

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CORINNE BARBOSA CALDEIRA

**MUnA: VESTÍGIOS DA MEMÓRIA**  
**MATERIALIZAÇÕES VISUAIS DO COTIDIANO**

Uberlândia

2023/1

CORINNE BARBOSA CALDEIRA

**MUnA: VESTÍGIOS DA MEMÓRIA**  
**MATERIALIZAÇÕES VISUAIS DO COTIDIANO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título licenciatura em Artes Visuais

Área de concentração: Linguística, Letras e Artes

Orientador: Prof. Dr. Fabio Fonseca

Uberlândia

2023/1

CORINNE BARBOSA CALDEIRA

**MUnA: VESTÍGIOS DA MEMÓRIA.  
MATERIALIZAÇÕES VISUAIS DO COTIDIANO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Arte da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciatura em Artes Visuais

Área de concentração: Linguística, Letras e Artes

Uberlândia, 01 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:

---

Profº. Dr. Fabio Fonseca – UFU (Orientador)

---

Profº. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues – UFU

---

Esp. Vinícius Felipe Oliveira – IFTM

À minha mãe, minhas avós, minha irmã, meu  
afilhado, ao Luís e meus amigos que são  
memória viva.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu orientador Fabio que participa da minha trajetória acadêmica desde o meu segundo ano de curso, que me incentivou a fazer parte de monitoria, desenvolver Iniciação Científica, a participar de seminários, que ouviu meus inúmeros desesperos e mesmo assim aceitou a me orientar nesse último trabalho de graduação. Agradeço pelas várias horas de reuniões, conversas, conselhos e por sua tranquilidade, que me ajudou muito nessa reta final.

Ao Museu Universitário de Arte (MUnA), que me acolheu e virou meu objeto de pesquisa. Às pessoas que fizeram parte do passado desse lugar e ajudaram em sua construção. Ao Rodrigo que trabalha como coordenador, me aceitou como bolsista, se disponibilizou durante os processos de pesquisa deste trabalho e me ensinou muitas coisas durante o tempo que passamos juntos. Que atendia aos pedidos de socorro nos finais de semana e durante a noite, nos levava pra tomar cafezinho e até comprava bolo de cenoura pra matar nossas vontades. Agradeço também ao Douglas que teve bastante paciência nos ensinamentos e correções durante meu trabalho na programação visual. À Vanessa e a Ivanicy que me acolheram sempre muito bem desde o primeiro momento, que sempre me ajudaram a achar os arquivos que eu precisava pro desenvolvimento da pesquisa e sempre estavam dispostas a comerem docinho da Lúcia comigo. Não posso deixar dizer um muito obrigada às bolsistas que passaram o tempo comigo, principalmente a Analu, Rebecca e a Sofia, que sempre estivemos juntas, no calor da galeria e no frio do ar condicionado, nos dias de loucura de montagem, organização do acervo, nas conversas no carpete da Lucimar Bello, nas oficinas, visitas mediadas, eventos, noites de abertura e na busca e catalogação de documentos. À Roberta que sempre se colocou à disposição no setor educativo e sempre pensou em novas maneiras de inserir a comunidade dentro desse lugar. Aos porteiros e porteiras que passaram pelo museu, aos membros do conselho, pela Cláudia e pela Jhennifer, que me ajudou a coletar materiais que me ajudaram no meu processo artístico. Vocês todos são demais. Agradeço por todos os dias, tardes, noites e finais de semana que passei no MUnA. Vocês são minha memória.

Gostaria de agradecer ao meu amigo Marcos (Vi) que participou das noites de abertura fazendo fotografias lindas para que eu pudesse usar no meu trabalho. Seu olhar me ajudou a construir a série “Uma noite de abertura: representação do público”, obrigada pela parceria e dedicação. Aos meus amigos Letícia e Teruã que estiveram presentes durante a trajetória do

meu TCC, me ouvindo, dando opiniões e me ajudando na montagem exposição. Ao Wendel que me deu o giz pastel oleoso “*Dark Grey*” dele para eu poder terminar o último desenho.

À Alexandra Ungern e a Heloisa Lodder que em uma conversa longa durante a montagem da exposição Deslocamentos da Memória, me ajudaram a refletir sobre as maneiras que eu poderia construir meu trabalho. Outras pessoas que não posso deixar de agradecer são as professoras Aninha e Tatiana, nas quais fiz disciplinas de Ateliê e sempre colocavam pontos e faziam observações sobre as práticas. Aos coordenadores que passaram pelo curso durante a graduação e à Universidade Federal de Uberlândia, que deu origem a esses espaços que habito e habitei. Espero que a preocupação com a preservação e divulgação das artes continue e cresça cada vez mais.

Por último, gostaria de agradecer à minha mãe que se esforçou muito para que eu continuasse minha graduação da forma mais confortável possível e se desdobrou em um milhão de maneiras para me ajudar no processo pré montagem de exposição. Agradeço a minha avó Matilde que também sempre se preocupou comigo e construiu dentro de mim o interesse pela memória, juntamente com a minha mãe, a minha irmã e a tia Maria. E ao Luís, que me ajudou no processo de desmontagem da exposição, que sempre com muita paciência ouviu minhas propostas e ideias de TCC, dando opiniões e principalmente por ser a pessoa que mais me encorajou a fazer parte do edital para que eu pudesse fazer parte da equipe do MUnA.

Acredito que tenho que agradecer a mim mesma por ter realizado esse trabalho.

“Nothing ever lasts forever.”

(TEARS FOR FEARS, Everybody wants to rule the world, 1985, 4:12 min.)

## RESUMO

Este trabalho traz consigo os possíveis diálogos entre as memórias individuais, coletivas e do lugar com o Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia. Assim, são articulados os conceitos de memória, como seus estudos perpassam em meio a história e como ela transita em meio a formação de imagens, sejam elas mentais ou físicas. A fim de compreender esses aspectos, os textos de Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Frances Yates e Michael Pollack consistem em um subsídio teórico sobre os desdobramentos históricos, sociais e culturais da memória dentro desta pesquisa em artes. Apresentando um recorte de lugar e explorando as relações mediadas de memória e cotidiano no museu, se estabelece investigações sobre a produção prática visual que consiste na investigação do uso de diferentes linguagens, como desenho, pintura e instalação. Para tal, são instauradas descrições sobre o processo criativo, escolha de materiais, articulações entre referenciais teóricos e visuais, procedimentos de montagem de exposição e por fim, os resultados reflexivos.

**Palavras-chave:** memória; MUnA; museu universitário, processo de criação.



## ABSTRACT

This work brings forth possible dialogues among individual, collective, and site memories with the Museu de Arte Universitário of Universidade Federal de Uberlândia. Thus, the concepts of memory are articulated, exploring how their studies intersect with history and how they navigate the formation of images, whether mental or physical. In order to comprehend these aspects, the texts of Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Frances Yates, and Michael Pollack serve as a theoretical foundation for the historical, social, and cultural developments of memory within this arts research. Focusing on a specific location and exploring mediated relationships between memory and everyday life in the museum, investigations are established regarding the practical visual production, involving the examination of different languages such as drawing, painting, and installation. To achieve this, descriptions are provided concerning the creative process, material selection, connections between theoretical and visual references, exhibition assembly procedures, and ultimately, the reflective results.

**Keywords:** memory, MUnA, university museum; process of creation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Fotografia da alegorias dos vícios e das virtudes na Capela de Arena em Pádua .....	25
Figura 2 -	Fotografia da igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo .....	28
Figura 3 -	Fotografia da Estação Rodoviária de Uberlândia .....	29
Figura 4 -	Fotografia do Bar Oasis .....	29
Figura 5 -	Fotografia do mural pintado em uma das paredes do bar .....	30
Figura 6 -	Fachada da Loja Depósito de Artigos em Cerâmica e Xaxim em Geral .....	30
Figura 7 -	Fachada da Loja Depósito de Artigos em Cerâmica e Xaxim em Geral .....	31
Figura 8 -	Logotipo da Galeria de Arte Amilcar de Castro .....	32
Figura 9 -	Projeto de configuração do espaço feita pela professora Elza Cristina Santos .....	33
Figura 10 -	Projeto de configuração do espaço feita pela professora Elza Cristina Santos .....	34
Figura 11 -	Projeto de configuração do espaço feita pela professora Elza Cristina Santos .....	34
Figura 12 -	Desenho da fachada principal do MUnA feito pela professora Elza Cristina Santos .....	35
Figura 13 -	Fotografia da fachada principal do MUnA .....	35
Figura 14 -	Fotografia da fachada lateral do MUnA .....	35
Figura 15 -	Fotografia do processo de montagem da exposição Pesquisa em Arte – Mostra dos professores do DEART .....	36
Figura 16 -	Fotografia do processo de montagem da exposição Pesquisa em Arte – Mostra dos professores do DEART .....	37
Figura 17 -	Fotografia a abertura da exposição Pesquisa em Arte – Mostra dos professores do DEART .....	38
Figura 18 -	Fotografia a abertura da exposição Pesquisa em Arte – Mostra dos professores do DEART .....	38
Figura 19 -	Fotografia do festival Domingos no Museu de 2022 .....	39

Figura 20 -	Fotografia do festival Domingos no Museu de 2022 .....	40
Figura 21 -	Fotografia tirada para o projeto de Ateliê de Fotografia - Fotografia e memória: vida por meio de expressões .....	43
Figura 22 -	Fotografia tirada para o projeto de Ateliê de Fotografia - Fotografia e memória: vida por meio de expressões .....	43
Figura 23 -	Fotografia tirada para o projeto de Ateliê de Fotografia - Fotografia e memória: vida por meio de expressões .....	44
Figura 24 -	Fotografia tirada na abertura da exposição: Imagem, sentimento e memória .....	45
Figura 25 -	Corinne Caldeira. Sem título. 2022. Técnica mista. 297 x 420 mm	45
Figura 26 -	Corinne Caldeira. Sem título. 2022. Técnica mista. 297 x 420 mm	46
Figura 27 -	Corinne Caldeira. Sem título. 2022. Técnica mista. 10 x 15 cm ....	46
Figura 28 -	Corinne Caldeira. Sem título. 2022. Técnica mista. 15 x 18 cm ....	47
Figura 29 -	Corinne Caldeira. Dead girl walking. 2022. Pintura com bordado .	47
Figura 30 -	Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm (cada) .....	49
Figura 31 -	Fotografia do processo de produção de um dos retratos da série “Uma noite de abertura: representação do público” .....	50
Figura 32 -	Fotografia do processo de produção de um dos retratos da série “Uma noite de abertura: representação do público” .....	51
Figura 33 -	Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm .....	52
Figura 34 -	Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm .....	53
Figura 35 -	Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm .....	53
Figura 36 -	Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm .....	54
Figura 37 -	Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm .....	54
Figura 38 -	Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm .....	55

Figura 39 -	Corinne Caldeira. Trajeto do olhar I. 2023. Tinta acrílica. 2,50 x 2,30 metros .....	56
Figura 40 -	Corinne Caldeira. Trajeto do olhar II. 2023. Tinta acrílica. 2,50 x 2,30 metros .....	56
Figura 41 -	Corinne Caldeira. Trajeto do olhar I e II. 2023. Tinta acrílica. 2,50 x 2,30 metros (cada) .....	57
Figura 42 -	Fotografia do trabalho desenvolvido para a disciplina de Pintura I que originou a série Trajeto do olhar .....	58
Figura 43 -	Esboço digital feito em cima de uma camada de fotografia do Laboratório Galeria .....	59
Figura 44 -	Esboço digital sem a camada de fotografia do Laboratório Galeria	60
Figura 45 -	Fotografia do processo de montagem da pintura instalada “Trajeto do olhar I” .....	60
Figura 46 -	Fotografia do processo de montagem da pintura instalada “Trajeto do olhar II” .....	61
Figura 47 -	Sinalização do espaço da galeria central do MUnA, no qual desenvolvo os percursos para a obra Trajeto do olhar I .....	61
Figura 48 -	Sinalização do espaço da galeria central do MUnA, no qual desenvolvo os percursos para a obra Trajeto do olhar II .....	62
Figura 49 -	Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros (cada) .....	62
Figura 50 -	Registro fotográfico do processo de pintar o dedo com a tinta nanquim – Sofia .....	64
Figura 51 -	Registro fotográfico do processo de pintar o dedo com a tinta nanquim – Analu .....	65
Figura 52 -	Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros .....	65
Figura 53 -	Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros .....	66
Figura 54 -	Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros .....	66
Figura 55 -	Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros .....	67

Figura 56 -	Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros .....	67
Figura 57 -	Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros .....	68
Figura 58 -	Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros .....	68
Figura 59 -	Corinne Caldeira. Percursos do hábito. 2023. Barbante e prego. 130 cm x 108 cm x 1,5 cm .....	69
Figura 60 -	Corinne Caldeira. Percursos do hábito. 2023. Barbante e prego. 130 cm x 108 cm x 1,5 cm .....	70
Figura 61 -	Fotografia do processo de montagem do trabalho Percursos do hábito .....	71
Figura 62 -	Fotografia do processo de desmontagem do trabalho Percursos do hábito .....	72
Figura 63 -	Fotografia do processo de desmontagem do trabalho Percursos do hábito - buracos deixados na parede .....	73
Figura 64 -	Fotografia do processo de desmontagem do trabalho Trajetos do olhar I .....	73
Figura 65 -	Fotografia do processo de desmontagem do trabalho Trajetos do olhar .....	74

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ICOM	International Council of Museums
DEART	Departamento de Artes Plásticas
MUnA	Museu Universitário de Arte
PROEXC	Pró-reitoria de Extensão e Cultura
UFU	Universidade Federal de Uberlândia

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>MEMÓRIA.....</b>	<b>27</b>
	<b>2.1 Amplitudes da memória .....</b>	<b>18</b>
	<b>2.2 Sobre as memórias individuais e coletivas .....</b>	<b>21</b>
	<b>2.3 Entre as memórias e as imagens .....</b>	<b>24</b>
<b>3</b>	<b>MUNA: LUGAR DE MEMÓRIA .....</b>	<b>27</b>
	<b>3.1 O prédio antes do museu .....</b>	<b>27</b>
	<b>3.2 Construção da identidade de um museu universitário .....</b>	<b>31</b>
	<b>3.3 O museu hoje: de onde vem minhas memória .....</b>	<b>40</b>
<b>4</b>	<b>MATERIALIZAÇÕES VISUAIS DO COTIDIANO .....</b>	<b>42</b>
	<b>4.1 Percepções sobre as perenidades na trajetória: a persistência da memória ..</b>	<b>42</b>
	<b>4.2 Exposição MUnA: vestígios da memória .....</b>	<b>48</b>
	<b>4.2.1 Processo de produção e expografia .....</b>	<b>49</b>
	<b>4.2.2 Da construção ao apagamento .....</b>	<b>71</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>42</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>77</b>
	<b>ANEXO A – FOTOGRAFIAS UTILIZADAS COMO REFERÊNCIA NA SÉRIE</b>	
	<b>UMA NOITE DE ABERTURA: REPRESENTAÇÃO DO PÚBLICO.....</b>	<b>80</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Pensar no passado, produzir e guardar objetos que remetem um tempo que não corresponde ao atual são algumas das manifestações da memória articuladas entre nós seres humanos. Utilizamos da capacidade de reter novas informações, processá-las e poder reaccessá-las como ferramenta recorrente de nossas faculdades mentais. A partir disso, nos é permitido ter acesso a dados, acontecimentos e sensações do passado por meio de uma leitura que abre diálogo com perspectivas do presente. A memória está ligada às latências e inconsistências. Formada através das vivências, pode ser gravada, esquecida, lembrada e alterada.

Neste trabalho, discutiremos sobre sua construção sempre em um diálogo entre o coletivo e o individual. Mesmo considerada capacidade psicológica humana, a memória não se desprende do contexto social e cultural que nos circunda. Presente durante toda a história da humanidade, seu papel nesta pesquisa caminha entre comunidades sem escrita, na Antiguidade com o aprimoramento das técnicas de memorização, na Idade Média que incorpora princípios religiosos, até a contemporaneidade, onde estabelecemos relações dentro das áreas das ciências sociais, sociologia, psicologia, biologia, história, artes e outros.

