

## **Obra, poesia e instituição: o lugar de Ana Maria Pacheco na arte goiana**

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira \*

**Resumo:** O presente estudo procurou compreender o papel da obra da artista Ana Maria Pacheco no cenário cultural e artístico goiano, em especial, a importância da coleção de obras da artista para o acervo do Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Radicada na Inglaterra desde 1973 e louvada pelas instituições oficiais do estado como uma das pioneiras da arte contemporânea na região, Pacheco transformou-se num símbolo da arte local graças a sua bem sucedida inserção na rede internacional da arte. Seu vocabulário estilístico está voltado para a criação de personagens que navegam entre o estatuto arquetípico e os clichês da estética a mística surrealista, de forte inspiração do renascentista. Procura-se entender o lugar que sua obra ocupou dentro de um acervo que, desde os anos 90, procura narrar-se apenas como contemporâneo.

**Palavras-chave:** acervo, arte contemporânea, memória.

**Abstract:** This paper sought to understand the role of the work by the artist, Ana Maria Pacheco in the state of Goiás cultural and artistic scenario, especially the importance of the collection of the works by the artist for the Goiás Contemporary Art Museum collection. Pacheco, who has been living in England since 1973 and is praised by the state's official institutions as one of the pioneers of contemporary art in the region, has transformed herself into a symbol of local art, thanks to her very successful insertion in the international art network. Her stylistic vocabulary is directed to the creation of characters who navigate between the archetypal statute and the clichés of aesthetics to surrealist mystique, of strong renaissance inspiration. The understanding of the place which her work occupied within a collection, which, since the nineties, seeks to portray itself only as contemporary is sought.

**Keywords:** collection, contemporary art, memory.

Muito se fala do museu como uma zona de contato entre os guardiões e/ou propagandistas de determinadas narrativas sobre o passado, seja pela presença de bens da

---

\* Doutorado em História pela Universidade de Brasília; pesquisa com apoio do CNPq.

cultura material, seja pela representação da cultura imaterial e o seu público. Essa relação é, sem dúvida, a mais importante, mas não a única. No caso dos museus de arte, os artistas assumem a forma ambígua de produtores de bens e valores culturais específicos e, ao mesmo tempo, de um público especializado, atento às condutas daqueles que devem zelar por esses mesmos bens e valores. Não se trata de uma relação homogênea; o envolvimento dos museus com os produtores de arte é tão vasto quanto as possibilidades poéticas passíveis de institucionalização.

Em muitos aspectos os museus tomam para si a manutenção de um sentido memorial de um artista. Estamos, nesse caso, dentro dos museus dedicados à celebração de uma carreira específica ou de um grupo localizado. Em outros, no entanto, a variedade de arte, obras e artistas que devem ser assimilados é tamanha que, mesmo sob o escudo da instituição “arte contemporânea” ou qualquer outro, a tarefa torna-se árdua, exigindo a seleção de certos “personagens” em detrimento de outros. Apesar de toda retórica gasta para apontar a multiplicidade das poéticas atuais, é improvável encontrar um museu de caráter enciclopédico, que dê conta, por exemplo, de toda a diversidade do que chamamos de “contemporâneo”, “moderno” ou “popular”. O que podemos encontrar nas representações que os museus fazem de suas coleções são seleções, precisas ou aparentemente casuísticas, especializadas em poucos artistas ou em apenas um.

