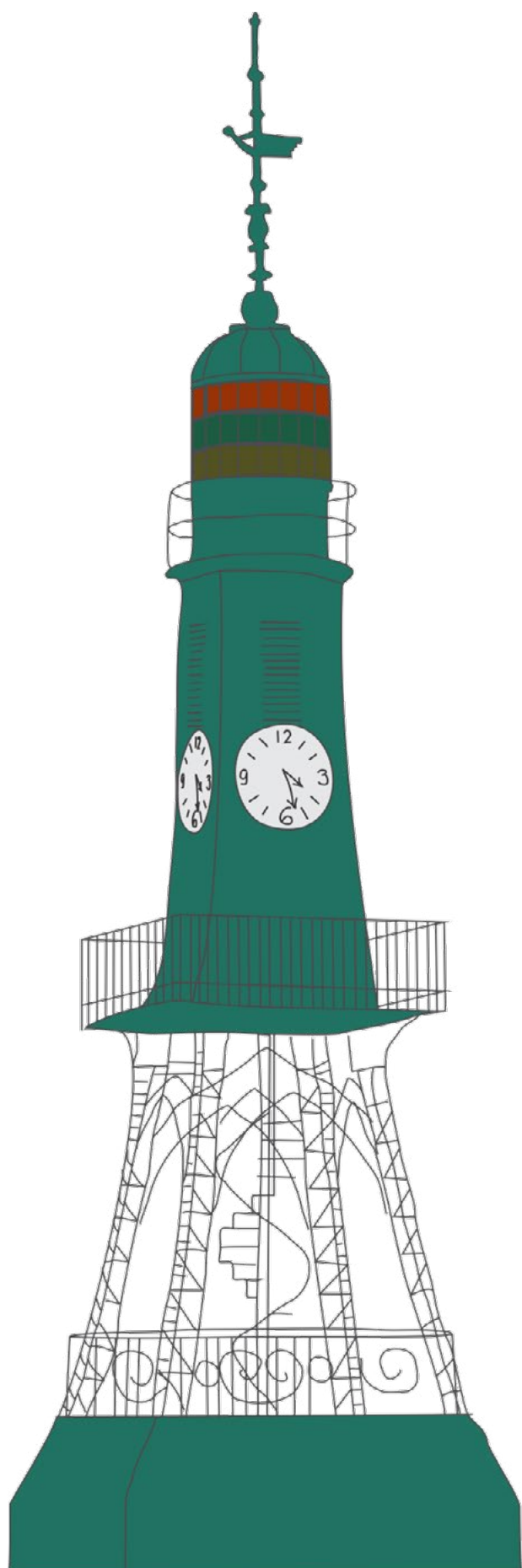


Figura 8: Ilustração relógio do Mercado Público de Pelotas.
Fonte: AUTORIA PRÓPRIA, 2022.

Com inspiração na Torre francesa Eiffel, o novo monumento tinha em seu primeiro pavimento um reservatório de água com capacidade para três mil litros. Um pavimento acima, acessado pela escada em caracol, está o andar do relógio suíço da marca Zenith que possuía dois sinos de bronze que marcavam as horas, e mostradores em porcelana na cor branca orientados pelos quatro pontos cardeais (SANTOS, K.,2014). O funcionamento do relógio era de oito dias com o anúncio do horário a cada 15 minutos pelas badaladas dos dois sinos. Acima da torre, preso no para-raios, ficava a escultura de Hermes ou Mercúrio, Deus do Comércio, hoje abrigada no interior do Mercado em decorrência de sua queda, em 1969, causada por um tufão. A torre metálica teve inauguração em 05 de junho de 1913, através de uma confraternização fotografada pelo artista Clemente Sintich, no qual Pinto Lima, proprietário da Lima & Martins, entregou a obra para os pelotenses com o discurso de Joaquim Augusto Assumpção, agradecendo aos construtores. No evento, champanhe foi servido pelo garçom Orlandi, funcionário do Hotel Aliança (SANTOS, K., 2014).



Figura 9: Foto do relógio do Mercado Público de Pelotas.
Fonte: AUTORIA PRÓPRIA, 2022.