Nesse sentido, pensaremos nas suas reverberações, principalmente no que tange os lugares, fator no qual iremos nos aprofundar nesta pesquisa. Fortemente conectada aos espaços, sejam eles mentais ou físicos, pensaremos sobre um foco das atividades de um grupo dentro de seu contexto social, seja ele de trabalho, lazer ou formação acadêmica.

Assim, o trabalho se desdobra sobre o Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, levando em conta o contexto de sua construção e planejamento museológico no passado. Entre diálogos de passado e presente, pensaremos como um lugar institucionalizado de arte desempenha seu papel no tecer da memória cultural e artística a partir das atividades que propõe.

Pensando nisso, o International Council of Museums Brasil (ICOM) aprovou no ano de 2022 a nova definição de museu, evidenciando sua participação em meio a comunidade, oportunizando a difusão e preservação de processos de educação e compartilhamento de conhecimento. Não somente isso, mas se torna importante ressaltar como a memória do local, e artística se desdobram por meio das atividades museológicas. Desse modo, os museus se impõem como lugar de resistência cultural.



Em interlocução com estudos do passado do lugar e rememorações de tarefas cotidianas desenvolvidas no MUnA a partir da experiência como bolsista de extensão entre os anos de 2022 e 2023, temos como objetivo discutir sobre a suscitação das imagens em meio a memória. Para isso, abordaremos antes sobre imagens mentais guiadas pelas percepções das lembranças e suas possíveis materializações por meio de objetos de arte e documentação.

Lembranças, anotações, processos de estudo e fotografias se tornam repositório de memória e repertório ao pensar na produção artística que se desdobra a partir desta pesquisa. Dessa forma, este trabalho se desenvolve a partir da proximidade com o lugar de estudo (MUnA), ou seja, a partir da vivência no cotidiano dentro do contexto do exercício de bolsa de extensão atribuída pela Pró-reitoria de Extensão e Cultura. São evocadas memórias, que a partir de leituras particulares, suscitam a necessidade do estudo teórico que contemple os processos e resultados do despontamento prático.

Em consequência da pesquisa e da criação de objetos artísticos constituídos por diferentes linguagens, pensaremos sobre a exposição denominada MUnA: vestígios da memória, realizada no bloco II da Universidade Federal de Uberlândia, que surge como resultado deste processo.

No que tange às provocações teóricas da pesquisa em arte, recorreremos com maior frequência às produções bibliográficas elaboradas por Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Pierre Nora, Frances Yates e Michael Pollak, nas quais se articulam como referências nos estudos sobre a memória.

Como objetivo desta pesquisa, buscaremos explorar o museu e as suas reverberações dentro da memória, principalmente no que tange a formação de imagens e sua materialização. A partir disso, iremos propor investigações sobre o uso de diferentes linguagens artísticas, como desenho, pintura e instalação, como uma espécie de memória residual, que deixa pistas, tendo como ponto de partida estudos feitos durante as matérias de Pintura I, Ateliê de Pintura e Ateliê de Expressão Tridimensional e diversos repertórios visuais.

Por fim, com sua construção recente, essa pesquisa busca se articular e somar como material sobre o espaço museológico que é o MUnA em uma perspectiva da memória individual em correlação com vivências coletivas. Para além de fornecer materiais teóricos que abrangem o museu, este trabalho possibilita o pensar na produção visual a partir de latências do cotidiano e produção de imagens que partem das lembranças, que são carregadas de impressões presentes do passado.

## 2 MEMÓRIA

São das vivências que construímos quem somos e damos sentido às nossas narrativas pessoais. E para que possamos nos situar no mundo, precisamos ter com nós mesmos as lembranças e as memórias de onde passamos e do que vivemos. Neste primeiro capítulo iremos desenvolver os aspectos que tangem a memória e seus estudos, tendo em vista que esta pesquisa se desdobra a partir da interlocução desse elemento com o lugar do Museu Universitário de Arte, que será apresentada no segundo capítulo.

### 2.1 Amplitudes da memória

Pensar na definição da memória e suas funções pode se caracterizar por uma tarefa tanto complexa. Seu estudo engloba interdisciplinaridade que permeiam campos das ciências humanas, biológicas e até mesmo os tecnológicos. Nesta pesquisa, iremos pensar na memória principalmente a partir das duas primeiras áreas de conhecimento citadas, que atuam de formas complementares, tendo em vista suas perspectivas histórico-antropológicas, psicológicas, psicofisiológicas, dentre outras.

Em virtude desse pensamento, podemos conceituar a memória como um processo psicológico que permite a rememoração de conhecimentos, imagens, experiências e impressões do passado através da capacidade de identificá-la como tal. No livro *História e Memória*, o historiador francês Jacques Le Goff (1990, p. 387) aponta a memória como um fenômeno da psique humana, contudo, o autor não deixa de fazer conexão com a vida social. Nesse sentido, o autor aponta:

“A apreensão da memória depende desse modo do ambiente social (cf. espaço social) e político (cf. política): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (cf. imaginação social, imagem, texto) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (cf. ciclo, gerações, tempo/temporalidade)” (Le Goff, 1990, p. 387).

Outro modo de classificação da memória, que será discutida com mais detalhes no capítulo à frente, pode ser feita por meio da sua contraposição com a história. Com isso, o historiador francês Pierre Nora, no texto *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*, a define como “um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a

história, uma representação do passado". Dessa forma, o autor descreve a memória como um elemento do passado que mantém uma interlocução com o presente, “que se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções” (Nora, 1993, p.9).

Para exemplificar este elo entre a memória e o presente, podemos tomar um modo de expressão artística entre as práticas culturais humanas: a música. Sem nos prendermos em análises interpretativas das composições cujos trechos foram escolhidos, temos como exemplo em primeiro lugar a canção *Memória*:

“Digo de fresca memória que não aqui não havia / do medo este cheiro / digo de fresca memória que não aqui não havia / de estátuas canteiros/ houve um dia aqui / uma praça, uma rua, uma esquina, um país / houve crianças e jovens e homens e velhos / um povo feliz” (Gonzaguinha, *Memória*, 1983, 3:18 min).

Em outra análise, partindo de uma temática romântica, Matogrosso & Mathias compõem: “A minha memória / reprise você, tal qual uma tela / sou a chama da vela / que quase se apaga com o sopro do ar / se volto ao passado / e reviro os guardados, um tanto inseguro / por saber de verdade / que nesse presente você não está” (Mathias e Matogrosso, *Memórias*, 2004, 4 min). Seguindo em uma trama romântica, no mesmo ano da composição de Gonzaguinha, Cindy Lauper, em tradução própria, canta: “Deitada em minha cama / eu escuto o tique-taque do relógio e penso em você / presa em círculos / confusão não é nada novo / lembranças, noites quentes, quase deixadas para trás / uma mala de memórias” (Cindy Lauper, *Time After Time*, 1983, 4:56 min).

Ao analisarmos de modo breve as canções selecionadas, é possível perceber que apesar das temáticas gerais, todas se fundamentam na memória. Elas abordam lembranças, narradas que partem do tempo verbal presente, podendo se desdobrar dentro do pretérito, dando a noção de que são sobre o ato de rememorar em si. Dessa forma, é possível reafirmar a necessidade da existência da dualidade entre a memória e o presente, já que ela se liga a grupos e indivíduos vivos. Nas músicas, lembrar desse passado é viver o agora a partir das sensações e impressões desse tempo que ficou para trás do locutor.

A partir da compreensão do significado da memória, como ela se diferencia e se articula com o presente, podemos destrinchá-la em diferentes ângulos de compreensão, tais como a ausência de memória, técnica de aprendizagem, memória coletiva, memória individual, memória do lugar e outros.

Este trabalho nasce através da perspectiva da construção de memórias, e não sua ausência, mas para entendermos a importância da sua presença, devemos pensar na sua inexistência. A amnésia, pode estar ligada aos campos da psiquiatria e das ciências sociais, podendo ser um processo individual ou coletivo. As perturbações da memória coletiva de grupos sociais, segundo Le Goff (1990, p. 387), sendo elas de forma voluntária ou involuntária, podem causar conflitos intensos da identidade coletiva.

Em contraposição à amnésia, temos o esforço em lembrar, dentro das técnicas de aprendizagem podemos analisar a existência de esquematizações da educação da memória, as mnemotécnicas. Esses sistemas mnemônicos deixam de lado abordagens mais mecânicas de rememoração e partem para exercícios mais complexos dessa atividade.

Partindo do ponto de vista de sociedades nas quais não fazem o uso da escrita, observa-se dentro da memória coletiva, o grande interesse pelos conhecimentos ligados ao profissional e de cunho prático. Contudo, nesses mesmos grupos, se vê a presença de indivíduos considerados mestres da memória, que desempenham “o importantíssimo papel de manter a coesão do grupo” (Leroi-Gourhan, 1964-1965, p.66 apud Le Goff, 1990, p.393), sendo geralmente personagens como idosos, sacerdotes e chefes de família. Nessas sociedades, cuja escrita não se faz presente, o interesse não se dá pela memória fiel aos acontecimentos, mas sim em um sentido de uma dimensão narrativa. “Assim, enquanto a reprodução mnemônica palavra por palavra estaria ligada à escrita, as sociedades sem escrita, excetuando certas práticas de memorização *ne varietur*, as quais a principal é o canto, atribuem à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas (Le Goff, 1990, p. 393-394).”

O exercício da memória de modo sistematizado, mnemotécnica, segundo a historiadora inglesa Frances Yates em seu livro *A Arte da Memória*, busca por meio de uma técnica, “imprimir ‘lugares’ e ‘imagens’ na memória” (Yates, 2007, p.12). O desenvolvimento dessa faculdade surge na Grécia, passa a ser implementada na tradição européia e permeia até a contemporaneidade. Mesmo com a passagem da oralidade à escrita, a Antiguidade Clássica, antes do advento da imprensa, considerava que “uma memória treinada era de vital importância; e a manipulação de imagens na memória deve sempre implicar, em certa medida, a psique como um todo” (Yates, 2007, p.12), já que se conferia uma grande relevância ao papel da retórica.

A invenção da mnemotécnica, segundo Yates (2007, p.17-18), é conferida ao poeta pré-socrático Simônides de Céos, que é contada por Cícero em *De Oratore*. A história discorre sobre um banquete dado por um nobre de Tessália, Scopas, no qual Simônides declamou um poema

lírico para seu anfitrião, incluindo uma passagem em homenagem a Castor e Pólux, dois heróis da mitologia grega. O anfitrião, de modo rude, disse ao poeta que lhe pagaria somente metade do preço estabelecido anteriormente e que cobrasse a outra metade aos dióscuros. Passado pouco tempo, Simônides é chamado, pois dois jovens o aguardavam do lado de fora para conversar com ele. Ele saiu e não se encontrou com ninguém. Contudo, durante sua ausência, o teto da casa desabou, caindo sobre os convidados e Scopas, nos quais ficaram irreconhecíveis, já que tinham sido esmagados pelos escombros. Lembrando-se dos locais e ordem onde cada convidado estava sentado, Simônides conseguiu identificar os corpos, para que pudessem ser entregues aos seus parentes. Castor e Pólux, os supostos jovens que teriam chamado Simônides, haviam lhe pagado, tirando-o antecipadamente do salão antes do seu desabamento. Dessa forma, Simônides percebe que a partir da organização e da imagem é possível a confecção de lugares da memória, dois elementos nos quais ele julga como essenciais dentro desse processo, compondo a memória artificial.

“É necessário, finalmente, não esquecer que, ao lado da emergência espetacular da memória no seio da retórica, quer dizer, de uma arte da palavra ligada à escrita, a memória coletiva prossegue o seu desenvolvimento através da evolução social e política do mundo antigo” (Le Goff, 1990, p. 404).

E é pensando nisso, que a arte da memória que surge na Antiguidade, passa pelo Ocidente medieval se desdobrando em âmbitos guiados principalmente pela religiosidade e se atendo a novas preocupações, se desenvolve em perspectivas mais contemporâneas.

Na contemporaneidade, a memória coletiva passa por extensas modificações a partir da emergência dos estudos nas áreas das ciências sociais, como a sociologia, psicologia social e antropologia, nas quais guiam a presente pesquisa.

## **2.2 Sobre as memórias individuais e coletivas**

Quando pensamos em memória, em um primeiro momento, pensamos a partir de um ângulo particular, nós mesmos. Como discutimos anteriormente, podemos perceber a memória como um processo psicológico, no qual se caracteriza pela faculdade de conseguir evocar recordações do passado e suas reverberações. Entretanto, devemos caracterizar o ser humano, de modo geral, como um sujeito social permeado por interações e não isolado do mundo. Desse modo, podemos pensar, assim como o sociólogo francês, Maurice Halbwachs no livro *A*

*Memória Coletiva*, que a “nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros” (1990, p.25).

Em diálogo com o texto de Halbwachs, Michael Pollak, sociólogo nascido na metade do século XX, pensa nos componentes que atuam na construção das memórias individuais e coletivas. Sendo estas as vivências pessoais, ou seja, aquilo que o próprio sujeito tenha experimentado durante sua trajetória de vida, e em segundo lugar, o autor coloca aqueles acontecimentos que são vividos pelo grupo social ou coletividade no qual o indivíduo sente pertencimento, são os episódios “vividos por tabela”.

“São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo” (Pollak, 1992, p. 2).

A memória coletiva e individual já não se prendem no mesmo papel das mnemotécnicas empregadas na Antiguidade Clássica. Segundo Halbwachs (1990), a construção da lembrança não depende da recordação fiel do acontecimento, mas também se julga importante a consideração das impregnações, sensações e impressões que essa vivência traz consigo.

Para além disso, ao pensar na possibilidade de uma memória estritamente individual, o autor reflete sobre como mesmo o indivíduo, em sua solitude de corpos (que esse homem esteja sozinho, não tenha ninguém ao seu redor), ele não deixa de estar inserido dentro de alguma sociedade. Ou seja, por mais que a percepção do passado reverbere dentro de nós individualmente, é necessário termos em vista que sempre estamos inseridos em um contexto social e somos resultado daquilo que vivenciamos em meio dele. Como exemplo, podemos pensar sobre como damos a nós mesmos a origem sobre reflexões que foram motivadas pelo grupo no qual estamos inseridos. “Estamos então bem afinados com nós ou nos outros. Quantas vezes exprimimos então, com uma convicção que parece toda pessoal, reflexões tomadas de um jornal, de um livro ou de uma conversa. [...] nós não percebemos que somos senão um eco” (Halbwachs, 1990, p. 47).

Aqui, a memória individual não é negada, mas mesmo a partir da observação das reverberações sociais dentro de nós, no sentido singular, teríamos uma “intuição sensível” (Halbwachs, 1990, p. 37), que serviria como uma espécie de suporte para as nossas lembranças. Nesse sentido, a memória individual, por mais que seja pautada em experiências do coletivo, de lembranças que sejam comuns em um grupo, se manifestará de modos diferentes para cada sujeito participante. A organização mental das lembranças tendem a mudar de acordo com os

diferentes lugares que a pessoa ocupa na sociedade, trazendo consigo intensidades distintas. “O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também na releitura desses vestígios” (Changeux, 1972, p.356 *apud* Le Goff, 1990, p. 388).

Levando em consideração essa organização mental dentro da leitura de vestígios, é possível pensar na memória como um rearranjo do passado a partir de noções do presente. Desse modo, as lembranças podem ser reconstruídas e simuladas.

A reconstrução de memórias pode se dar a partir da imprecisão da recordação de algo que aconteceu no passado. Todavia, com a ajuda dos indivíduos que fazem parte do nosso grupo social, surge a possibilidade de amparo, apontando vestígios e colocando suas impressões sobre o que foi vivido. Como por exemplo, em algum encontro ao ver fotografias de algum dia quando éramos crianças, podendo ser em festas de família, passeios, aniversários e outros, podemos ter recordações não tão precisas, mesmo que sejamos nós mesmos que tenhamos vivido aquele momento, e a partir de conversas, diálogos e com pares que estiveram presentes, podemos agregar informações para que estabeleçamos uma ideia do que ocorreu no passado.