Tais seleções evocam diferentes motivos, muitas vezes não admitidos. A proximidade com as escritas da memória de cada um dos museus demonstra algumas semelhanças no manejo conceitual operado pelas instituições. A mais evidente delas reside no fato de que, ao escolherem determinados artistas, os museus não os mostram apenas como representações de uma dada cultura artística; mostram-nos também como modelos para a reprodução da sua própria representação. São vínculos que podem parecer óbvios como no caso de Vicente do Rego Monteiro e o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco ou Humberto Espíndola com o Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, mas em outros casos, a celebração não está diretamente vinculada ao perfil da instituição, como a coleção de arte inglesa no Museu Regional de Arte de Feira de Santana ou do acadêmico Teodoro De Bona no Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

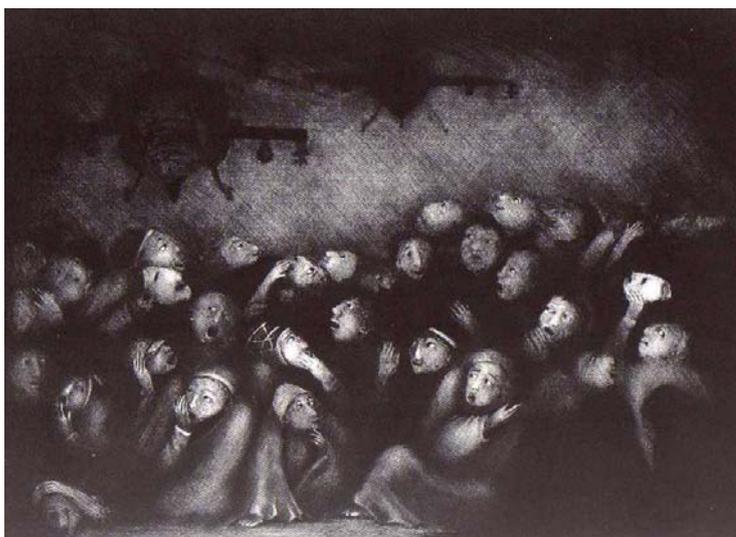
Investigar o modo como cada museu institui uma escrita de si por meio de artistas representados na coleção é o objeto da análise empreendida nas próximas páginas. São relações indiretas e complexas, é claro, e não enquadramentos esquemáticos. Muitos dos artistas estão sinalizados de modo sutil, mesmo que de maneira recorrente, nos precários meios utilizados pelas instituições; outros estão inscritos como emblemas de eventos-sínteses

da visibilidade do museu, como busco demonstrar com exemplo do Museu de Arte Contemporânea de Goiás.

O museu nasceu legalmente em maio de 1987, mas o que lhe deu corpo e sede de fato foi a I Bienal de Artes de Goiás, em dezembro de 1988. Evento que chegou apenas a sua terceira edição cinco anos depois. De qualquer forma, o resultado do evento foi o museu, uma demanda antiga para com o governo estadual, uma vez que o município já possuía o seu congênere: o Museu de Arte de Goiânia (MAG).

Cenário artístico estava dividido desde então com o Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MACG), que emergira justamente para divulgar a arte contemporânea no seu sentido mais restrito (MILLET, 1997). De qualquer modo, mesmo concorrentes, ambos, MAG e MACG, foram lançados no jogo que expõe a obsessão social, nas últimas décadas, pela conquista imediata de um lugar privilegiado no imaginário simbólico. A era da celebração ou da rememoração é, contra todas as evidências retiradas das mazelas cotidianas dos museus, a crença de que quem primeiro conta a sua versão pode garantir a primazia sobre os demais narradores sociais. Nesse sentido, o MAG – tomado pelas escolhas presentes – tenta instituir-se como guardião da cena artística goianiense, atrelando-se à própria história da cidade, elegendo, como elenco representativo, artistas renomados e conhecidos. O MAG não corre riscos nesse jogo. Ele não investe numa memória por vir, numa arte a ser aceita, porque autorizada por ele; uma certa reserva para o futuro. Pelo contrário, baliza suas escolhas pela autoridade do passado, pelo arrojo dos pioneiros e pela mudança da cidade que almeja para si um papel mais determinante na cena nacional.

Ana Maria Pacheco, *Lux Aeterna*, 1995, ponta-seca, coleção MACG.