Ao longo dos anos, foram sugeridas alterações não concretizadas, sendo uma delas proposta pelo arquiteto Fernando Rullmann, em 1950, como forma de modernização e abrigo de repartições públicas administrativas (SANTOS, K., 2014). Em 1969, um incêndio atingiu o mercado e destruiu parte do edifício, como os vitrais, passando a ocorrer uma deterioração física do local. Esse foi tombado em 1985 como Patrimônio Histórico do Município de Pelotas, ocorrendo sua revitalização a partir de 2002, sendo inaugurada em 2012 (ANTUNES; HALLAL, 2016; GUTIERREZ, 2017).

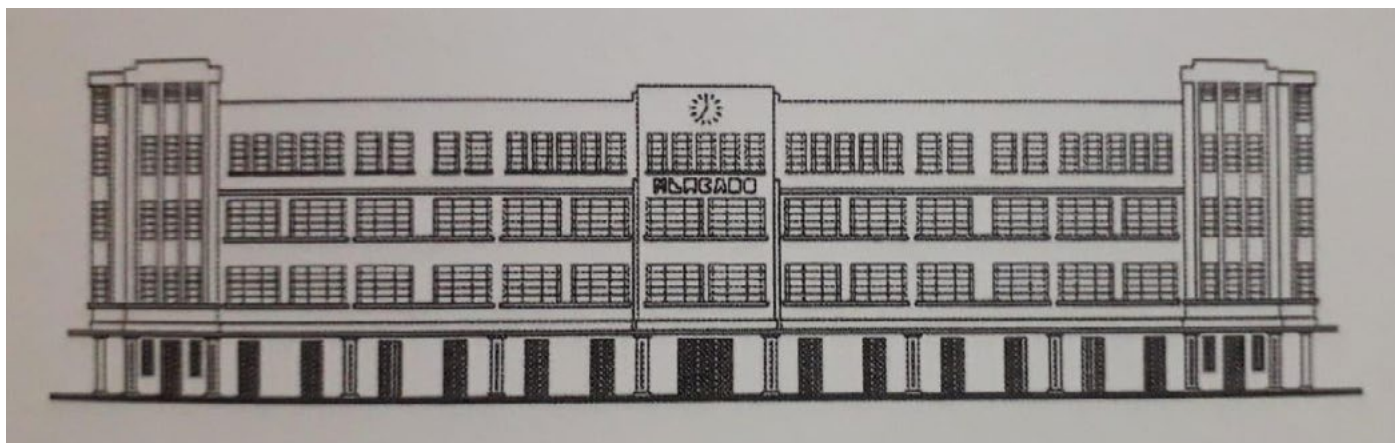


Figura 10: Foto da fachada do arquiteto Rullmann. Fonte: SANTOS, K., 2014.

Referências:

ANTUNES, R. ; HALLAL, D. R. . **O Projeto De Revitalização Do Mercado Público De Pelotas: Algumas Críticas Da Comunidade Local.** In: Encontro Missionário de Estudos Interdisciplinares em Cultura - EMiCult, 2016, São Luiz Gonzaga. Anais...Encontro Missionário de Estudos Interdisciplinares em Cultura - EMiCult, 2016. v. 2. p. 1-12.

GUTIERREZ, Ester. **Mercado Público.** In: LONER, Beatriz. GILL, Lorena. MAGALHÃES, Mário O (Orgs.). **Dicionário de História de Pelotas.** 3ªed. Pelotas: Ed. UFPel, 2017.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila (Org). **Ecletismo em Pelotas: 1870 - 1931.** Pelotas/RS: Editora Universitária / Universidade Federal de Pelotas, 2014.

SANTOS, Klécio. **Mercado Central de Pelotas 1846- 2014.** Pelotas, Fructos do Paiz, 2014.

RUBIRA, Luís (Org.) **Almanaque do Bicentenário de Pelotas. v.1: Revista do 1º Centenário de Pelotas - João Simões Lopes Neto.** Santa Maria/RS: PRÓ-CULTURA RS / Gráfica e editora Pallotti, 2012.