Enquanto isso, a simulação de lembranças não se dá por um processo imaginativo de incorporar informações e chamá-las de memória. Esse processo leva em consideração o repertório no qual já temos anteriormente do contexto social que estamos inseridos. Como Halbwachs coloca: “é preciso, então, que à medida em que mais engajado nesses grupos e que participo mais estreitamente em sua memória, minhas lembranças se renovem e se completem” (1990, p. 74 - 75). A simulação se apropria de elementos e fatos que anteriormente não eram pertencentes a nós mesmos e assim por sua familiaridade as incorporamos de modo a levar em conta a percepção que já tínhamos. Para exemplificar, podemos pegar o próprio local de estudo desta pesquisa, o MUnA, muitas das memórias que irei discorrer sobre neste trabalho se passaram em um tempo no qual eu sequer existia, contudo a partir da minha integração neste ambiente, tendo um sentido de identificação e pertencimento, agrego à minha memória recordações que não são da minha vivência. “É assim que a memória se enriquece de bens alheios que, desde que se tenham enraizado e encontrado seu lugar, não se distinguem mais das outras lembranças” (Halbwachs, 1990, p. 78).

### 2.3 Entre as memórias e as imagens

Quando pensamos na memória, *a priori* podemos percebê-la como faculdade mental. Mas como vimos anteriormente, em seus diferentes estudos, ela pode desempenhar inúmeros papéis dentro dos contextos individuais e coletivos.

Enquanto isso, podemos observar em meio a história da humanidade, a necessidade de uma manifestação imagética das memórias. Expressões que conectam a memória à imagem de maneiras materiais ou mentais.

Em um primeiro momento, retomaremos o exemplo das técnicas mnemônicas desenvolvidas na Grécia. A partir dos estudos de Yates, podemos pensar na estratégia de Quintiliano, professor romano de retórica que viveu no século I d.C., no qual propunha gravar lugares na memória. Esses lugares, pensados dentro de espaços arquitetônicos, como salas, quartos, pátios e outros, eram preenchidos por imagens de ornamentos que o auxiliassem a lembrar o seu discurso. Desse modo, a partir do momento que precisasse se resgatar partes de sua fala dentro da memória, eram feitos passeios mentais por esses lugares, onde os ornamentos que os preenchiam, pudessem contribuir para a rememoração. Como por exemplo, colocaria-se um vaso de flores na sala para remeter a temas de jardinagem, uma arma para condizer com assuntos de guerra. Além deste método, Yates (2007, p. 49-50) aponta outros, descritos em um fragmento conhecido como *Dialexeis* de 400 a.C., como a memorização de coisas e nomes a partir de uma associação com imagens mentais, por exemplo o relacionar vagalumes com brilho e fogo, ou coragem a Aquiles e covardia a Epeu. Pensando assim, até mesmo a própria memória tinha sua atribuição à deusa grega Mnemosine, vindo da palavra grega *mouseion*, que significa o templo das musas.

A memória artificial, surgida na Antiguidade não se atém somente ao seu tempo, seus estudos transgridem para a Idade Média, quando “um novo repertório imagético precisou ser criado visando à rememoração dos novos conhecimentos” (Yates, 2007, p.113). Assim, as reflexões e filosofias no que tangem à memória passam a sofrer influência da ideologia advindas do cristianismo e suas doutrinas morais. Yates destaca a necessidade da criação de imagens a partir da memória das virtudes cristãs, citando como exemplo as alegorias dos vícios e das virtudes na Capela de Arena em Pádua (Fig. 1), na Itália, relacionadas com a cena do Juízo Final por Giotto. Dessa forma, a materialização da imagem dada por meio memória artificial na Idade Média é muita das vezes findada a partir de um propósito ético.



Figura 1. Fotografia da alegorias dos vícios e das virtudes na Capela de Arena em Pádua.



Fonte: Wikiwand. Acesso em:

<[https://www.wikiwand.com/pt/As\\_Virtudes\\_e\\_os\\_V%C3%ADcios\\_%28Giotto%29](https://www.wikiwand.com/pt/As_Virtudes_e_os_V%C3%ADcios_%28Giotto%29)>.

Yates aponta uma série de assuntos para pregadores desenvolvida por Holcot, na qual os retratos são feitos de maneira habitual, julgados como imagens de memórias inventadas. Assim, é descrito um retrato da Penitência:

“A aparência da Penitência, como pintaram os sacerdotes da deusa Vesta, de acordo com Remígius. A Penitência costumava ser pintada na forma de um homem, inteiramente nu, segurando um chicote de cinco correias. Cinco versos ou sentenças estavam escritos nele” (Smalley, op.cit., p.165. *apud* Yates, 2007, p.131).

Contudo, o retrato descrito anteriormente não passa da representação de uma imagem da memória inventada, já que Holcot não o ilustrou materialmente, mas está traçado de forma textual.

Assim, na Idade Média, as imagens produzidas, mesmo que de forma textual, se articulam de modo a lembrarem dos sermões morais da igreja e fixá-los na memória do corpo social que a segue. Nesse sentido, podemos perceber alguns modos de atuação das lembranças na suscitação de imagens.

Ainda pensando nas ressonâncias da memória dentro da criação de imagem, ou mais precisamente dentro da história da arte, Le Goff aponta a importância do movimento Surrealista, que mesmo sendo pautado dentro da vivência dos sonhos, levanta questões sobre a memória. Já que “para saber mais sobre o sonho, o homem deve poder confiar cada vez mais na memória, normalmente tão frágil e enganadora” (Le Goff, 1990, p. 431). Gombrich assinala em seu livro *A História da Arte* (1999, p. 592), que muitos daqueles pintores considerados

surrealistas, estavam sensibilizados a partir dos pensamentos de Sigmund Freud, que considerava que a teoria da memória sofria implicações significativas no que tange o comportamento da memória durante o processo do sonhar. Desse modo, Freud pensa na memória a partir das suas latências e não de sua consciência.

Ao pensar nos tipos de materialização da memória, é possível analisar que ela passa por uma revolução durante o período da Renascença devido à imprensa, que permite uma maior transmissão escrita do que a oral. Dessa forma, as repercussões da imprensa, passam a ser notadas principalmente no século XVIII, “a partir de quando o progresso da ciência e da filosofia transforma o conteúdo e os mecanismos da memória coletiva” (Le Goff, 1990, p. 418-419). Essa memória passa a ter uma transmissão escrita de modo mais amplo, que permite uma maior difusão de ensaios, textos, torna possível o armazenamento e produz materiais físicos, como os documentos.

Usamos os documentos como uma ferramenta que permite uma dilatação da memória, um diálogo entre diferentes tempos, presente que se torna passado e o futuro. O processo de documentação não se atém somente aos modos de escritos, mas também podem se manifestar de maneiras não verbais, inclusive por meio de imagens. Nesta pesquisa, além de recorrermos para documentações em formatos verbais, usaremos das materializações imagéticas da memória, como a fotografia dentro de um contexto de referencial visual e teórico; o desenho, pintura e instalação, no que tange os desdobramentos de uma produção visual própria.

Desse modo, a busca pela materialização da memória, seja ela através de imagens, objetos ou de textos escritos, se articula de modo a promover uma conservação de informações. Ao discutir sobre a memória coletiva e o espaço, assunto que abordaremos mais a fundo no próximo capítulo da pesquisa, Halbwachs aponta que “nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros” (1990, p. 131). Sendo assim, pensar sobre memória, seus percursos dentro da história da humanidade, da arte, seus processos de materialização e diálogos com a imagem, nos permite realizar estudos sobre sua influência no que tange a percepção das questões de identidade dos indivíduos e das sociedades nas quais eles participam e como elas se apoiam em propriedades físicas, como objetos e lugares.

### 3 MUNA: LUGAR DE MEMÓRIA

Para compreendermos as relações que um lugar estabelece com aqueles que o habitam é necessário saber seu passado. Neste caso, passado referido como integrante da memória, e não da história. O estudo entre esses dois elementos, história e memória, se faz bastante presente em textos, como "Entre Memória e História: A problemática dos lugares", de Pierre Nora (1993), que os coloca como termos distintos.

“A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. [...] A memória emerge de um grupo que ela une [...] A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal” (Nora, 1993, p.9).

Diante disso, esta pesquisa se desenvolve tendo como ponto fulcral um lugar específico cujas origens têm um distanciamento temporal próximo aos dias em que habitamos. Contribui para a ideia de que o estudo de sua memória do lugar seja mais apropriado em relação à história, especialmente quando nos referimos ao Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia. Acrescenta-se que o espaço do museu ainda permanece ocupado por aqueles que o idealizaram, conferindo à pesquisa um desdobramento da memória, na qual “tem por suporte um grupo limitado no espaço e tempo” (Halbwachs, 1990, p.86).

#### 3.1 O prédio antes do museu

O Museu Universitário de Arte (MUnA) está situado na Rua Coronel Manoel Alves, nº 309, no Fundinho, bairro considerado como o berço histórico de Uberlândia. Esse local, construído a partir de um aglomerado de praças, no qual marca o ponto original da expansão do arraial para cidade, tendo como ponto de partida a construção da Capela Nossa Senhora do Carmo em meados de 1846, que dá a origem à Matriz de Nossa Senhora do Carmo (Fig. 2), primeira igreja de Uberlândia. Contudo, o prédio no qual o MUnA se localiza, não se caracterizou como espaço museológico desde sua construção. Segundo a ficha de Inventário de Proteção de Acervo Cultural de Estruturas Arquitetônicas e Urbanísticas de Minas Gerais

(2007), disponível na página da cidade de Uberlândia no site Yumpu, não há informações sobre a edificação da propriedade, porém é apontado que o prédio contém atributos arquitetônicos das décadas de 1920 e 1930.

Figura 2. Fotografia da igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo.



Fonte: Arquivo Público Municipal. Acesso em: <<https://www.itvurbanismo.com.br/nossa-senhora-do-carmo-ja-deu-nome-a-uberlandia/>>.

O local abrigou um restaurante que servia o público que frequentava a Estação Rodoviária (Fig. 3) construída em 1943, à frente da Praça Cícero Macedo, onde atualmente se encontra a Reserva Técnica do Museu Municipal de Uberlândia, construída no mesmo local da antiga Matriz de Nossa Senhora do Carmo.

O espaço também hospedou dois bares: Oasis de Taufik Abrahão Abdnur e o Bar do Saara de Said Chacur que permaneceu até a década de 70 (Fig. 4 e 5), quando o imóvel se transformou em uma sede de uma loja de vasos, conhecida como Depósito de Artigos em Cerâmica e Xaxim em Geral (Fig. 6 e 7).

Figura 3. Fotografia da Estação Rodoviária de Uberlândia.



Fonte: Arquivo Público Municipal. Acesso em: <<https://www.itvurbanismo.com.br/nossa-senhora-do-carmo-ja-deu-nome-a-uberlandia/>>.

A imagem acima mostra a Estação Rodoviária, antiga Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo e atual Reserva Técnica do Museu Municipal de Uberlândia, juntamente às casas em sua lateral direita. Atualmente, a sede do MUnA se localiza no mesmo alinhamento das casas, mais a frente.

Figura 4. Fotografia do Bar Oasis.



Fonte: Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

A fotografia em preto e branco, mostra o espaço interno do Bar Oasis, onde podemos observar a presença de balcões com mercadorias, piso decorado com várias formas geométricas de losango, cadeiras na parte inferior direita da imagem e um mural na parte superior da parede do fundo com o nome do bar.

Figura 5. Fotografia do mural pintado em uma das paredes do bar.



Fonte: THOMAZ, George. Fotografia.

Nesta imagem do acervo particular do artista George Thomaz, é capturado um recorte do mural pintado na parede do prédio que se tornaria o MUnA. A fotografia foi tirada durante o processo de reestruturação do local, que se encontrava sem as telhas.

Figura 6. Fachada da Loja Depósito de Artigos em Cerâmica e Xaxim em Geral.



Fonte: THOMAZ, George. Fotografia.

Figura 7. Fachada da Loja Depósito de Artigos em Cerâmica e Xaxim em Geral.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

As fotografias acima mostram a loja Depósito de Artigos em Cerâmica e Xaxim em Geral. A primeira em uma perspectiva frontal e a segunda a partir de um ponto de vista mais diagonal à entrada principal. As imagens revelam o prédio com mercadorias vendidas pela loja em seu interior e sua fachada com as cores branca e verde. Pode-se notar também a abertura das portas frontais do lugar, nas quais hoje somente uma dá acesso a parte interna do museu, já que as outras foram substituídas por estruturas metálicas que não permitem suas aberturas.

### 3.2 Construção da identidade de um museu universitário

No anseio de estabelecer um espaço para alojar um ambiente museológico, a Comissão do Projeto Galeria, composta por professores do Departamento de Artes Plásticas (DEART), elaboraram um documento denominado Galeria de Arte Amilcar de Castro: Proposta de Implantação de um Espaço Cultural da Universidade Federal de Uberlândia, que foi aprovado pelo Conselho do Departamento de Artes Plásticas no início de 1995. Estavam à frente do projeto: Alexandre França, Afonso Lana Leite, Beatriz Basile da Silva Rauscher, Elza Cristina dos Santos, Joel Fernandes e Ilka Augusta Paes Silva. Nele, destacava-se a necessidade da

criação de espaços ligados à produção de artes plásticas e que apresentasse um acervo com obras de figuras importantes do campo visual.

Neste primeiro momento, foi projetada a elaboração da Galeria de Arte Amílcar de Castro (Fig. 8), homenagem ao mineiro nascido em 1920, que durante sua vida não teve somente destaque por seus trabalhos artísticos, mas também pelo seu papel de arte educador, atuando como orientador de algumas professoras do DEART, como Shirley Paes Leme, Lucimar Bello, Ana Helena Duarte e outros.

Figura 8. Logotipo da Galeria de Arte Amílcar de Castro.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

O desejo de construir a Galeria de Arte, era fruto da ausência de um espaço onde pudesse abrigar exposições, pois desde o desligamento do uso do espaço da Reitoria, as mostras dos trabalhos artísticos eram feitas em lugares improvisados, como corredores e bibliotecas. Contudo, o projeto não tinha como objetivo contemplar somente a comunidade universitária, mas sim fomentar a promoção cultural para a cidade de Uberlândia e região. A aquisição do prédio ocorreu em 1994, que anteriormente era o Depósito de Artigos em Cerâmica e Xaxim em Geral, foi selecionado por estar situado no corredor cultural da cidade, uma vez que se mantém próximo de estabelecimentos ligados principalmente à arte, como a Oficina Cultural, Museu Municipal, Casa da Cultura, a Biblioteca Municipal (atual Reserva Técnica do Museu Municipal de Uberlândia) e diversas escolas. Assim, o espaço da galeria não se localizaria nas imediações do Campus Santa Mônica, mas passaria a fazer parte de um circuito de cultura e

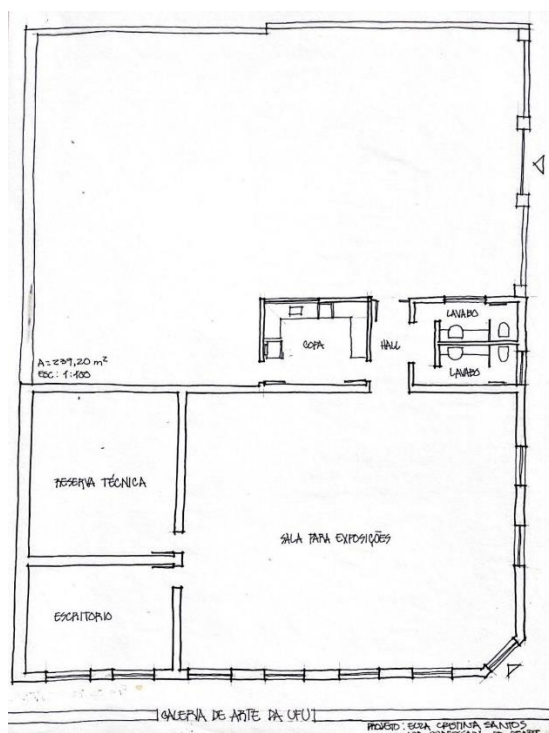


turismo conduzido pela própria cidade, com o objetivo de uma integração dos centros acadêmicos e artísticos com as atividades do convívio social urbano.

Na época do desenvolvimento do documento, o acervo reunia em média 90 obras em pintura, escultura, desenhos, tapeçaria e sua maioria em técnicas de gravura, reunindo nomes de artistas como: Maciej Babinski, Carlos Scliar, Shirley Paes Leme, Valéria Uchôa, Fayga Ostrower, Hélio Siqueira, Scorzelli, José Moraes, Ana Tavares, dentre outros. Era relatada a ausência de um espaço para abrigar o acervo que atendesse às condições de conservação e armazenamento de obras, o que inviabilizava os projetos de aquisição e expansão do mesmo.