No campo das relações simbólicas, o MAG impele sua representação a uma certa “modernidade” da cidade, como índice e prova da “capital cultural”, ao passo que também elege na cena artística local apenas artistas pioneiros consagrados. O sentido que pretende representar está muito mais atrelado ao passado recente que na promessa de continuar atento à produção hodierna. Algo que não está tão claro na política de visibilidade do MACG, tomado o exemplo da artista mais premente para o museu: Ana Maria Pacheco (Goiânia, 1943) Pacheco ocupa um espaço singular na identidade institucional do MACG. Ela, há tempos, é uma referência da arte contemporânea goiana para diferentes instituições culturais e políticas.<sup>1</sup> Seu vocabulário estilístico está voltado para a criação de personagens que navegam entre o estatuto arquetípico e os clichês mais conhecidos da estética que corteja a mística surrealista, de forte inspiração do medievo. Intuitiva, ela afirma: “não tenho uma idéia, tenho uma visão!” (SILVA, 2002: 6-7). Ao mesmo tempo, suas obras são marcadas por um conhecimento profundo da história, das artes e da música. Ela “é a própria capacidade de síntese. Ela consegue reunir o velho e o novo, lendas, fábulas, histórias do continente europeu, sul-americano e africano”.<sup>2</sup>

Radicada na Inglaterra desde 1973, a artista possuiu uma carreira marcada pelo trânsito internacional, especialmente após expor na Bienal Internacional de São Paulo em 1971 (SZIRTES, 2004: 13). Nessa transitoriedade entre o centro-oeste brasileiro e a cena londrina da arte contemporânea, Pacheco utilizou, nos últimos quarenta anos, os mais diferentes suportes e técnicas. Pintura, escultura, gravura, desenho, instalação e projetos multimídias foram manipulados para abrigar seu elenco de personagens, que geralmente visaram simbolizar a condição humana (em muitos casos, a feminina) em toda a sua natureza misteriosa, violenta e caótica, através das ordens do poder político e sexual. Ela também abordou questões pontuais da história ocidental, bem como o lugar do homem nessa história, sem retirar-lhe as paixões, as ambições e a magia. Quase tudo colocado em cenários oníricos de um apelo dramático peculiar, devedor da tradição iconográfica ocidental.

É o caso da ponta-seca “Lux Aeterna”, de 1995, que reúne uma multidão grafada com trajes antigos sendo ameaça por helicópteros militares. A alusão ao sofrimento civil pode ser atrelada à guerra do Vietnã ou à recente guerra do Golfo. Qualquer que seja a guerra seu comentário político é patente na medida que busca uma violência-ameaça real presente em

---

1 Com paralelo apenas na carreira de Siron Franco, na atualidade, e com Cleber Gouvêia, no passado; cf. (OLIVEIRA, 2008).

2 *idem*, p.11.

diferentes momentos históricos. Ela também produz uma fusão em *Study for St. Sebastian II* de 1998, outra ponta-seca. Nesse caso, trata-se da prefiguração de um santo e de Cristo na mesma representação. Cercado de três mulheres (as três Marias como se pode encontrar nos afrescos de Giotto em Pádua) que na postura e nos olhares funcionam como cronistas da dor do homem flechado. Mesmo diante de uma obviedade quanto à tradição iconográfica, ela prefere a dubiedade ou a expansão dos significados. Resultados obtidos pela manipulação que a artista faz de cores, sombras, linhas e planos:

*O paradoxo formal central da obra de Ana Maria Pacheco tem consistido no seu uso da transgressão barroca – quer dizer, a transgressão do espaço físico e psicológico do observador no campo do teatro ou do real – posto em xeque por sua rejeição ao movimento barroco. O tipo de energia retórica empregada por Bernini, por exemplo, é subjugada por Ana Maria Pacheco pela associação deliberada da sua arte com a arte naïf ou votiva do artesão. (SZIRTES, 2004: 144)*

Tal paradoxo funciona bem com as táticas de reunir e sobrepor elementos iconográficos distintos. Esse procedimento de cortejar ao mesmo tempo em que transgredir diferentes tradições imagéticas foi útil para sua reaproximação da cena artística goiana.