CULTURA AFRODIASPÓRICA: PRESENÇA NEGRA

ANTONIO RAMOS DE SANTANA NETO

A presença de africanos e africanas escravizados no Brasil, advinda dos territórios invadidos pelos europeus, deixou máculas na sociedade brasileira. O processo diaspórico forçado desses povos trouxe uma infinidade de saberes das múltiplas culturas existentes em África, de forma a contribuir para a formação cultural do Brasil.

As influências africanas no Brasil estão presentes em todos os segmentos da cultura, a exemplo dos saberes culinários, da religiosidade e dos “modos de fazeres”. Ainda é possível observar essa herança na produção cultural, como aponta o professor e crítico de arte Jorge Coli (2010, p. 333): “constituição de um conjunto complexo de conhecimentos, reflexões, de criação intelectuais e artísticas”.

Nesse sentido, o termo “cultura” refere-se à filosofia, às artes e suas expressões, à literatura, entre outras áreas do conhecimento. Para pensar e entender as contribuições da África, continente berço da humanidade, ao Brasil, temos que necessariamente caminhar pelas encruzilhadas percorridas por essas mulheres e homens pretos.

O texto a seguir apresenta, de forma geral, a Exposição Presença Negra (Figura 1) do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), e analisa a obra chamada “Rio Mar Oceano, 2019”. Presença Negra foi uma exposição com curadoria de Izis Abreu e Igor Simões, além da assistência de curadoria de Caroline Ferreira. Foram expostas aproximadamente 200 obras e visibilizou 70 artistas negros. As obras e os artistas cumprem com a “urgência” que seus curadores escrevem no texto curatorial da mostra:



Figura 1: Fotografia do mural “Relaxamento Negro”, utilizado para envolver o prédio do MARGS, em convite para visitar a mostra. Fonte: Alsemo Cunha, Agência RBS, 2022.

Há de se continuamente dar conta da noção de existência. Sim, escrever sobre negros desde o Sul do Brasil é, antes de tudo, partir de uma afirmação: estamos e sempre estivemos aqui. Há de se lembrar da imensa porção de homens e mulheres negras escrevendo seus territórios naquela parte do país que sempre sonhou europeia. (ABREU, FERREIRA, SIMÕES, 2022).

A exposição tem um diálogo tênue com outra grande exposição chamada Encruzilhada (Figura 2), realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), na cidade de Salvador, entre os meses de abril e agosto de 2022, com curadoria de Ayrson Heráclito e Daniel Rangel. Em Encruzilhada, “os universos das culturas afrodiaspóricas” são expostos.

A obra analisada (Figura 3) faz parte do recorte da mostra trazida para a cidade de Pelotas - RS, exibida no Museu Leopoldo Gotuzzo (MALG), entre os dias 02 de setembro a 30 de outubro de 2022.

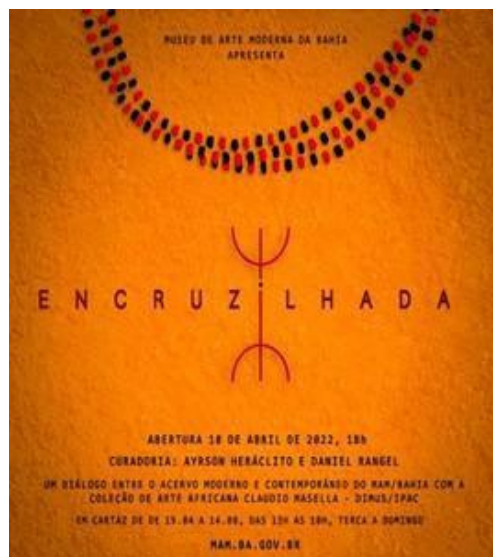


Figura 2: Cartaz da Exposição Encruzilhada. Fonte: MAM-BA, 2022.



Figura 3: Fotografia da obra “Rio, Mar, Oceano” (2019) de Wagner Mello. Fonte: Autor, 2022.

A obra “Rio, Mar, Oceano”, de 2019, é um tríptico!¹ Ao contemplar o trabalho, Wagner Mello² nos coloca em dois caminhos: o da simplicidade da composição, que diz respeito à materialidade da obra, e o da complexidade, em função das diversas camadas de mensagens subjetivas nela contidas. O suporte é papel fotográfico, sua dimensão é de 54 X 124,5 cm e o trabalho consiste em uma intervenção digital sobre fotografia, em preto e branco.