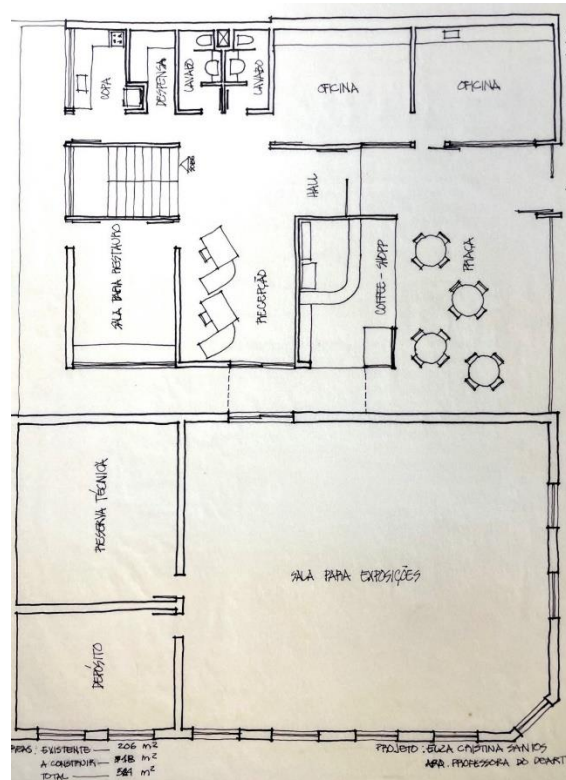
Apesar do imóvel ter sido integrado às propriedades da universidade em 1994, segundo arquivos do museu, sua inauguração foi feita somente em 1998. Durante este “entre períodos”, o museu passou por reformas de adequação de sua estrutura interna, planejadas por professores do Curso de Arquitetura e Urbanismo, partindo da elaboração de diferentes projetos para o espaço (Fig. 9, 10 e 11), até estabelecer o layout no qual o lugar se configura hoje. Apesar das transformações internas do prédio, para adequar às propostas de um espaço expositivo e educativo, havia a concordância em manter a fachada original, para que a memória fosse preservada e servisse de referencial no que tange às proposições de mudança das características urbanas na cidade (Fig. 12, 13 e 14).

Figura 9. Projeto de configuração do espaço feita pela professora Elza Cristina Santos.



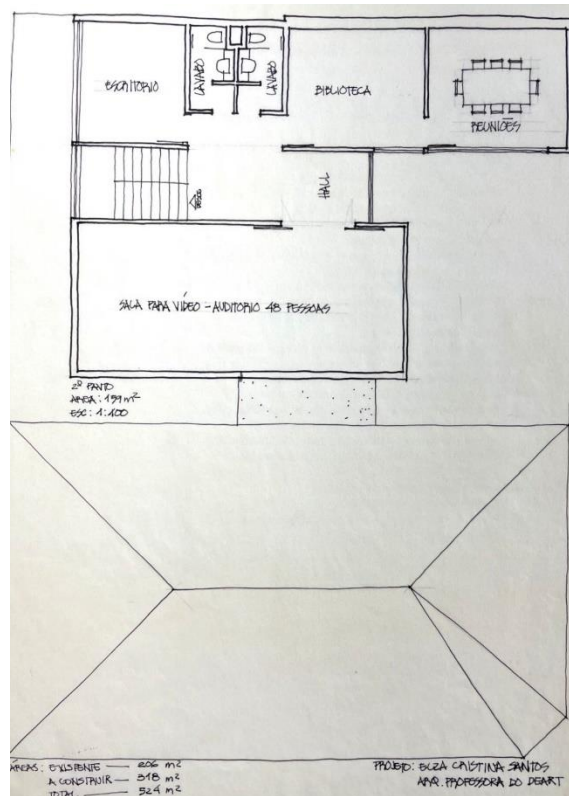
Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

Figura 10. Projeto de configuração do espaço feita pela professora Elza Cristina Santos.



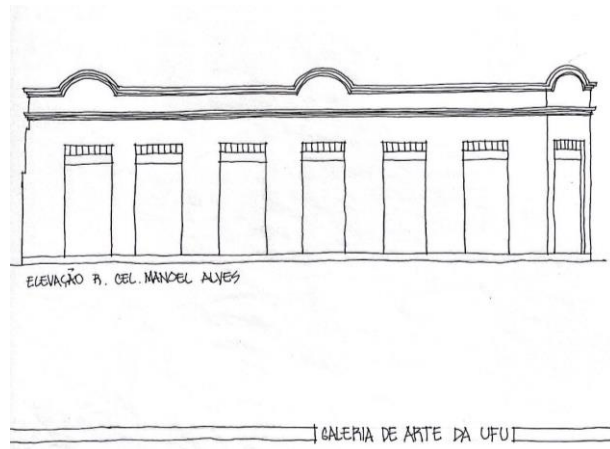
Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

Figura 11. Projeto de configuração do espaço feita pela professora Elza Cristina Santos.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

Figura 12. Desenho da fachada principal do MUnA feito pela professora Elza Cristina Santos.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

Figura 13. Fotografia da fachada principal do MUnA.



Fonte: PEREIRA, Ricardo. Acervo de documentos do MUnA. 1997. Fotografia.

Figura 14. Fotografia da fachada lateral do MUnA – Rua XV de Novembro.



Fonte: PEREIRA, Ricardo. Acervo de documentos do MUnA. 1997. Fotografia.

Nas duas imagens acima, fotografias tiradas em 1997, podemos notar a alteração do espaço físico externo do museu. As estruturas metálicas já instaladas nas antigas portas, permitiam um maior espaço expositivo dentro do museu, assim como o controle do fluxo de passagem dos visitantes. O local deixou de ter as cores verde e branco, e adotou o azul como cor principal da parede e branco nos detalhes. Na figura 14 é possível vermos ao lado mais esquerdo, a estrutura que hoje abriga a Reserva Técnica do Museu Municipal. Além disso, podemos notar sua entrada lateral, com o portão branco de metal e uma estrutura de cobogó feita em cimento, que persistem até os dias de hoje.

Sua inauguração, em 1998, já com o status de museu e carregando consigo o nome de Museu Universitário de Arte, contou com a abertura de uma exposição intitulada "Pesquisa em Arte - Mostra dos professores do DEART" (Fig. 15, 16, 17 e 18), que teve um público de 586 pessoas.

Figura 15. Fotografia do processo de montagem da exposição Pesquisa em Arte – Mostra de professores do DEART.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

Figura 16. Fotografia do processo de montagem da exposição Pesquisa em Arte – Mostra de professores do DEART.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

Os registros fotográficos acima (Fig. 15 e 16), mostram o processo de montagem da primeira exposição. Na primeira, posicionados ao centro da imagem, os professores que participaram da montagem estão sentados em uma escada que permitia o acesso da galeria ao mezanino. Enquanto isso, a segunda apresenta a execução do processo, com obras encostadas na parede no lado inferior esquerdo enquanto as docentes parecem tomar medidas de uma das paredes do mezanino.

As fotografias abaixo (Fig. 17 e 18) capturam momentos da abertura da exposição cujo processo de montagem foi registrado anteriormente. A Figura 17 é uma fotografia a partir do lado esquerdo do mezanino, garantindo uma visão ampla do espaço da galeria e do setor direito do mezanino. É possível notar a circulação do público dentro do espaço do museu, principalmente pelo fluxo de pessoas transitando pelas escadas. Já na Figura 18, tirada de forma que não permitiu o estabelecimento da nitidez, nota-se o público visitante da exposição Pesquisa em Arte - Mostra de professores do DEART, no espaço aberto no fundo do museu, com pessoas transitando pelas rampas e outras conversando na parte inferior da imagem .

Figura 17. Fotografia da abertura da exposição Pesquisa em Arte – Mostra de professores do DEART.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

Figura 18. Fotografia da abertura da exposição Pesquisa em Arte – Mostra de professores do DEART.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA.

Após sua abertura, o museu passou a desenvolver atividades que não estavam somente ligadas à exposição de obras artísticas, mas também aquelas que tinham um caráter socioeducativo. Desde sua proposta de implementação, que visava a formação de um público no meio das artes, era observada a necessidade de uma instalação de políticas educacionais. O local visava o fomento de projetos de Pesquisa e Extensão, envolvimento de estagiários dos cursos do DEART e o desenvolvimento de atividades na oficina no âmbito da arte-educação.

Desse modo, segundo os relatórios de atividades do MUnA dos anos de 1998 a 1999 e de 2001 a 2004, sob coordenação do Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade e do Prof. Alexandre França respectivamente, foram realizadas múltiplas palestras, cursos, visitas mediadas com escolas, oficinas, exposições, exibições de vídeo, apresentações musicais, lançamentos, festivais como Domingos no Museu (Fig. 19 e 20), entre outros. Muitas dessas atividades foram mantidas em cada gestão, na busca de se manterem fiéis à preservação da memória visual e a promoção de um ambiente fomentador cultural para a cidade.

Figura 19. Fotografia do festival Domingos no Museu de 2002.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA. Julho de 2002.

Nesta imagem, podemos ver o desenvolvimento de atividades oferecidas pelo festival Domingos no Museu, mostrando indivíduos de diferentes faixas etárias realizando projetos manuais com argila em mesas dispostas na rua em frente a porta principal do museu, na Rua Coronel Manoel Alves.

Figura 20. Fotografia do festival Domingos no Museu de 2002.



Fonte: Acervo de documentos do MUnA. Julho de 2002.

Já nesta outra imagem, que nos parece ter sido tirada no mesmo dia da anterior, duas crianças se posicionam ao lado esquerdo da porta principal de entrada do museu. Atrás delas, esculturas feitas de argila se encontram no chão em cima de papéis de jornal. Ao lado direito, é possível perceber a presença de um cavalete, usado para apoiar os tampões que eram utilizados como mesa na Fig. 19.

### **3.3 O museu hoje: de onde vem minhas memórias**

Com mais de vinte anos de atuação, o MUnA se dedica às ações de fomento à cultura, arte e processos de ensino. Atualmente, sua gestão é composta pela Coordenação do Prof. Dr. Rodrigo Freitas, pelo Conselho Gestor que conta com oito docentes da UFU que atuam entre os cursos de Artes Visuais e Jornalismo, por colaboradores terceirizados e quatro bolsistas do curso das Artes Visuais pela PROEXC.



A atuação desta equipe vai de encontro à descrição elaborada pelo ICOM, juntamente com as missões descritas na Carta de Serviços ao Cidadão, que consistem em:

“ [...] preservar, fomentar e valorizar a produção de artes visuais por meio da promoção de atividades de ensino, pesquisa e extensão universitária; de ações de salvaguarda, ampliação e difusão de seu acervo; e de incentivo ao intercâmbio cultural e científico com instituições pares, buscando estimular a formação de sujeitos críticos e o fortalecimento de relações dialógicas entre seus públicos e o patrimônio cultural sob sua guarda” (2022, p. 3).

Dessa forma, são oferecidos serviços de visita mediada perante as exposições, consulta ao acervo da instituição, oferecimento de mesas redondas, palestras, oficinas educativas, cursos, recebimento de festivais cinematográficos, entre outros. Além disso, o espaço permite a utilização do auditório e sala de oficina para o desdobramento de atividades que estimulam os processos de pesquisa, ensino e extensão por aqueles que possuem vínculo institucional com a UFU.

É dentro desse contexto atual de atividades, que o MUnA, como museu se torna templo de memória, já que “não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial” (Halbwachs, 1990, p.143) e “se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Nora, 1993, p. 9).

## 4 MATERIALIZAÇÕES VISUAIS DO COTIDIANO

Neste capítulo iremos tratar sobre os desdobramentos visuais, ou seja, veremos as produções práticas que foram criadas a partir da pesquisa deste Trabalho de Conclusão de Curso e suas movências. As produções artísticas que surgem como processo e resultado desta pesquisa, mantém um diálogo forte com a memória das vivências e o MUnA, frutos de um olhar individual articulado com as experiências coletivas, dando fruto à exposição titulada “MUnA: vestígios da memória”

Este trabalho não existiria sem esse lugar e as pessoas que interagem com ele, mas neste momento, irei desenvolvê-lo por meio de uma leitura pessoal.

### 4.1 Percepções sobre as perenidades na trajetória: a persistência da memória

Em meio minha trajetória de graduação sempre desenvolvi trabalhos visuais que partiam para uma abordagem de sentimentos, transtornos mentais e cotidiano.

Como por exemplo, durante a disciplina obrigatória de Cor e Composição, ofertada no primeiro período do curso no ano de 2019, produzi um conjunto seriado a partir da exploração de técnicas de pintura e desenho, denominado “*Albtraum*”, palavra de origem alemã que se traduz para pesadelo. Nesta série, produzi um conjunto de seis ilustrações, que buscava representar, através da imagem, sonhos ruins colhidos por meio de relatos de pessoas ao meu redor.

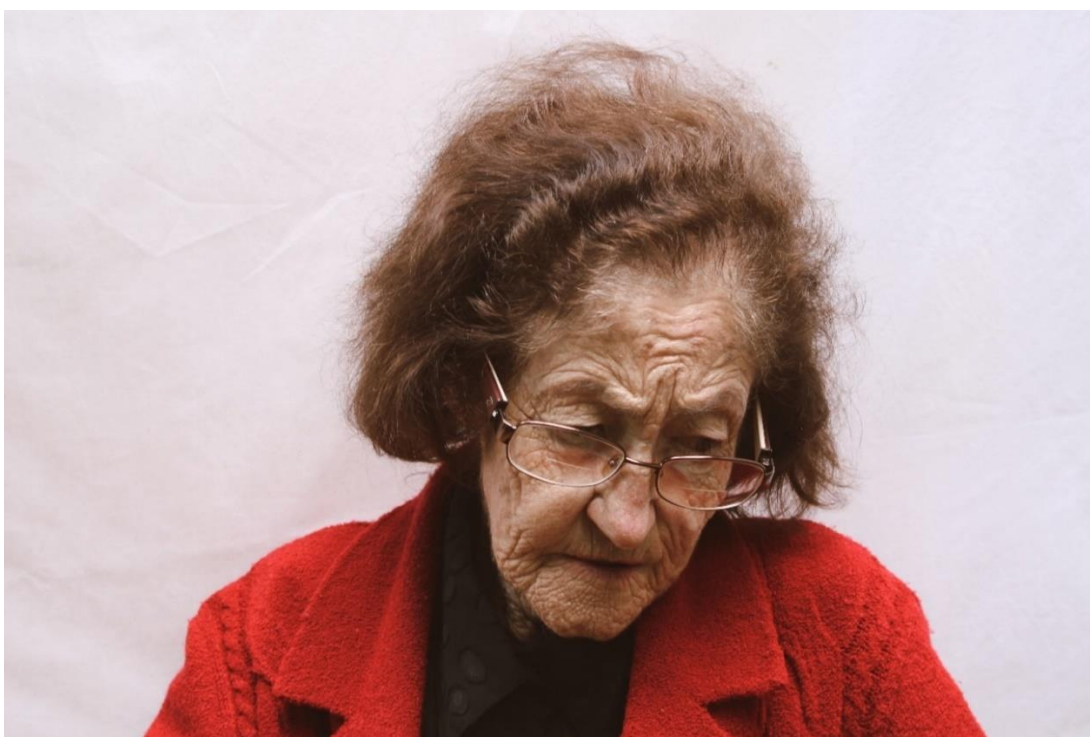
Em outro trabalho, voltado para a produção dentro do Ateliê de Fotografia oferecido no segundo semestre letivo de 2020, propus a criação de uma série fotográfica na qual dei o nome de “Fotografia e memória: vida por meio de expressões”. Neste trabalho, tive como fonte de estudo minha tia avó, Maria. Sentávamos em seu quintal para fazermos exercícios de rememoração, envoltas de uma nostalgia e reencontros com o passado, ela se colocava em frente à câmera, com um fundo branco atrás e vestida de uma paletó vermelho, enquanto eu a fotografava (Fig. 21, 22 e 23). Enquanto isso, em meu bolso, um gravador ligado, capturando suas falas. Este trabalho tinha um ponto fundamental no processo de lembrar, juntamente aos processos corporais de expressão da fisionomia.

Figura 21. Fotografia tirada para o projeto de Ateliê de Fotografia - Fotografia e memória: vida por meio de expressões.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia digital. 2021.