Ana Maria Pacheco, *Study for St. Sebastian II*,  
1998, monotipia, coleção MACG.



A apropriação da artista pelas diferentes instituições culturais do Estado é marcada pelo signo identitário e pelo desejo de modernidade. A biografia da artista foi muito útil nessa constituição. Nascida na capital do estado e graduada pela Escola de Belas Artes local,

Pacheco tem sua formação artística vinculada aos mestres “modernos” festejados pela história goiana: Luís Curaro, Frei Confaloni, Gustav Ritter e Antonio Peclat e DJ Oliveira (*idem*: 14). O índice da modernidade está atrelado a seu sucesso no exterior, sobretudo após 1996, quando inesperadamente é convidada a associar-se à National Gallery.<sup>3</sup>

Todavia, mesmo recebendo homenagens oficiais e produzindo pequenas mostras nos 80 e 90, as instituições museais goianas possuíam poucas obras da artista. A ausência de políticas aquisitivas que atuassem junto ao mercado europeu colaborou para isso. O MACG, em especial, possuía apenas duas gravuras em metal para apresentar na exposição “Trajetórias e Perfis: a arte goiana na coleção do MAC”, em julho de 2000.<sup>4</sup>

Na iminência da abertura de uma importante mostra da artista, tal fato acabou por chamar a atenção da mídia, uma vez que o processo de transformação de Pacheco em ícone goiano das artes visuais não se reverteu na manutenção e na assimilação de obras por instituições públicas.<sup>5</sup> A mostra em questão deu-se em outubro de 2000, quando o MACG acolheu uma exposição individual da artista, formada por 74 trabalhos, originalmente produzida para o Museu Nacional de Belas Artes, sob curadoria de Lilian Formozinho de Sá. Eram desenhos, pinturas e gravuras produzidas nos dois anos anteriores e que estavam sendo mostradas nas comemorações do aniversário de Goiânia. A mostra goianiense contava com uma série de gravuras que não havia sido apresentada no MNBA. “Bandidos in cuckoo land” era formada por 24 peças que representavam personagens históricos brasileiros – geralmente

---

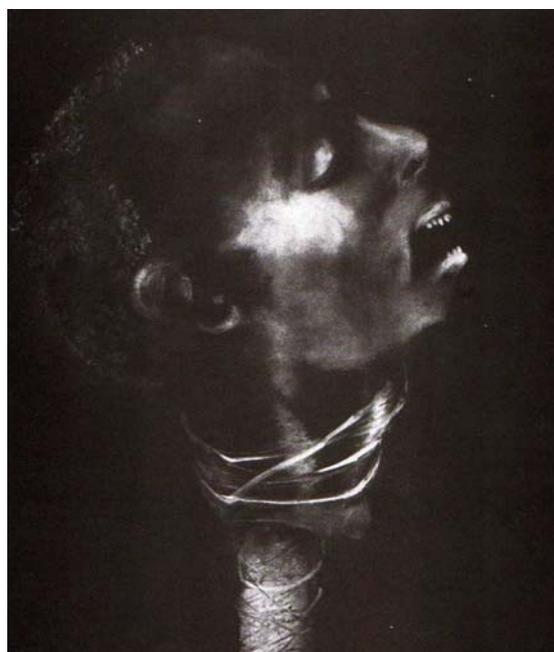
3 “A nomeação de Ana Maria Pacheco à posição de artista associada da National Gallery, em Londres, cerca de oito anos depois de Paula Rego e sucedendo Peter Blake, foi admirável e surpreendente. Ana Maria não estava ligada a nenhuma galeria londrina de peso e seus agentes não eram figuras metropolitanas influentes. Sua obra nada tinha a ver com os acontecimentos do panorama artístico britânico, quer dizer, da Brit Art. Sem fazer parte do conjunto de idéias que estava na pauta da imprensa, era difícil promovê-la (é interessante notar que o seu sucessor na National Gallery, Ron Mueck, integrou o marco que representou a mostra Sensation, na Royal Academy), e não havia quem muito lucrasse com a sua temporada no museu.” (*idem* : 38).