A complexidade da obra está nas possíveis interpretações da cena. Mello retrata três homens negros, pertencentes a três gerações diferentes e que, possivelmente, têm ligações consanguíneas ou culturais. A primeira fotografia traz um senhor idoso, com a inscrição “RIO” sobre a imagem. A segunda fotografia retrata um homem adulto e possui a inscrição “MAR”. Por fim, temos a imagem de um jovem com a inscrição “OCEANO” sobre a imagem.

1 - Em artes é uma obra composta de três painéis.

2 - O ARTISTA: Porto-alegrense, Wagner Mello é artista e arte educador, trabalha com artes visuais e gráficas, é residente no Barraco cultural - Galeria Mascate. Participou de inúmeras exposições de arte coletivas: (2022) - Papel de Parede. Estúdio 8123. Cité Internationales Des Arts, Paris. FR; (2020) - Exposição Virtual Ações Inscritas, Histórias Reescritas. Diáspora Galeria. São Paulo, SP

Em "Rio, Mar, Oceano", o artista captura um valor pertencente às culturas africanas: o culto e o respeito aos mais velhos e aos ancestrais. A analogia feita por Mello, entre as imagens e as águas, é sutil e impactante. A mensagem está ali, mas é necessário compreender o valor dos que vieram antes de nós para captá-la. O "RIO", ou pai, corresponde às nascentes que brotam da terra. Ao deleitar-se ao longo do caminho, desemboca no "MAR", ou filho, e esse se liga ao "OCEANO" (neto), uma porção de água mais complexa. Dessa forma, "Rio, Mar, Oceano" nos pergunta quem somos e a que pertencemos? Por fim, tem-se um provérbio africano de autoria desconhecida, que conta a seguinte história:

"Um senhor foi perguntado:

Quem é você?

O senhor respondeu:

Eu sou a ligação entre meu pai e meu filho."

Ao finalizar essa leitura, descortinamos a certeza de que a equipe de curadoria e todos os artistas representados na Exposição Presença Negra são produtores de cultura, no sentido que criam, refletem e problematizam uma existência que nos foi negada. Nessas obras existem "conhecimentos complexos".

Referências:

ABREU, Izis. FERREIRA, Caroline. SIMÕES, Igor. **Exposição Presenças Negras no MAGR**. Texto curatorial. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/>. Acesso em 29 de setembro de 2022.

ABREU, Izis. FERREIRA, Caroline. SIMÕES, Igor. **Exposição Presenças Negras no MAGR**. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (UFPEL). PELOTAS- RS, 2022.

COLI, Jorge. **Como manifesto, um pouco**. IN: O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp 333/343.

HERÁCLITO, Ayrson. RANGEL, Daniel. **Exposição Encruzilhada**. Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Salvador- BA, 2022.

MELLO, Wagner. Disponível em: wagsmelloartelab.wixsite.com. Acesso em 30 de setembro de 2022.

MELLO, Wagner. Rio Mar **Oceano**, 2019. [Intervenção digital sobre fotografia]. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (UFPEL). PELOTAS- RS, 2022.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil: as raízes da escravidão, sexualidade e vida cotidiana, as formas de resistências**. Ed: Contexto— São Paulo, 2010.

A CERÂMICA TAPAJÔNICA

HUGO LUIZ BARRETO DA SILVA E MÁRCIO LEANDRO FRAGA DAMACENO

Estudos arqueológicos que tem como recorte geográfico a Região Norte do Brasil tem um especial foco na estética de artefatos cerâmicos, principalmente aqueles de origem em Marajó e Santarém, no estado do Pará. Essa última, vista na Figura 1, mais especificamente no local onde hoje se situa o bairro de Aldeia, o grupo nativo Tapajós teve sua principal aldeia junto à foz do rio de mesmo nome (GUAPINDAIA, 1993).