Figura 22. Fotografia tirada para o projeto de Ateliê de Fotografia - Fotografia e memória: vida por meio de expressões.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia digital. 2021.

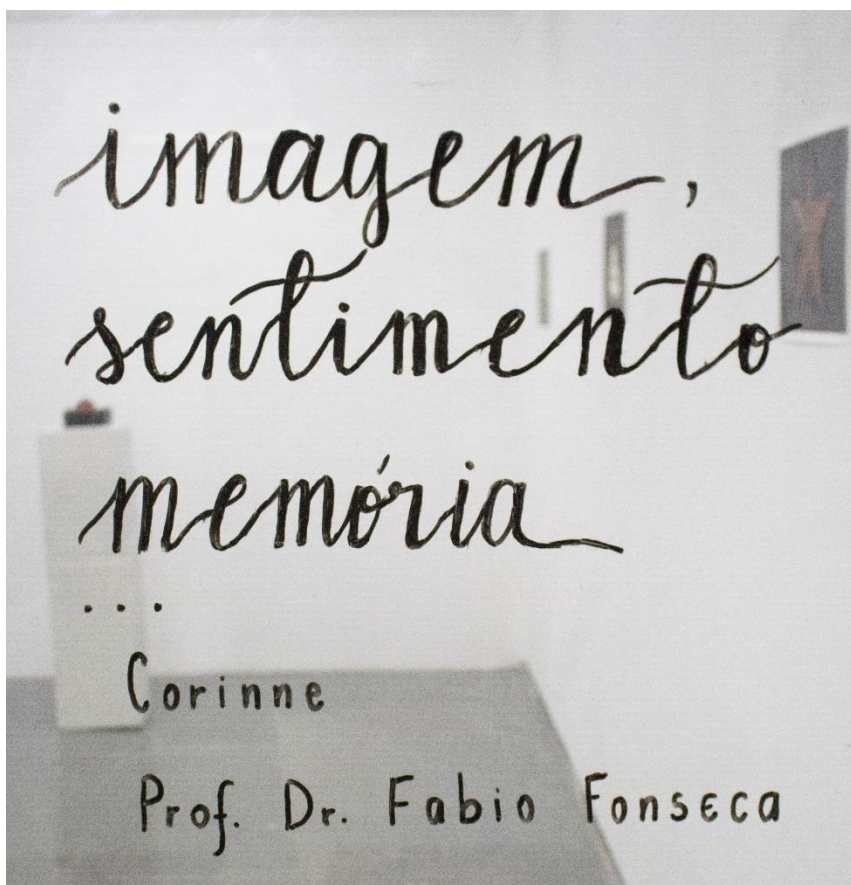
Figura 23. Fotografia tirada para o projeto de Ateliê de Fotografia - Fotografia e memória: vida por meio de expressões.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia digital. 2021.

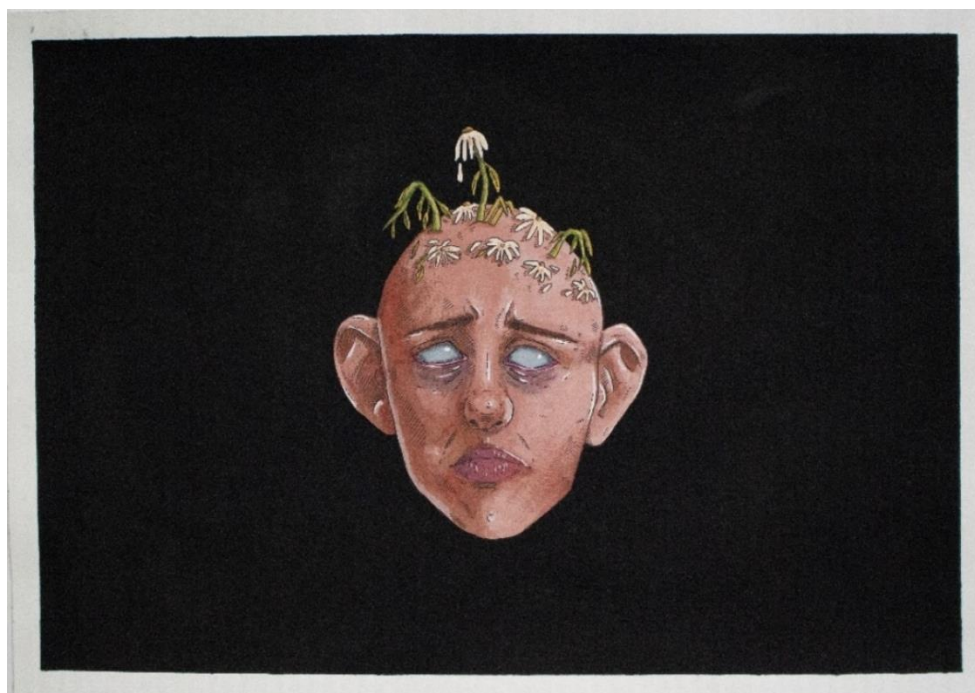
Em um outro momento, durante o ciclo 2021 e 2022, envoltos em um contexto de pandemia do vírus *SARS-CoV-2*, desenvolvi uma pesquisa de Iniciação Científica com apoio da CNPq com título: Imagem, sentimento e memória. A arte em tempo de distanciamento social (Fig. 24). Esta pesquisa propunha uma investigação sobre o trabalho da memória dentro da minha produção artística, com foco na representação de sentimentos por meio de imagens. Precisamente, visava como produção visual um conjunto de imagens e objetos tridimensionais, que funcionam como alegorias para os transtornos psicológicos decorrentes do distanciamento social provocado pela pandemia (Fig. 25, 26, 27, 28 e 29). Tratando-se de uma produção artística prática acompanhada de um aporte teórico, trazia consigo um memorial com as reflexões sobre o processo de criação, procurando obter os significados da prática artística, resultando na exposição realizada dentro do Laboratório Galeria da UFU, no bloco 1I, com nome: Imagem, sentimento e memória.

Figura 24. Fotografia tirada na abertura da exposição: Imagem, sentimento e memória.



Fonte: AZEVEDO, Marcos. Fotografia digital. 2022.

Figura 25. Corinne Caldeira. Sem título. 2022. Técnica mista. 297 x 420 mm.



Fonte: AZEVEDO, Marcos. Fotografia digital. 2022.

Figura 26. Corinne Caldeira. Sem título. 2022. Técnica mista. 297 x 420 mm.



Fonte: AZEVEDO, Marcos. Fotografia digital. 2022.

Figura 27. Corinne Caldeira. Sem título. 2022. Técnica mista. 10 x 15 cm.



Fonte: AZEVEDO, Marcos. Fotografia digital. 2022.

Figura 28. Corinne Caldeira. Sem título. 2022. Técnica mista. 15 x 18 cm.



Fonte: AZEVEDO, Marcos. Fotografia digital. 2022.

Figura 29. Corinne Caldeira. Dead girl walking. 2022. Pintura com bordado.



Fonte: AZEVEDO, Marcos. Fotografia digital. 2022.

Com o desenvolvimento deste último trabalho e inúmeros outros durante esse período acadêmico, pude perceber que minhas produções artísticas têm sua movência findada a partir das latências do que atravessa meu cotidiano em diálogos com a memória.

Pensando nisso, as relações humanas, que são forjadas através do convívio e buscando uma interface com o estudo de como elas se moldam a partir do vínculo com o lugar, desta vez me proponho a pesquisar o MUnA, lugar que tenho ocupado nesse último ano de graduação. Somos frutos inerentes dos grupos dos quais participamos, dos interesses que vamos adquirindo e dos lugares que habitamos. A partir disso, surge o interesse em uma investigação de cunho prático e visual, que pudesse representar essas relações de uma memória viva e sensível, sempre abastecida por grupos e indivíduos que habitam esse lugar de diversas maneiras.

#### **4.2 Exposição MUnA: vestígios da memória**

“É sobre espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre esta ou aquela categoria de lembranças” (Halbwachs, 1990, p. 143).

É pensando neste trecho escrito por Halbwachs, que alicerço grande parte da minha produção artística dentro deste trabalho. O título da exposição, pensado a partir das obras confeccionadas durante este percurso, carrega consigo pistas nas quais considero importante dentro do pensar sobre os desdobramentos práticos. Em primeiro lugar, o apontamento do lugar. Neste caso, não o lugar onde ocorreria a exibição da exposição, mas sim o lugar (MUnA) como assunto e objeto de pesquisa. Em segundo lugar, o vestígio, palavra que vai de encontro aos debates que mediei anteriormente sobre as questões de identidade e pertencimento sobre a perspectiva da construção da memória coletiva. Para além disso, o vestígio dialoga com as propriedades pictóricas de minha produção, nas quais discutirei mais à frente no capítulo. E por último, a memória, que indica onde fundamento as discussões teóricas e as produções práticas desta pesquisa.

A exposição artística MUnA: vestígios da memória, aconteceu no Laboratório Galeria, dentro do Bloco II na Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, entre os dias 02 a 06 de outubro de 2023. Seu processo de montagem tomou lugar dois dias antes da abertura, ou seja, entre os dias 30 de setembro e 01 de outubro, enquanto a desmontagem foi



feita apenas em 07 do mesmo mês. Durante essa semana, a exposição se manteve aberta durante todos os dias nos períodos diurno, vespertino e noturno.

#### 4.2.1 Processo de produção e expografia

Considero que as obras produzidas como trabalho final para esta pesquisa possam ser, de certa forma, divididas em dois eixos. O primeiro compreende no tecer das minhas relações de mediação com o público visitante do museu em consonância com o lugar. Já o segundo parte das questões de pertencimento, habitação e do vínculo construído com aqueles que trabalham no MUnA. Nesse sentido, acredito que seja importante destacar que ambas as dinâmicas não se excluem uma à outra, mas se articulam dentro do diálogo de funcionamento do espaço.

Durante o processo de escrita deste texto, farei um percurso que se atém ao mesmo sentido da visualização da exposição montada dentro do Laboratório Galeria e convido aqueles que o leem a se permitirem um passeio no espaço mental e no tempo, já que também falaremos sobre os processos de confecção dos trabalhos artísticos.

Figura 30. Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm (cada).



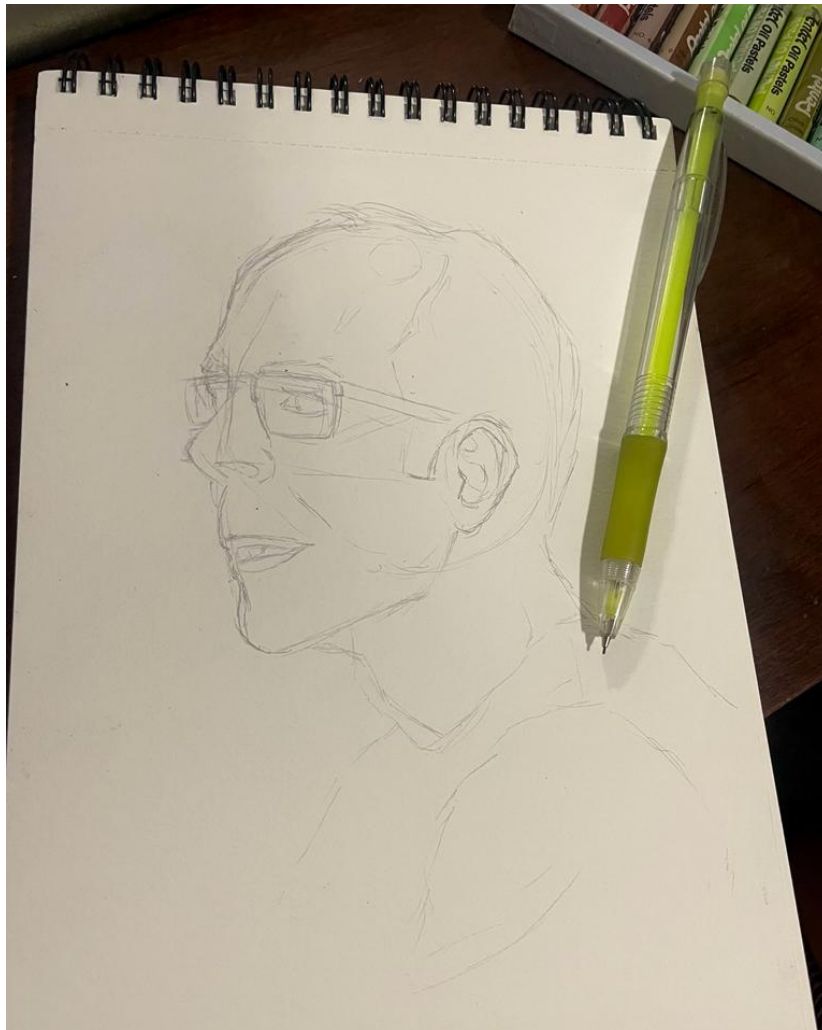
Fonte: Acervo Pessoal.

A imagem acima apresenta o primeiro conjunto de obras, que foram expostas na parede esquerda do Laboratório Galeria. Dentro do primeiro eixo temático, produzi desenhos a partir da apropriação de fotografias não autorais, encontradas no Anexo A, tiradas por Marcos

Azevedo, também aluno de Artes Visuais e meu amigo, durante a abertura das exposições *Autorrepresentações e Deslocamentos da Memória*, que tomaram lugar no dia 02 de junho de 2023 à 30 de julho do mesmo ano no MUnA.

A série é composta por seis desenhos feitos em papel *Canson XL Aquarelle*, com gramatura de 300 g/m<sup>2</sup> de tamanho A5, ou seja, 14,8 x 21 cm emoldurados em uma estrutura de madeira branca de 35 x 41 cm cada. O desenho, em um primeiro momento rascunhado timidamente no papel com grafite (Fig. 31), ganha expressividade a partir dos riscos e ranhuras do giz pastel oleoso (Fig. 32) em uma escala monocromática de quatro tons de cinza (*Light Gray, Gray, Deep Gray e Dark Gray*) da linha *Oil Pastels* da marca Pentel que contrasta com o branco do paspatur e da moldura no contexto da montagem da exposição.

Figura 31. Fotografia do processo de produção de um dos retratos da série “Uma noite de abertura: representação do público”.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 32. Fotografia do processo de produção de um dos retratos da série “Uma noite de abertura: representação do público”.



Fonte: Acervo Pessoal.

Posicionadas ao centro do papel, são construídas imagens do público visitante das exposições citadas anteriormente que partem de uma composição atida do busto para cima, que se articula como um retrato (Fig. 33, 34, 35, 36, 37, 38), forma de representação recorrente em meio a história da arte. Gombrich (1999, p. 15-18), por exemplo, começa seu capítulo de introdução Sobre arte e artistas, discutindo sobre as questões de apreciação de obras de arte, citando os retratos que Rubens produz de seu filho Nicholas em 1620 e o de Albrecht Dürer, que em 1514 apresenta a imagem de sua mãe. A produção da série Uma noite de abertura: representação do público, nos traz também questões de admiração e devoção através do retrato. A partir de recortes visuais que faço dentro das fotografias, vasculhando os processos de comunicação entre duas linguagens, me interessa o processo de releitura por meio do desenho e na diversidade de pontos de vista, na qual Halbwachs aponta o importante papel desempenhado pela imaginação (1990, p.30). Neste trabalho, represento pessoas das quais

lembro da presença na noite da abertura da exposição, muitas delas que participam de forma mais assídua dentre eventos diversos que ocorrem no museu.

Em um primeiro momento, sem pistas sobre o que se tratam esses retratos, podem parecer deslocados que qualquer lugar e contexto. No entanto, o nome atribuído à série, listado na ficha técnica ao lado, promove sua realocação dentro do espaço museológico que é o MUnA, facilitando a identificação desse público neste cenário.

Tal registro permite a composição do vestígio da presença humana no museu. A atenção de uma noite de abertura que se dirige às obras expostas e aos artistas expositores, sofre uma transmutação e se centra no público. O visitante, que desempenha o papel de sujeito interessado e observador, se torna objeto de arte a partir da sua representação.

Figura 33. Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 34. Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 35. Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 36. Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 37. Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 38. Corinne Caldeira. Uma noite de abertura: representação do público. 2023. Giz pastel oleoso e grafite. 14,8 x 21 cm.



Fonte: Acervo Pessoal.