4 cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS. “Trajetórias e Perfis: a arte goiana na coleção do MAC”. Convite de exposição. Goiânia, 20 de julho de 2000. Além de Pacheco, o convite enuncia os artistas selecionados: Amaury Meneses, Anahy Jorge, Antônio Poteiro, Antnis Arantes, Carlos Sena, Célio Braga, Cleber Gouvêa, Cléa Costa, Da Cruz, Divino Sobral, DJ Oliveira, Edney Antunes, Enauro, Fernando Costa Filho, Nazareno Confaloni, Gomes de Souza, Gustav Ritter, Iza Costa, Juca de Lima, Juliano de Moraes, Leonam Fleury, Luiz Mauro, Marcelo Solá, Marco Rodrigues, Maria Guilhermina, Naura Timm, Octo Marques, Omar Souto, Paulo Fogaça, Paulo Humberto, Paulo Veiga, Pitágoras, Raimundo Nonato, Rodrigo Flávio, Rogério Mesquita, Roos, Selma Parreira, Siron Franco, Telma Alves, Vanda Pinheiro e Washington Honorato Rodrigues.

5 cf. Jornal *O Popular*. “Poucas obras em espaços públicos e museus de Goiânia”. Goiânia, 23 de setembro de 2000.

polêmicos – como: Tiradentes, Antônio Conselheiro, Lampião, Gangazumba, entre outros (MNBA, 2000).

A série sobre personagens míticos da história brasileira mostra-nos sua ironia para com as narrativas históricas. Os “rebeldes” e “desajustados” decapitados de outrora <sup>6</sup>, marginais da ordem estabelecida em diferentes momentos históricos, são reabilitados não pela artista, mas pelo presente que expõe a próprio movimento de lógica de controle social contemporâneo. A artista “subverte o simbolismo político das degolas, restaurando à cabeça dos ‘bandidos’ toda a dignidade de seu sacrifício, ao mesmo tempo em que registra a selvageria que se presumia chamadas de civilização.” (MNBA, 2000: 34).



Ana Maria Pacheco, *Zumbi*, série “Bandidos”, 2000, monotipia, coleção da artista

A mostra, naquela ocasião intitulada “Ana Maria Pacheco. Trabalhos selecionados: gravuras e desenhos” apresentou trabalhos indicativos do fascínio de Pacheco por personagens míticos, rituais de mistério e representações históricas mitificadas. Sucesso para

---

6 Seja por motivos científicos como foi o caso de Antonio Conselheiro e Lampião, na ordem uma antropologia física e uma sociologia do crime, seja para coibir e exemplificar como no caso de Gangazumba, Zumbi e Tiradentes, todos esses personagens tiveram suas cabeças separadas do corpo e exibidas.

o museu – em pouco menos de dois meses o evento atraiu cerca de seis mil visitantes <sup>7</sup>–, a mostra resultou na doação de 51 gravuras à instituição, efetivada pela artista, que se juntou às duas obras já existentes no acervo para compor a coleção destacada com o nome de Pacheco.

<sup>8</sup> As obras doadas naquela época pertenciam a 11 séries diferentes, dentre as quais se destacavam: *Beasts*, *Domestic Scenes*, *Tales of Transformations I – IV*, *Study for Saint Sebastian I & II*, *Esfinge Flechada*, *As proezas de Macunaíma*, *Lux Aeterna I & II*, *Terra Ignota*, *Perfil of Faith* e *Rehearsal*.

Dois anos depois, a artista retornou à cidade na inauguração do Centro de Formação Artística da Universidade Estadual de Goiás, trazendo a mostra “Memória Roubada”, um contundente projeto artístico produzido para as comemorações dos 500 anos da “descoberta” da América, em 1992, que se revelou uma crítica ácida à violência instituída pelo contato entre europeus e nativos americanos.