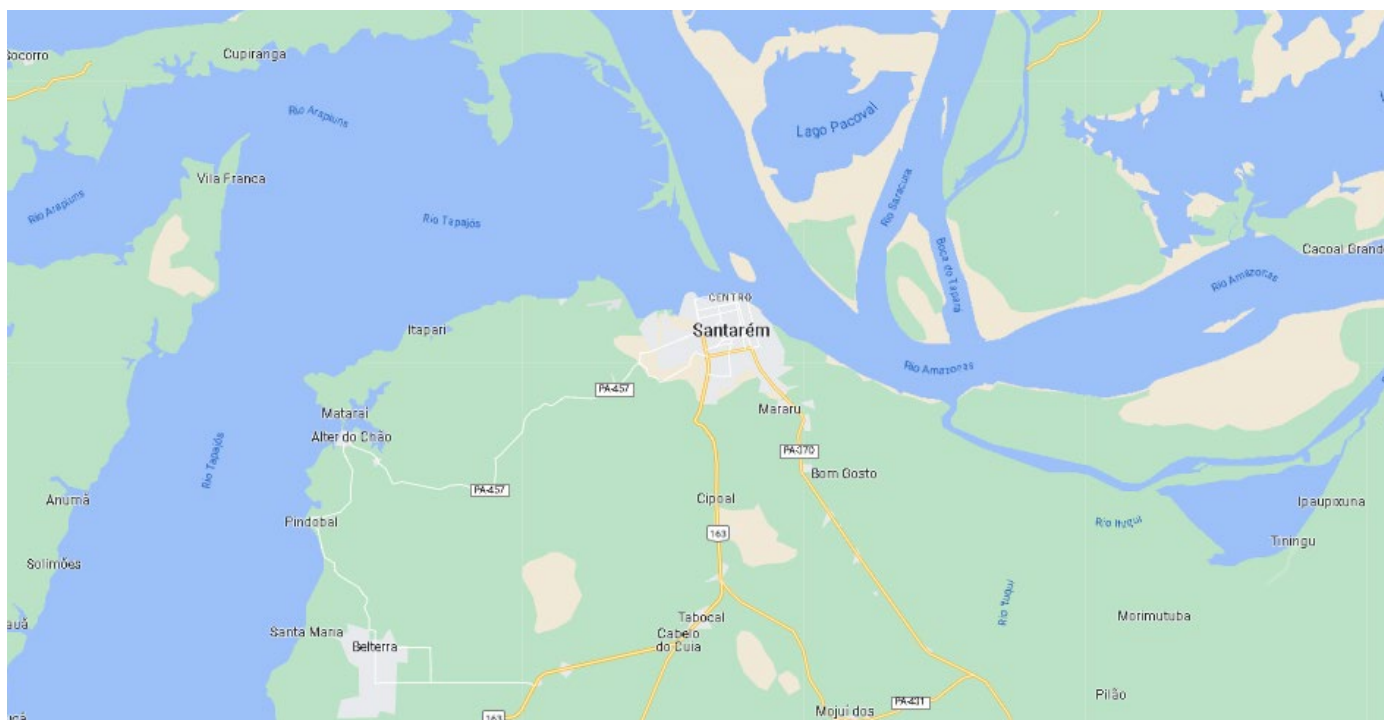


Figura 1: Mapa da região de Santarém, Pará, Brasil. Fonte: Google Maps, 2023.

No início do século XX, graças à erosão das ruas de Santarém, materiais arqueológicos emergiram, o que possibilitou a organização de sítios para o estudo dos fragmentos cerâmicos. Esses artefatos ampliaram o conhecimento sobre os povos originários da região.

Os pesquisadores perceberam que nesse local floresceu a chamada cultura Santarém, que produziu uma das mais antigas cerâmicas da América do Sul, datadas a partir do século XI. Os Tapajós, assim, notabilizaram-se pela produção de uma cerâmica de estilo próprio, marcado pelo emprego de técnicas de modelagem com composições elaboradas (Arquivo Nacional).

As esculturas e utensílios em cerâmica encontrados registram a existência e cultura do povo que habitou a foz do Rio Tapajós desde meados do século X, cuja extinção foi registrada a partir da segunda parte do século XVIII, devido ao contato com os colonizadores europeus.