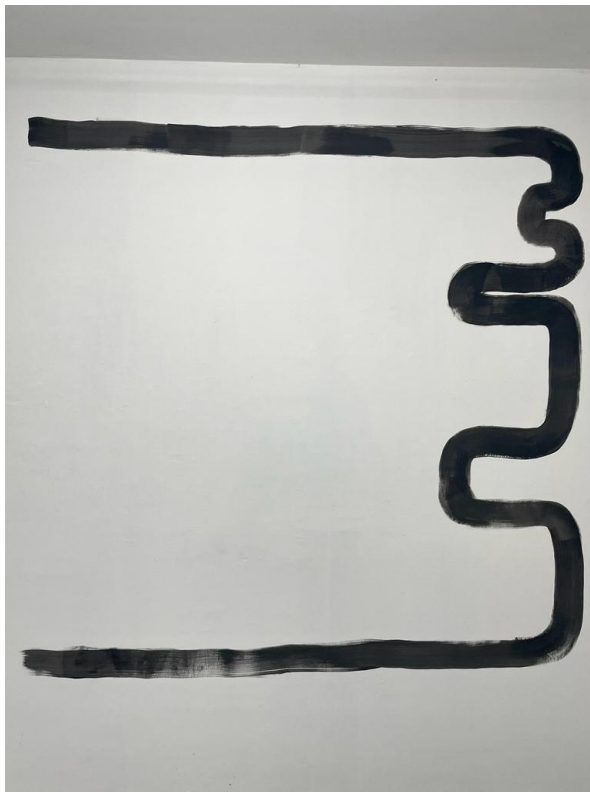
Na parede central do espaço do Laboratório Galeria, a movência incitada pelas minhas relações com o público continua se materializando, mas dessa vez é acometida de alterações no que tange à escolha de materiais e representação gráfica. Deslocando do desenho em pequenos suportes, passamos à pintura. Utilizando pincel de 4 polegadas e tinta acrílica de parede preta, traço dois percursos: Trajeto do olhar I (Fig. 39) e Trajeto do olhar II (Fig. 40), que ocupam cerca de 2,50 x 2,30 metros cada um (Fig. 41).

Figura 39. Corinne Caldeira. Trajeto do olhar I. 2023. Tinta acrílica. 2,50 x 2,30 metros.



Fonte: Acervo pessoal.

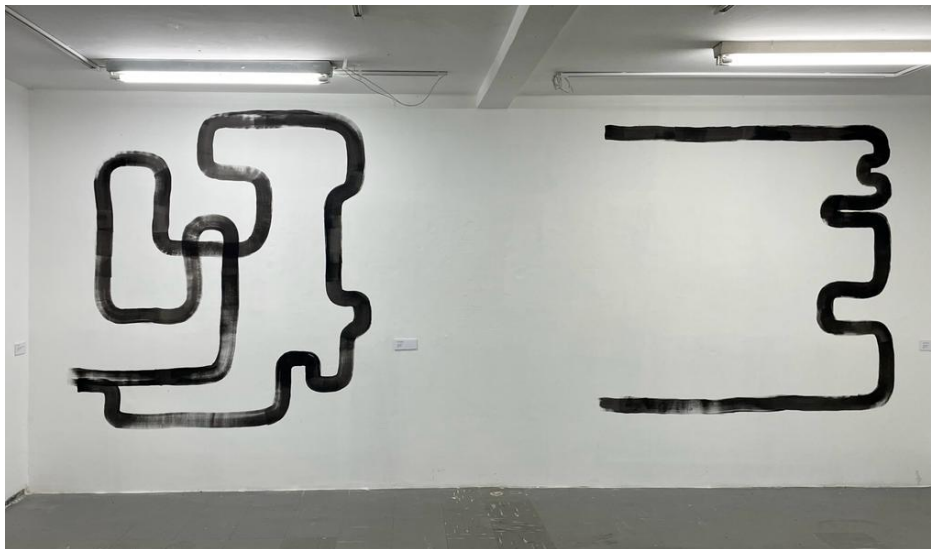
Figura 40. Corinne Caldeira. Trajeto do olhar II. 2023. Tinta acrílica. 2,50 x 2,30 metros.



Fonte: Acervo pessoal.



Figura 41. Corinne Caldeira. Trajeto do olhar I e II. 2023. Tinta acrílica. 2,50 x 2,30 metros (cada).



Fonte: Acervo pessoal.

Como pudemos ver no trabalho anterior (Uma noite de abertura: representação do público), a exploração entre as relações com o público e o espaço do museu resultaram em um trabalho com uma figuratividade abrangendo um sentido mais literal. Em outras palavras, foram elaboradas representações de corpos humanos reais. Este trabalho e nos próximos que irei trazer, mostram soluções visuais voltadas para uma abordagem que partem de um campo conceitual e imaginativo.

A partir de longas pinceladas, damos vida a uma formação de linhas com curvas levemente arredondadas que evidenciam um forte contraste com as paredes brancas do Laboratório Galeria. Com o esgotar da tinta no pincel, em consonância com as pinturas de Amilcar de Castro, referência visual sugerida pela Prof. Dra. Ana Helena Duarte e aderida em uma etapa mais posterior no processo de criação deste trabalho durante as aulas da disciplina de Ateliê de Pintura, podemos ver a formação de ranhuras vindas de suas cerdas que agregam à sensação de textura trabalhada na série anterior e à ideia de vestígio.

O vestígio nos trabalhos artísticos produzidos para essa exposição vem de uma interlocução com a memória. São incitadas lembranças, nas quais Halbwachs define como “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente” (1990, p. 71), através de anotações, fotografias, processos mentais e esboços que me auxiliaram dentro do processo criativo. Contudo, mesmo voltada para a representação dos aspectos da memória do lugar no que tange à minha vivência dentro do MUnA, não é possível negar que ela mesma não esteja

sujeita a modificações e apagamentos. É a partir da vulnerabilidade das lembranças, das minhas lembranças, que busco a construção de diferentes tipos de representações imagéticas. Assim podemos considerar que

“ [...] a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (Pollack, 1992,p. 4-5).

Desta vez, os sujeitos (o público e eu) se tornam ocultos. Representados pelas linhas, forma e objeto, usadas com bastante recorrência dentro do texto de Halbwachs, traço caminhos nos quais fiz durante os processos de mediação de visita do público nas exposições Acervo presente: mulheres ao centro e Manancial, da artista Lucy Citti Ferreira, cujas abertura se deu em 20 de janeiro de 2023, permanecendo até o final do mês de abril no museu. A idealização desse projeto teve início durante a matéria de Pintura I, ministrada no segundo semestre letivo de 2022.

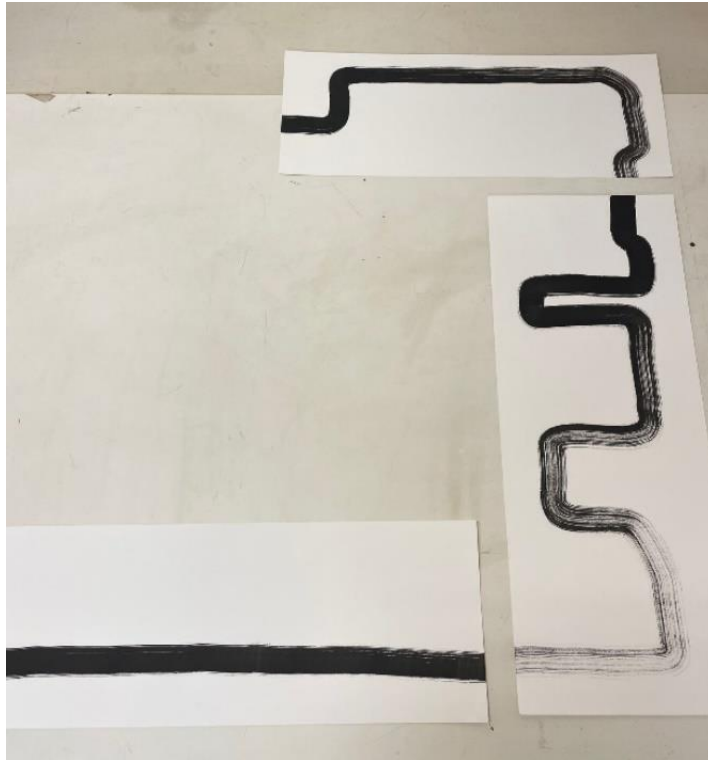
Em um primeiro esforço, arquitetado para a apresentação de um trabalho para essa matéria, pincelei o mesmo trajeto em folhas de papel recortadas de uma folha A2 de gramatura 200 (Fig. 42 e 43). Nele, o recorte funciona como pequenos setores dentro dos espaços do museu, que em sequência os deixo de lado. Feitos com nanquim, fica evidente a preocupação com as ranhuras, desgaste da tinta e o vestígio, ainda que não fundamentada com os devidos aportes teóricos e processos reflexivos.

Figura 42. Fotografia do trabalho desenvolvido para a disciplina de Pintura I que originou a série Trajeto do olhar.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 43. Fotografia do trabalho desenvolvido para a disciplina de Pintura I que originou a série Trajeto do olhar.



Fonte: Acervo pessoal.

Em seguida, após a sugestão de algum colega da disciplina, percebi que este projeto poderia ter um impacto visual maior caso exibido em uma parede em grandes formatos. Com isso, para a matéria de Ateliê de Pintura, decidi continuar com a feitura dessas pinturas. A ideia de um suporte, seja ele uma tela ou papel, não sustentava a proposta de gestualidade que procurava que o trabalho tivesse. Da mesma forma que Jiro Yoshihara, artista japonês membro e fundador do grupo *Gutai Art*, busco neste trabalho a exploração da forma da linha a partir da gestualidade da pintura e do contraste cromático entre tinta e suporte. Assim, passei a articular para que a obra se instalasse na própria parede do laboratório.

Neste momento, fiz um primeiro esboço digital a partir de uma fotografia que tirei da parede central do laboratório (Fig. 44). Em uma camada de arquivo no *software Krita*, busquei por um pincel que apresentasse texturas e não deixasse o projeto com a tinta em um aspecto chapado. Mesmo utilizando este pincel, pude perceber que ele não me permitia fazer variações tonais com a cor escolhida, mesmo alterando a pressão da ponta da caneta na mesa digitalizadora. Neste momento, percebi que a pintura digital não me interessava, pois sua tinta

é inesgotável e meu trabalho dialoga com as inconsistências do material, assim como as da memória.

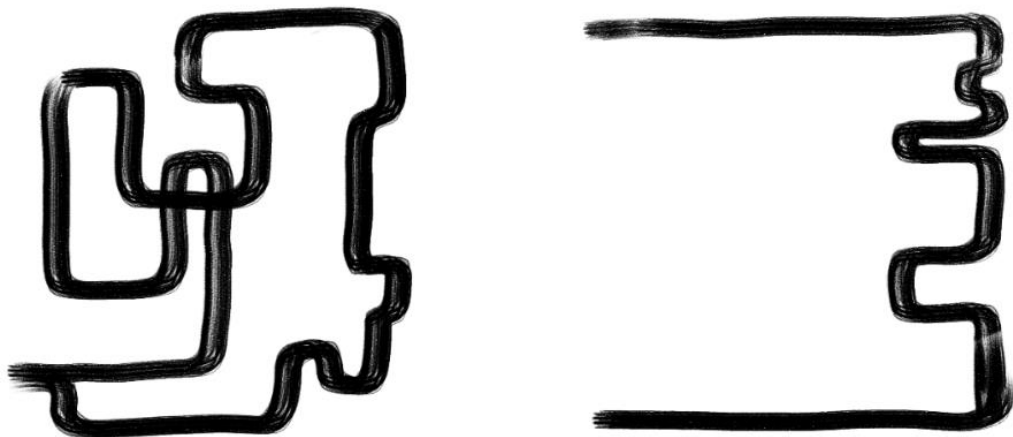
Pensando nisso, busquei um aproveitamento para o esboço criado. Durante o processo de montagem da exposição, removi a camada da fotografia do arquivo, deixando somente as imagens dos esboços dos trajetos (Fig. 45). Dessa forma, as usei como espécie de mapeamento de produção. Para a montagem, as projetei sobre a parede com um projetor do Laboratório de Desenho e em seguida fui pintando com o pincel e a tinta acrílica preta (Fig. 46 e 47).

Figura 44. Esboço digital feito em cima de uma camada de fotografia do Laboratório Galeria.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 45. Esboço digital sem a camada de fotografia do Laboratório Galeria.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 46. Fotografia do processo de montagem da pintura instalada “Trajeto do olhar I”.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 47. Fotografia do processo de montagem da pintura instalada “Trajeto do olhar II”.



Fonte: Acervo Pessoal.

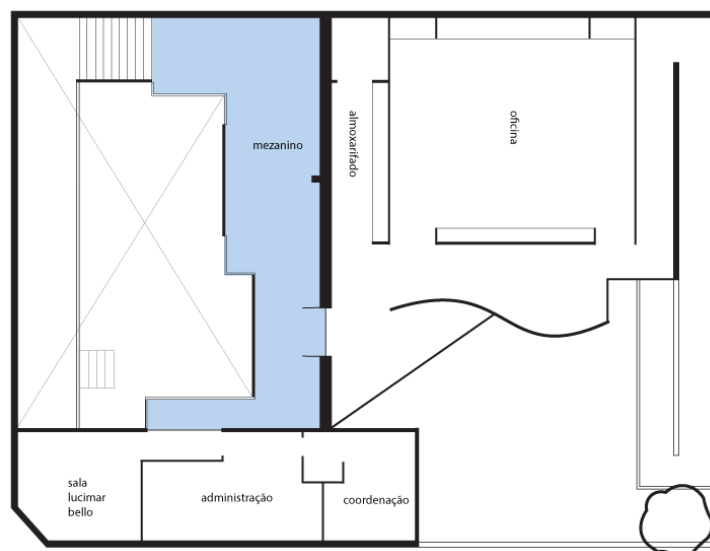
O percurso, feito na parede, surge de um processo imaginativo do espaço, capaz de criar uma imagem que se busca associar a atividade de um grupo dentro dele. O Trajeto do olhar I representa o percurso feito por mim ao mediar os visitantes da exposição Acervo presente: mulheres ao centro, no espaço assinalado de azul da galeria principal na Figura 48. Enquanto isso, a obra Trajeto do olhar II ilustra o caminho feito no espaço do mezanino, também indicado pela cor azul na Figura 49.

Figura 48. Sinalização do espaço da galeria central do MUnA, no qual desenvolvo os percursos para a obra “Trajeto do olhar I”.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 49. Sinalização do espaço do mezanino do MUnA, no qual desenvolvo os percursos para a obra “Trajeto do olhar II”.



Fonte: Acervo pessoal.

Nesse sentido, o livro *A vastidão dos mapas: Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil*, com a curadoria e texto de Agnaldo Farias, nos revelam pontos nos quais acredito que sejam fulcrais para a compreensão deste trabalho. O autor evidencia que “não se mapeia apenas o que se vê, mapeia-se o que se pensa ver, mapeia-se o que se imagina”. Para o desenvolvimento dos símbolos desses trajetos, a imaginação e a memória mergulham juntas, trazendo consigo até mesmo deformações, das quais Farias aponta como parte da natureza dos mapas (2017, p. 17-19).