Em 2003, a Universidade Federal de Goiás recebeu uma mostra documental da série de esculturas “The Land of no Return”, juntamente com uma conferência sobre o processo de produção de seus trabalhos. <sup>9</sup> No ano seguinte, seria a vez da Universidade Católica de Goiás inaugurar o Espaço Cultural da área III com a mostra de gravuras “Exercício de Poder. A arte de Ana Maria Pacheco”. <sup>10</sup> Todos esses eventos, posteriores à mostra no MACG em 2000, continuaram a fixar a artista como carreira modelo para a memória da comunidade: “Numa troca de mão dupla, ela projetou a cultura de seu Estado no cenário internacional.” (SZIRTES, 2004: 13).

Pacheco mostra-nos que os museus têm preferido representar-se por meio dos artistas-narradores, independentemente de estarem vinculados aos códigos artísticos prediletos dos museus. Tais artistas narram-se por meio das instituições que abrigaram suas mostras e obras. Alguns deles são evidenciados pelos museus, outros estão representados de modo tangencial. A presença da maioria nas coleções é insuficiente e/ou irregular. Geralmente, o número e a

---

7 cf. Revista *Economia & Desenvolvimento*. “Museus traduzem a riqueza histórica e cultural de Goiás”, Goiânia, abril/junho de 2004, p.93; cf. Jornal *O Popular*. “Mostra de Ana Maria Pacheco termina amanhã”. Texto de Irene Tourinho. Goiânia, 02 de dezembro de 2000.

8 Em 2007, a coleção “Ana Maria Pacheco” contava com 61 obras. Pacheco ao lado de Confaloni são os dois artistas destacados do acervo do museu.

9 A série era composta por sete esculturas em madeira policromada e ardósia; cf. Jornal *O Popular*: “Arte Interativa”. Texto de Rute Guedes. Goiânia, 14 de janeiro de 2003.

10 cf. Jornal *O Popular*: “Histórias Visuais”. Texto de Francisca Valbene Bezerra. Goiânia, 14 de dezembro de 2004.

qualidade das obras não estão em consonância com a importância atribuída aos artistas pelas instituições. Como se sabe, em muitos momentos, narrativas memoriais não se efetivam em atitudes aquisitivas.

### **Referências Bibliográficas:**

MILLET, C. *A arte contemporânea*. Lisboa: Biblioteca Básica de Ciência e Cultura: Instituto Piaget, 1997.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Ana Maria Pacheco*. Trabalhos selecionados: gravuras e desenhos. Catálogo de exposição. Texto Nicolau Sevckenko. Rio de Janeiro: MNBA; Goiânia: MACG, 2000.

OLIVEIRA, E. D. G. “Produções de sentido, políticas de visibilidade e o acervo do Museu de Arte de Goiânia”. In: *XVI Encontro Regional de História*. Anais Eletrônicos do XVI Encontro Regional de História. Belo Horizonte : ANPUH-MG, 2008.

SILVA, Jofre (org.). *Ana Maria Pacheco. Memória roubada*. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2002.

SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Tradução Frederico Dentello e Ludimila Hashimoto. Goiânia: Ed. Da UCG; Londres: Pratt Contemporary Art, 2004.

### **Periódicos:**

Jornal *O Popular*. “Poucas obras em espaços públicos e museus de Goiânia”. Goiânia, 23 de setembro de 2000.

Jornal *O Popular*. “Mostra de Ana Maria Pacheco termina amanhã”. Texto de Irene Tourinho. Goiânia, 02 de dezembro de 2000.

Jornal *O Popular*. “Arte Interativa”. Texto de Rute Guedes. Goiânia, 14 de janeiro de 2003.

Jornal *O Popular*. “Histórias Visuais”. Texto de Francisca Valbene Bezerra. Goiânia, 14 de dezembro de 2004.

Revista *Economia & Desenvolvimento*. “Museus traduzem a riqueza histórica e cultural de Goiás”, Goiânia, abril/junho de 2004.