Temos ainda hoje pouco conhecimento sobre essa etnia, seus costumes, suas crenças, práticas sociais, concepções cosmológicas e formas corporais. Através da sua cerâmica, o povo Tapajó registrou o pouco que conseguimos saber hoje sobre sua cultura, sendo essas informações obtidas a partir de descobertas arqueológicas.

A técnica comumente usada para a produção da cerâmica tapajônica começa com a escolha, coleta e tratamento da matéria prima, que era coletada no fundo dos rios da região amazônica. Segundo Igor Chmyz¹ (1966), essa técnica é chamada de aplique ou aplicado: “tipo de decoração que consiste em fixar uma ou várias tiras ou bolas de pasta na superfície da cerâmica, com efeitos de variadas formas ou desenhos” (CHMYZ, 1966, p. 121). Através de incisões que representavam formas desenhadas como pinturas corporais e vestimentas se obtinha maiores detalhamentos nas figuras, com a técnica era possível atingir um resultado de representações satisfatórias por seus produtores.

Estudos arqueológicos que tem como recorte geográfico a Região Norte do Brasil tem um especial foco na estética de artefatos cerâmicos, principalmente aqueles de origem em Marajó e Santarém, no estado do Pará. Essa última, vista na Figura 1, mais especificamente no local onde hoje se situa o bairro de Aldeia, o grupo nativo Tapajós teve sua principal aldeia junto à foz do rio de mesmo nome (GUAPINDAIA, 1993).

As formas representadas variam entre antropomorfas, masculinas e femininas, e zoomorfas, que simbolizavam as diversas espécies de animais da região amazônica. Algumas compostas, como as antropomorfas, uniam, em uma única figura, a forma humana e animal.



Figura 2 : Recipiente efigie em forma de figura humana masculina (34 x 22 x 18 cm).
Fonte: Acervo do Museu Nacional.

Muitas dessas peças retratam figuras femininas com detalhes por incisão e aplique de massa que reproduziam pendentes e detalhes nas faixas amarradas nos cabelos, como visto na Figura 3. Eram os chamados Muiraquitãs (Figura 4), considerados amuletos de proteção: esculturas representando animais esculpidos em pedras verdes como as amazonitas, jadeíta e nefritas, sendo os mais comuns na forma de rãs.



Figura 3: Detalhe da cabeça de estatueta onde se observam os adornos parecidos a muiraquitãs na faixa do cabelo. Fonte: Wagner Priante.



Figura 4: Muiraquitã. Acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi.
Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL.

I - Igor Chmyz (União da Vitória, 3 de novembro de 1937) é um arqueólogo brasileiro, professor aposentado da Universidade Federal do Paraná.

Em meio aos achados arqueológicos na região onde se localizava a grande aldeia, se destacam também os vasos cerimoniais como: vasos de cariátides, vaso de gargalo com formas antropomorfos e zoomorfos, contendo desenhos criados através de apliques ou incisões no corpo e bordas do vaso, e também nos recipientes em formas femininas ou masculinas que traziam ornamentos/adereços, pinturas corporais, etc. Esses detalhes indicavam que a figura possuía uma posição social diferenciada, podendo ser pigmentados com as cores preto, vermelho e com o fundo em branco.

Nesses vasos cerimoniais as formas antropomórficas e zoomórficas também eram detalhadas com a intenção de representar uma cena, com a forma do corpo de uma onça e cabeça humana, ou também vasos com dois gargalos em um corpo de jacaré, mas mantendo a mesma funcionalidade de conter líquidos.

Devido ao fato de conter uma decoração rica e complexa, as cerâmicas tapajônicas com “tradição policrômica” são as mais pesquisadas e estudadas, por trazer registros das vestimentas utilizadas por esse povo em esculturas e vasos. As cores predominantes eram preto, vermelho e branco. Os recipientes efigie em formas antropomorfos masculinas tinham aproximadamente 30 cm de altura, e eram ocios, também encontrados com a técnica de policromia.

Dentre os vários recipientes produzidos, tem-se as urnas funerárias que serviam para depósito de ossos, triturados após o corpo secar e colocados em diluição, em bebidas ritualísticas. Essas urnas eram abundantemente decoradas com apliques, incisões e com a tradição policromática, e colocadas no cemitério. Uma das curiosidades é que nas terras onde os povos tapajós se localizavam não foram encontradas urnas funerárias de médio e grande porte, apenas de pequeno porte.