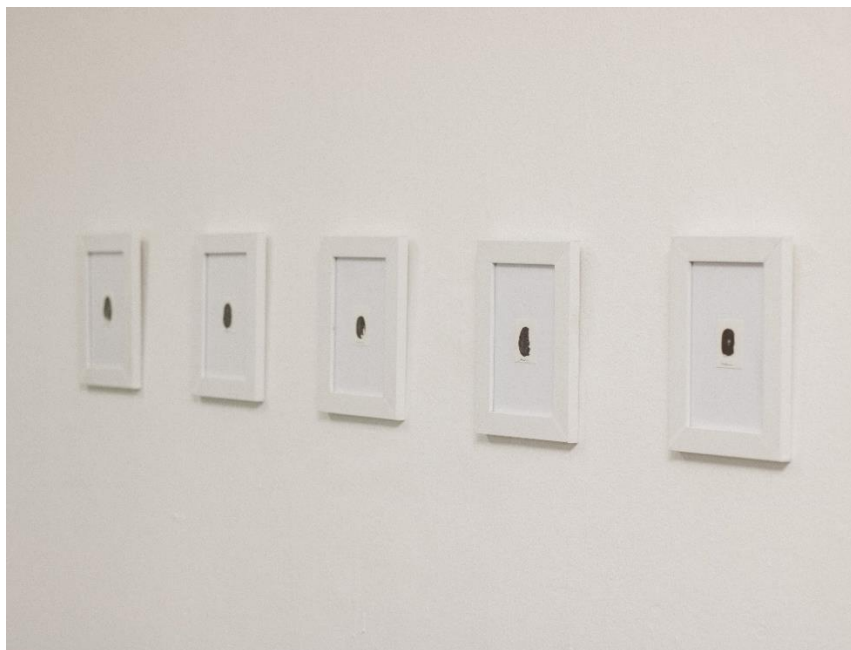
“ Ao longo de toda a sua história, a pintura quase sempre se ateu a representar o que os olhos dos pintores viam, ou que fingiam ou imaginavam ver. A pintura figurativa sempre contou com uma parcela de invenção e de imaginação. Em certo sentido ela atua como os mapas antigos, as cartas náuticas, os portulanos, que representavam as bordas dos continentes, as escrutinavam, deixando em branco ou povoando de imagens – as mais variadas e extraordinárias – o interior desconhecido. Concluindo, os mapas nascem da observação e da imaginação” (Farias, 2017, p. 19).

Ainda dentro das investigações poéticas vinculadas à pintura, para o desenvolvimento dessa próxima produção visual, nos voltaremos ao eixo temático das questões cotidianas de habitação e pertencimento no que tange a equipe com quem desempenho meu trabalho no MUnA.

Nesta série de seis obras denominada Ponto: impressões diárias (Fig. 50), sua dimensão espacial contrasta bruscamente com a proposição anterior. Em retângulos recortados de um papel A5 de um bloco *Canson XL Aquarelle*, com gramatura de 300 g/m<sup>2</sup> em dimensões de 3 x 4 cm, utilizo da tinta nanquim de cor preta como material pictórico.

Como Carlos Vergara, artista representante do movimento da Nova Figuração brasileira, em seu conjunto de obras *Sudário*, me proponho a fazer impressões. No papel, como um atestado de identidade atido em um formato igual ao das fotografias de identificação, pressiono o dedo molhado de nanquim, daqueles que trabalham comigo no MUnA. Do mesmo modo que Vergara deixa os vestígios das transformações do lugar e a existência de uma memória ativa, busco através da representação das digitais por meio da pintura, o pertencimento do indivíduo em meio a memória do lugar do museu.

Figura 50. Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros (cada).



Fonte: AZEVEDO, Marcos. 2023. Fotografia digital.

Na terceira série de composições, no papel de pequeno formato, faço impressões das digitais daqueles que considero que desempenham um papel fundamental dentro da construção das minhas memórias do museu e quais vínculos estabeleci com o lugar. Dentre elas, as digitais representadas são do Prof. Dr. Rodrigo Freitas, Ivanicy Barbosa, Sofia Martins, Ana Luisa Guimarães, Rebecca Emília e a minha. Ao passar tinta nanquim nos dedos, usá-los como pincel no suporte e colocar o nome de quem o pertence em sua parte central inferior, busco conferir a importância da identidade desses indivíduos dentro do contexto do Museu Universitário de Arte. Tal relevância se dá pelos papéis desempenhados na construção das atividades do lugar, fazendo parte da memória do museu e deixando suas marcas, assim como tantos outros discutidos no capítulo anterior.

Como Halbwachs aponta, “nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros” (1990, p. 131). E é a partir da nossa vivência no espaço que vamos o modificando. “Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem” (Halbwachs, 1990, p. 133).

Os nomes, redigidos em letra cursiva e tinta nanquim preta, apoiam as digitais formando uma espécie de púlpito visual. Cada uma delas, com formatos e desgastes diferentes, auxiliam a revelar as particularidades de cada indivíduo do grupo, nos quais desempenham tarefas únicas



dentro do museu. Ao mesmo tempo, o formato da composição permite o sentido da unidade e coesão da equipe.

O processo de confecção da obra pode ser dividido em duas etapas de pintura e uma de escrita. Em primeiro lugar, a pintura do dedo da pessoa feita com tinta nanquim inserida dentro de um pincel reservatório de aquarela (Fig. 51 e 52). O segundo processo consiste na saturação do papel com a tinta contida no polegar, formando a imagem da digital. Por fim, são escritos os nomes com caneta nanquim de ponta 0.05mm (Fig. 53, 54, 55, 56, 57, 58).

Figura 51. Registro fotográfico do processo de pintar o dedo com a tinta nanquim - Sofia.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 52. Registro fotográfico do processo de pintar o dedo com a tinta nanquim - Analu.



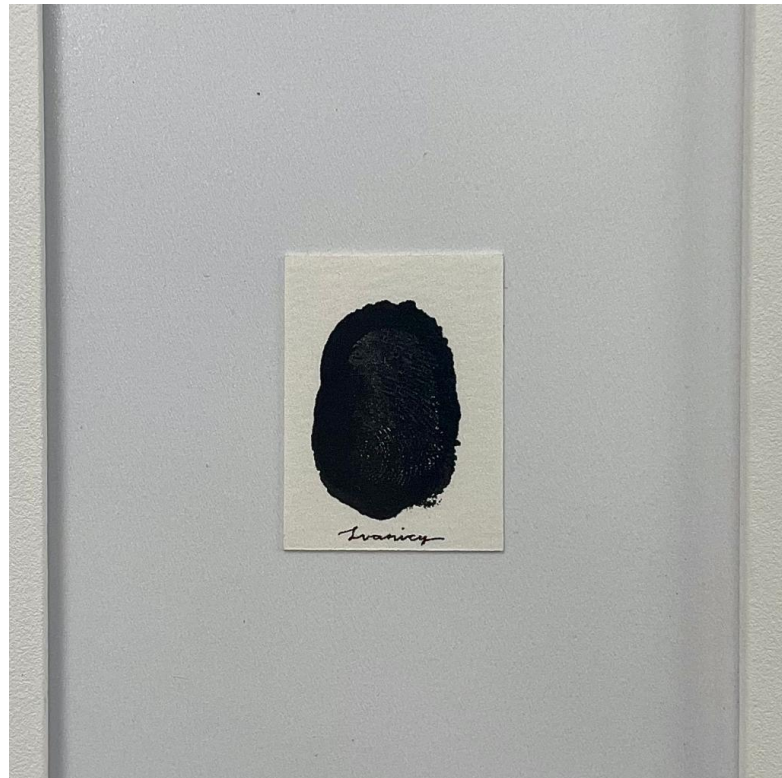
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 53. Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 54. Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 55. Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros.



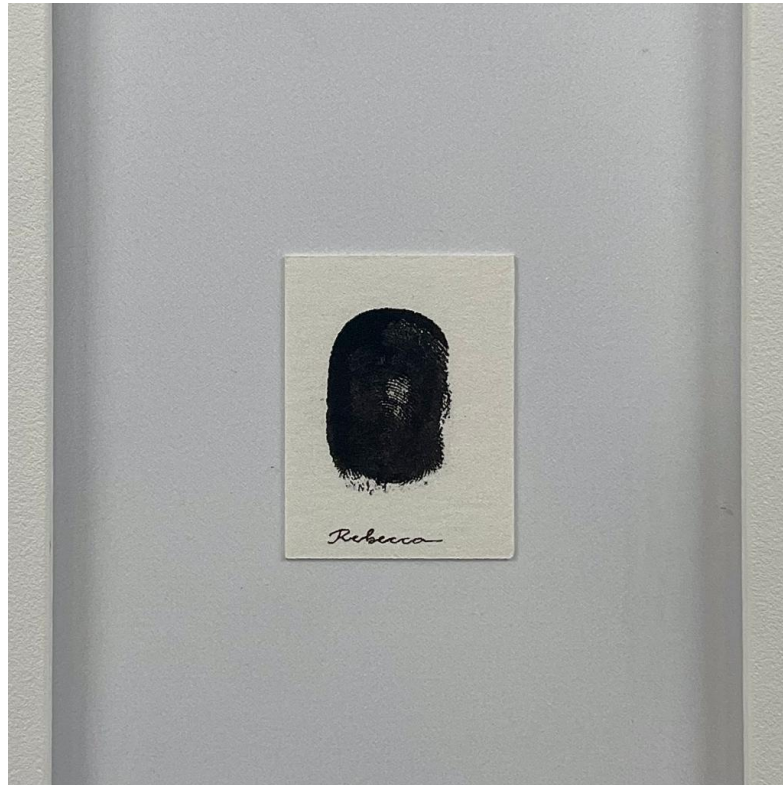
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 56. Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 57. Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 58. Corinne Caldeira. Ponto: impressões diárias. 2023. Nanquim. 3 x 4 centímetros.



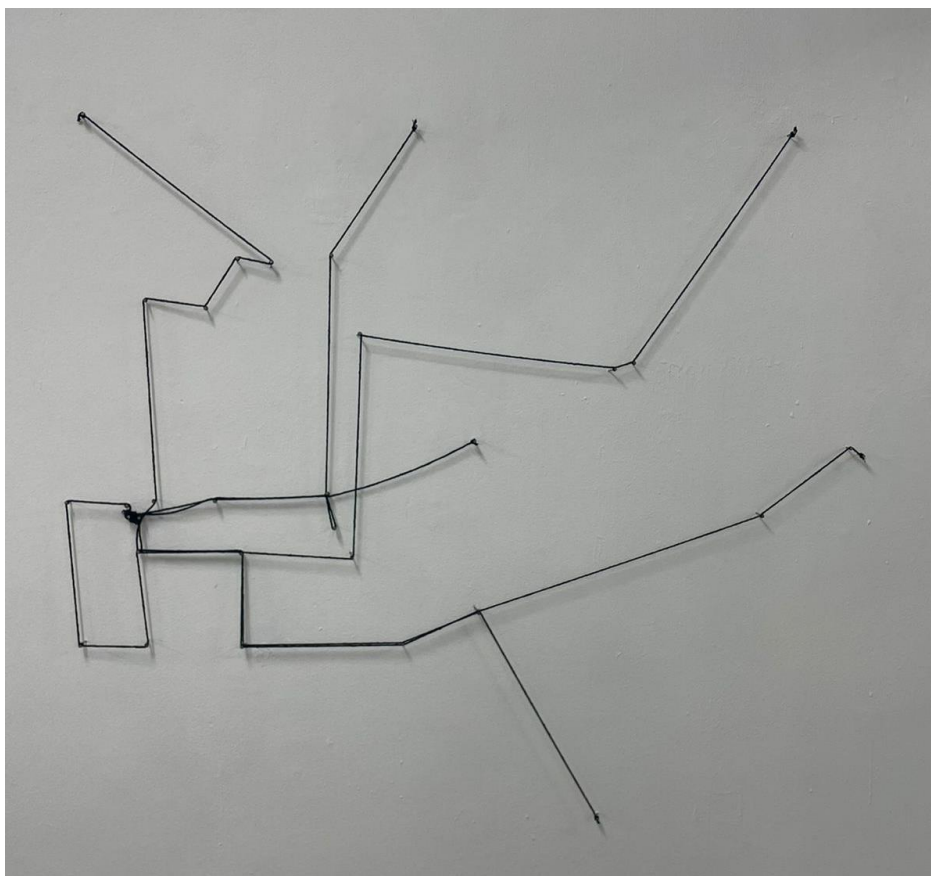
Fonte: Acervo pessoal.

Mesmo que o conjunto seja marcado por inconsistências do depósito da tinta, a digital surge como um ponto, considerado por Kandinsky em *Ponto, linha, plano*, (1970, p. 38) o “primeiro encontro do utensílio com a superfície material”, ou seja, o único contato da pele com o papel. Esses pontos visuais, ao contrário do ponto da escrita, não marcam a interrupção ou finalização de algo, mas dispostos em sequência dentro do espaço expositivo, podem ser visualizados como uma espécie de continuidade, uma linha.

Produto do movimento, a linha, como forma e objeto dão origem a produção do último trabalho dessa exposição. Disposta na última parede do Laboratório Galeria, a instalação Percursos do hábito (Fig. 59 e 60), divide o núcleo temático com o conjunto anterior. Em dimensões de 130 cm x 108 cm x 1,5 cm, são marcados trajetos na parede da galeria.

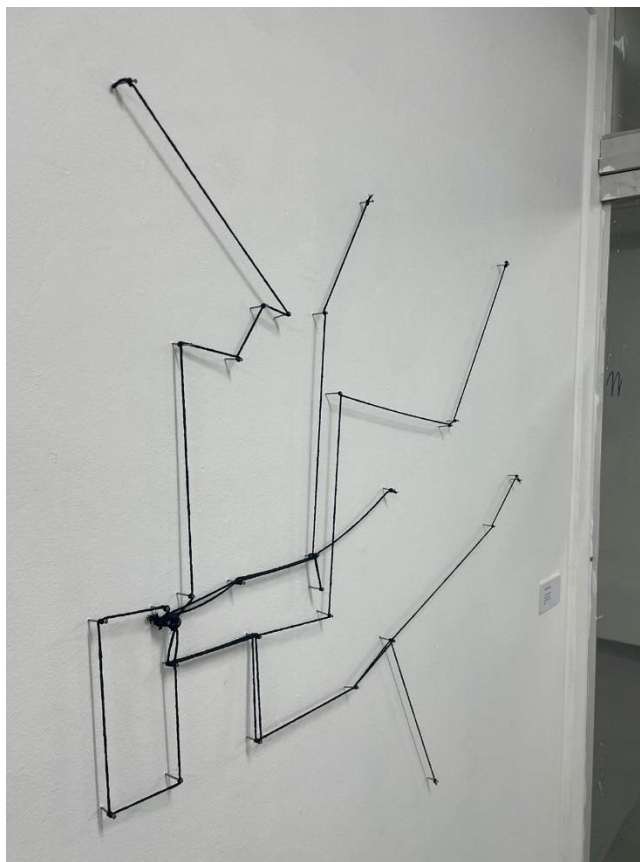
Como as artistas contemporâneas Guga Szabzon no seu trabalho sem título de 2013 feito de costura sobre mapa e Clarissa Tossin em sua série Brasília a pé, proponho a construção de um mapa através de linhas. Feito de barbante preto e pregos, utilizo recortes dos trajetos feitos pela mesma equipe na qual capturo as digitais de suas casas até o prédio do MUnA.

Figura 59. Corinne Caldeira. Percursos do hábito. 2023. Barbante e prego. 130 cm x 108 cm x 1,5 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 60. Corinne Caldeira. Percursos do hábito. 2023. Barbante e prego. 130 cm x 108 cm x 1,5 cm.



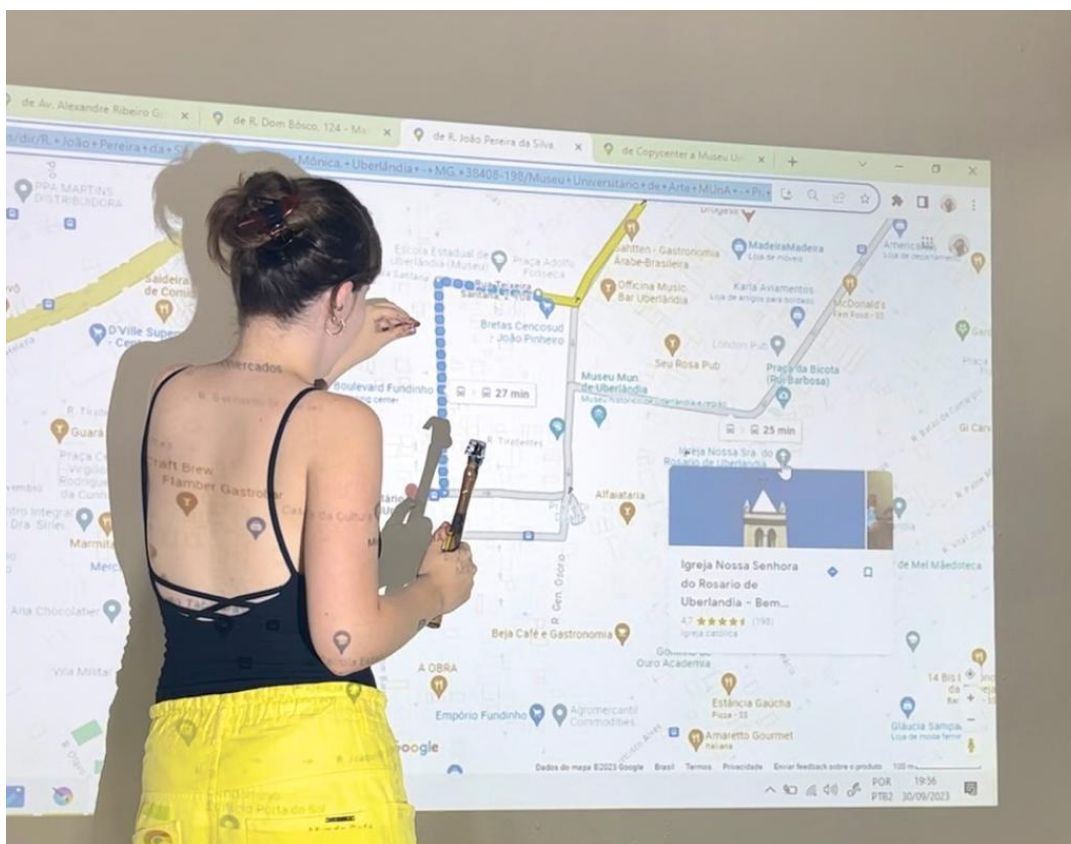
Fonte: Acervo pessoal.

Mais uma vez, mapas, linhas e memória entram em diálogo e se materializam em produção artística. Partindo de diferentes lugares, surge um mapa cujo suas pontas se direcionam a um só ponto emaranhado gerando um entrecruzamento de linhas.

“Indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. São linhas que nos compõem, [...]. E constantemente as linhas se cruzam, se superpõem por um instante, se seguem por um certo tempo. [...] Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra” (Deleuze, Guattari, 2004. p. 70-71).

Para construção da instalação, utilizei a visualização dos trajetos pela ferramenta do *Google Maps*. Com a projeção na parede, em meu *notebook* posicionei o MUnA no mesmo local em todos os seis trajetos (Fig. 61). Martelando os pregos em cada mudança de direção do percurso, em seguida fui traçando as linhas de barbante a fim de que todas se encontrassem no mesmo prego: o museu. O trabalho resultou na formação de linhas retas com ângulos rígidos. No ponto de encontro, um encontro de linhas.

Figura 61. Fotografia do processo de montagem do trabalho Percursos do hábito.



Fonte: Acervo pessoal.

#### 4.2.2 Da construção ao apagamento

De certo modo, vejo a tarefa de escrita desse capítulo como semelhante às atividades de mediação que desempenho no museu. Os guio pela exposição, pelo processo de criação, seus materiais e suas intenções interpretativas. Assim como as visitas mediadas, o processo de montagem e desmontagem são atribuições que nos cabem como bolsistas.

Para esta exposição, o processo de montagem se iniciou juntamente à desmontagem da exposição anterior, Cores Sonantes do aluno Teruã Piau. Em uma calorosa tarde de sábado, 30 de setembro, com a ajuda de minha amiga Letícia Myaki, começamos os processos de medir as alturas das obras, instalação de plotters e fiz a produção da pintura instalada e da instalação. No dia seguinte, com o apoio dos meus amigos Teruã e Marcos, terminamos a disposição dos desenhos e pinturas emolduradas.

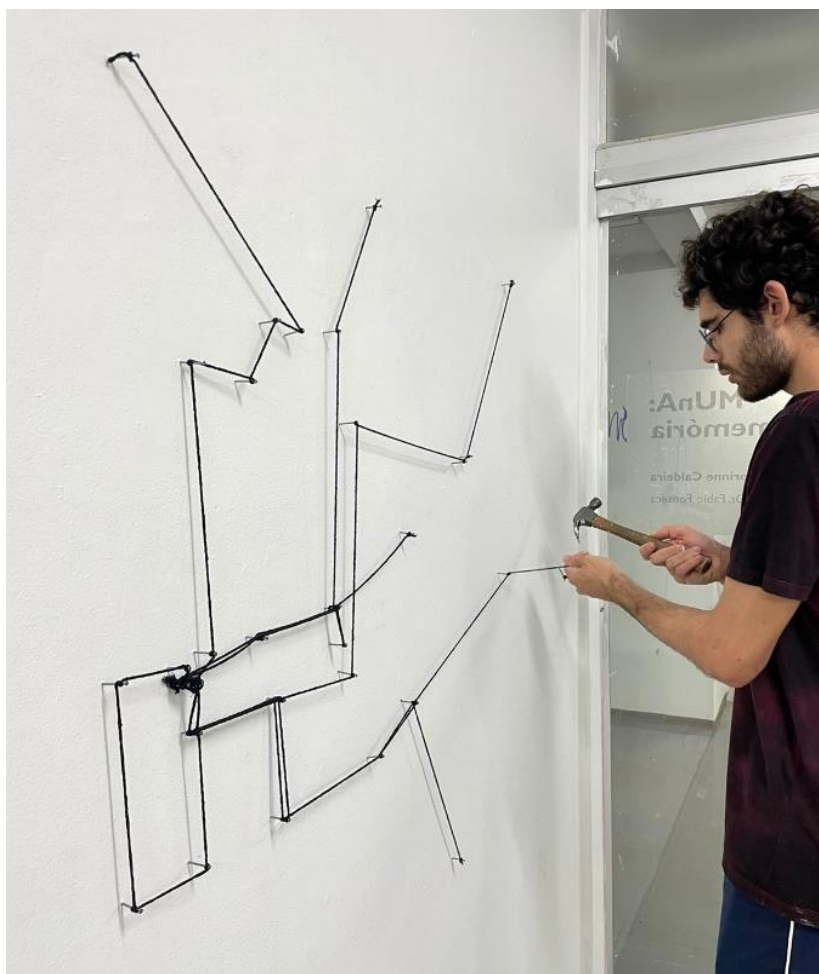
Com a abertura da exposição, na segunda do dia 02 de outubro no período noturno, pude contar com a assinatura de 42 pessoas no mesmo dia. Ao final da exposição, foram contabilizadas 147 assinaturas no caderno de presença ao total.

O processo de desmontagem foi feito na manhã do dia 07 de outubro, no qual a parte que nos tomou mais tempo foi o de pintura da parede onde as pinturas Trajeto do olhar estavam instaladas.

Sujeita ao apagamento, assim como a memória, a exposição deu lugar novamente às paredes brancas e vazias do Laboratório Galeria, deixando para trás apenas vestígios do que esteve presente ali, como a textura da massa corrida coberta de tinta branca onde foram feitos os furos.

Abaixo, anexo imagens desse processo (Fig. 62, 63, 64 e 65).

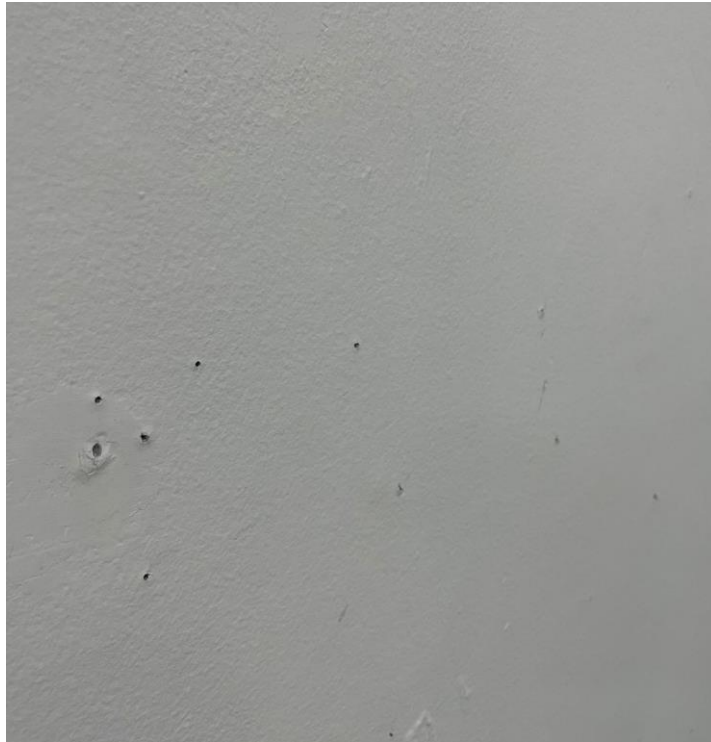
Figura 62. Fotografia do processo de desmontagem do trabalho Percursos do hábito.



Fonte: Acervo pessoal.



Figura 63. Fotografia do processo de desmontagem do trabalho Percursos do hábito – buracos deixados na parede.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 64. Fotografia do processo de desmontagem do trabalho Trajetos do olhar I.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 65. Fotografia do processo de desmontagem do trabalho Trajetos do olhar.



Fonte: Acervo pessoal.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, articulamos sobre diversos âmbitos da memória, suas implicações dentro da coletividade e individualidade. Pudemos ver sobre como os estudos dessa faculdade mental se deu dentro de um contexto histórico. Logo após, tecemos conhecimentos sobre suas influências dentro da formação de imagens, sejam elas mentais ou físicas e traçamos linhas sobre o desempenho dos papéis dos lugares em consonância aos sentimentos de pertencimento e identidade. Como pudemos ver, a memória é um campo vasto cheio de caminhos e trilhas que se cruzam.

Acrescentando ao assunto, discorremos sobre o Museu Universitário de Arte, um espaço institucionalizado que traz suas provocações e latências, até se transformar em objeto de pesquisa neste trabalho. Em outras palavras, trouxemos um espaço para se tornar objeto de estudo. Conhecemos o passado de seu prédio e sobre a construção de sua identidade museológica para que pudéssemos perceber como ele desenvolve suas atividades dentro do contexto atual, se tornando um símbolo de resistência da memória, arte e cultura. Ligado a grupos vivos, com a participação de muitos indivíduos daqueles que fizeram parte do seu processo de construção, fomos possibilitados a analisar o espaço do MUnA como lugar de memória.

Foi compreendendo as perenidades da memória durante minha trajetória acadêmica e neste trabalho perante o lugar do museu, que a partir da evocação de lembranças pautadas no desempenho de atividades cotidianas, surge o interesse da produção de práticas visuais. Ligados às questões de vivência no lugar e o sentimento de pertencimento de um grupo, revistamos o desempenho de algumas tarefas que se tornam corriqueiras dentro do museu, como a noite de abertura de exposições, as visitas mediadas e a convivência com a equipe.

A exposição, montada utilizando conhecimentos nos quais obtive durante as inúmeras montagens no MUnA, se materializa em composições que abordam duas vertentes de repertório de lembranças, mas que dialogam entre si visualmente e no que tange o objeto de pesquisa. Pudemos colocar em foco o público visitante do museu, as atividades fornecidas pela instituição e as questões identitárias de um grupo que convive e transforma o espaço a sua imagem.

Desenvolver as produções artísticas que partem da provocação das lembranças das relações cotidianas do Museu Universitário de Arte da UFU, concomitantemente às pesquisas sobre memória e o passado do espaço, possibilitou o entendimento sobre o papel fundamental

de difusão artística e propagação de circuitos culturais que a instituição desenvolve desde seu processo de criação nos meios universitários e urbanos.

Desse modo geral, a construção dessa pesquisa que se desemboca em uma exposição de produções artísticas visuais se mostra como um retrato da preocupação da instituição em incitar processos de pesquisa e extensão, já que é a partir da minha atuação como bolsista que surgem inquietações provocadas por esse lugar banhado de memórias e arte.

## REFERÊNCIAS

AMILCAR de Castro. **In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2448/amilcar-de-castro>>. Acesso em: 28 de ago. de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

**CÍCERO Macedo 309 – MUNA UFU – Prefeitura Municipal de Uberlândia.** YUMPU. 2013. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/13573154/cicero-macedo-309-muna-ufu-prefeitura-municipal-de-uberlandia>>. Acesso em: 23 de ago. de 2023.

CINDY LAUPER, **Time After Time**, 1983, 4:56 min.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2ª reimpressão – 2004a.

FRANÇA, A. P. ; RAUSCHER, B. B. da S. **Galeria de Arte Amílcar de Castro: Proposta de Implementação de um Espaço Cultural da Universidade Federal de Uberlândia.** 19 de abril de 1995.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONZAGUINHA, **Memória**, 1983, 3:18 min.

GONZALES, H. T. **Trajetórias Cotidianas: um mapeamento de possíveis caminhos do cotidiano enquanto objeto de interesse na pintura.** 2020. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Arte, Universidade Federal de Uberlândia.

GUIMARAES, Ivo Venerotti; RIBEIRO, Viviana. **Notas para pensar o sujeito: geografia humanista com Deleuze e Guattari.** Rev. abordagem gestalt., Goiânia , v. 22, n. 2, p. 156-161, dez. 2016. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-68672016000200007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672016000200007&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 09 nov. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Edições Vértice, 1990.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS BRASIL. **Nova definição de museu.**

Disponível em:

<[https://www.icom.org.br/?page\\_id=2776#:~:text=Com%20a%20participa%C3%A7%C3%A3o%20das%20comunidades,Geral%20do%20ICOM%20em%20Praga](https://www.icom.org.br/?page_id=2776#:~:text=Com%20a%20participa%C3%A7%C3%A3o%20das%20comunidades,Geral%20do%20ICOM%20em%20Praga)>. Acesso em 20 de janeiro de 2024.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MATHIAS e MATOGROSSO, **Memórias**, 2004, 4 min.

MINISTÉRIO DA CULTURA; GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ; SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA; MUSEU OSCAR NIEMEYER; SANTANDER. **A vastidão dos mapas: Arte contemporânea em diálogo com mapas da Coleção Santander Brasil.** São Paulo. Ipsis Gráfica e Editora. 2017.

MOREYRA, T. E. **Ars in Memoriae: memória, memórias, esquecimento e lembranças de infância no desenho.** 2023. Trabalho de Conclusão de Curso – Instituto de Arte, Universidade Federal de Uberlândia.

NORA, P., & Aun Khoury, T. Y. (2012). **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 10. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>> . Acesso em: 7 de set. de 2023.

POLLAK, M. **Memória e Identidade Social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200 - 212. Disponível em: <<http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>>. Acesso em: 24 de set. 2023.

RODRIGUES, R. F. **Carta de serviço ao cidadão.** 2022. Disponível em: <[https://d1fdloi71mui9q.cloudfront.net/98MAHovpRe52SKeZYPQe\\_Carta%20ao%20Cidad%C3%A3o.pdf](https://d1fdloi71mui9q.cloudfront.net/98MAHovpRe52SKeZYPQe_Carta%20ao%20Cidad%C3%A3o.pdf)>. Acesso em: 2 de nov. 2023.

**SUDÁRIO: impressões do suor da terra - vestígios de utopias ao rés do chão.** 2018. Disponível em: <<https://www.ateliecarlosvergara.com/sudario>>. Acesso em: 26 de set. de 2023.

TEARS FOR FEARS, **Everybody wants to rule the world**, 1985, 4:12 min.

**UBERLÂNDIA – Biblioteca Municipal Juscelino Kubitschek.** IPatrimônio. Disponível em: <<https://www.ipatrimonio.org/uberlandia-biblioteca-municipal-juscelino-kubitschek/#!/map=38329&loc=-18.924506695854422,-48.28394355859502,17>>. Acesso em: 23 de ago. de 2023.

**WASSILY, K. Ponto linha plano: contribuição para a análise dos elementos picturais.** Tradução: José Eduardo Rodil. Lisboa. Edições 70 Lda. 1970.

**WIKIWAND. As Virtudes e os Vícios, série de afrescos do pintor italiano Giotto.** Disponível em: <[https://www.wikiwand.com/pt/As\\_Virtudes\\_e\\_os\\_V%C3%ADcios\\_%28Giotto%29](https://www.wikiwand.com/pt/As_Virtudes_e_os_V%C3%ADcios_%28Giotto%29)>. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

**YATES, Frances. A arte da memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

## **ANEXO A – FOTOGRAFIAS UTILIZADAS COMO REFERÊNCIA NA SÉRIE UMA NOITE DE ABERTURA: REPRESENTAÇÃO DO PÚBLICO**

Fotografias digitais tiradas por Marcos Azevedo na abertura das exposições Autorrepresentações e Deslocamentos da Memória no Museu Universitário de Arte, no dia 02 de junho de 2023. As presentes fotografias, auxiliaram no processo de construção da série Uma noite de abertura: representação do público.