Os vasos de cariátides, apesar de serem abundantemente decorados, eram pequenos, com uma altura máxima de 18 cm, com formas femininas em sua base, onde sustentavam um recipiente com adornos e aplicações em formas zoomórficas (Figura 5).



Figura 5 : Vaso de cariátides. Acervo MAE-USP. Foto: Cláudio Wakahara.

O nome desses vasos é dado devido a sua semelhança com colunas gregas que possuem figuras femininas esculpidas, cuja função é suportar os tetos dos templos, conforme explica Priante:

O nome desse objeto, sugerido pela primeira vez por Barata (1950) e desde então mantido por todos os pesquisadores, faz alusão a construções arquitetônicas da Grécia Antiga nas quais as colunas têm o formato de mulheres que suportam na cabeça a cobertura do templo. Na tradição grega, as cariátides são as mulheres de Caryae (ou Karyai), comunidade na Lacônia, região do Peloponeso, situada próxima de Esparta. (PRIANTE, 2016, p. 111).

Como citado anteriormente, existiam os vasos de gargalo caracterizados como formas antropomorfas, zoomorfas, e antropozoomorfas, com uma grande complexidade de detalhes e de desenhos entalhados nas bordas. Outros objetos com formas masculinas e femininas eram as estatuetas que representam diversas cenas cotidianas do povo Tapajó, numerosas entre os objetos encontrados. De acordo com a tradição policrômica, trazem as cores preto, vermelho, creme e branco. Devido à existência de apliques e incisões (técnicas de modelagem), que se deterioraram ao longo do tempo, muitas delas perderam algumas características.

As cerâmicas tapajônicas são diversas: além de utensílios domésticos, como pratos, vasilhas, tigelas, com bases ou alças decoradas, também haviam os cachimbos e apitos. Esse tipo de cerâmica é facilmente reconhecido por sua decoração abundante. O povo Tapajó deixou registrado em suas milhares de peças em cerâmica seus hábitos sociais, cultura, tradições e crenças; através desses resquícios temos conhecimento da existência dessa sociedade, uma vez que já não existem mais. Sua extinção começou com a expansão portuguesa e encontrou seu fim com as missões jesuíticas, que tinham por costume unir grupos nativos distintos em uma única aldeia, ocasionando miscigenação dos povos e confusão de elementos culturais que, somados a imposição de valores dos colonizadores, contribuiu para que esse povo deixasse de existir.

Referências:

ALMEIDA, Ana Camila Maria. **A cerâmica ameríndia na historiografia da arte brasileira: entre o acervo Pe. João Alfredo Rohr e o Modernismo**; Dissertação; Programa de Pós graduação em arte, Instituto de arte ida, Brasília-DF, 126; pag, 2021.

Arquivo Nacional. **Exposições Virtuais. Anos 1000 d.C.: a floresta habitada, a arte da cerâmica tapajó**. Disponível em: <http://exposicoesvirtuais.an.gov.br/index.php/galerias/102-exposicoes/a-marcha-para-o-oeste/saiba-mais/321-ano-1000-d-c-a-floresta-habitada,-a-arte-da-ceramica-tapajó.html>. Acesso em: 12 de maio de 2023.

CHMYZ, Igor. **Terminologia Arqueológica Brasileira para a Cerâmica**. Arqueologia, v. 11, n. 1, p. 1-34, 1966.

GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. **Fontes históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém: a coleção "Frederico Barata" do Museu Paraense Emílio Goeldi**. 1993.

PRIANTE, Wagner Penedo. **A cerâmica dos Tapajó e o desejo de formas: estudo de peças cerâmicas arqueológicas mirando potências criativas** - São Paulo, 2016. p,264.



PET CR

Almirante Barroso 1202, sala 312
Campus II – ICH • Pelotas/RS CEP 96.010-280

DIGITAL

<https://wp.ufpel.edu.br/crbensmoveis>
<https://conservacaoerestauo.wixsite.com/pet-cr>
<https://instagram.com/petconservacaoerestauo>

CONTATO

petconservacaoerestauo@gmail.com

PET  Conservação e Restauro

