MARCO: DIMENSÕES DE UM ACERVO[1]

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira / Universidade de Brasília

RESUMO
O presente artigo procura apresentar a transformação na política aquisitiva do Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul. O acervo inicial da instituição foi marcado pela maciça presença da pintura dedicada a temas relacionados à identidade sul-mato-grossense, numa explicita busca por uma arte contemporânea com elementos locais. A partir dos anos 2000, o museu dedicou-se a coleção de artistas locais históricos e, mais recentemente, com a retomada do salão, passou a diversificar os suportes e as linguagens assimiladas pelo acervo. Com pesquisa direta à documentação do museu e sua reserva técnica, buscamos compreender o tênue equilíbrio entre diferentes perspectivas do que venha ser o contemporâneo para a instituição.

PALAVRAS-CHAVE
acervo; identidade; arte contemporânea; políticas de aquisição.

ABSTRACT
This article seeks to present the change in the acquisitive politics of the Museum of Contemporary Art of Mato Grosso do Sul. The initial collection of the institution was market by the massive presence of painting dedicated to issues related to Mato Grosso do Sul identity in an explicit quest for contemporary art with local elements. From the 2000s, the museum opted for collection of historical local artists and, more recently, with the resumption of the Salon, began to diversity media and assimilated languages to the collection. Direct research to the museum documentation and the technical reserve, we try to understand the delicate balance between different perspectives of what came to be contemporary in the institution.

KEYWORDS
collection; identity; contemporary art; acquisitive politics.

Em um texto para comemorar os trinta anos da criação do estado do Mato Grosso do Sul, em 2007, Rafael Maldonado pergunta: "é possível definir a identidade das artes aqui produzidas nas três últimas décadas? Teríamos um escopo regionalista na representatividade dos artistas locais ou não?" (2007, p.3). O texto foi escrito para a mostra "Panorama – 30 anos de divisão do Estado", que apresentava, prioritariamente, o acervo do Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul (MARCO). Podemos usar as mesmas inquietações do crítico e curador para todo o acervo que serviu de âncora para a exposição em 2007. As duas questões colocadas para a coleção permanente da instituição abrem-se para o valor da ideia de identidade regional frente ao avanço da gramática vinculada à produção da arte contemporânea à primeira vista. Todavia, de fato, o que temos no museu de Campo Grande é o debate entre diferentes dimensões do que venha ser "arte contemporânea", uma vez que na esteira do pensamento crítico de Aline Figueiredo, buscou-se desde os anos de 1970, uma arte contemporânea que valorizasse os aspectos regionais por meio de suas características nativas (FIGUEIREDO, 2006).

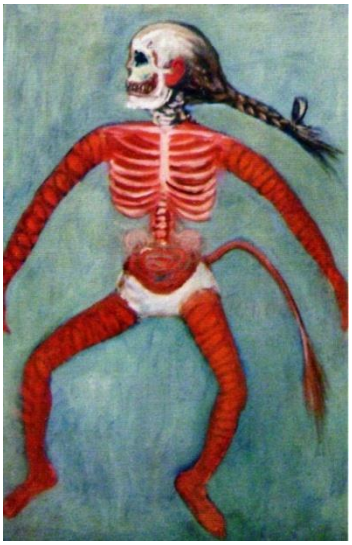
O MARCO foi fundado em 1991 e herdou da Pinacoteca Estadual seu acervo, prioritariamente formado por pinturas[2] e peças relacionadas às manifestações populares do estado.[3] A primeira coleção do museu era um amalgama de peças produzidas para o poder público, seleções esporádicas de eventos locais, doações pontuadas para Pinacoteca, dentre as quais se destacou aquela realizada por Pietro Maria Bardi, em 1984, e, principalmente, as peças assimiladas a partir dos Salões de Artes Plásticas.[4] Tal amalgama, no início dos anos de 1990, enunciava algumas características que poderíamos, sem muitos esforços, estender à produção artística local: a predominância dos valores identitários em especial aqueles dedicados à paisagem pantaneira, a criação do gado e as culturas indígenas; a pintura como suporte privilegiado; a presença de uma escultura em diálogo com a cultura popular, particularmente em madeira e fibras vegetais.

Tais características marcaram "as políticas" de assimilação do museu nos quinze anos posteriores à sua criação. O plural é necessário, pois não está claro tanto nas fontes extra-artísticas, quanto nos elementos plásticos e estéticos das obras "adquiridas", que a instituição tenha consciência de que optou por ampliar sua ação no fortalecimento de uma arte moderna-contemporânea com "sotaque" sul-mato-

grossense e, simultaneamente, tenha aberto espaço para obras dedicadas ao vocabulário nacional-internacional da arte contemporânea.

Embora possamos crer que o acervo de um museu não é o próprio museu, visto que uma quantidade de ações e de práticas realizadas pela instituição não tem eco ou acedência sobre à reserva técnica, a coleção assimilada pelo MARCO permaneceu a elogiar certos traços das políticas patrimoniais anteriores. Políticas vinculadas ao fortalecimento das matrizes oficiais de auto-identificação da cultura local, continuamente negociada por meio de dois elementos muito peculiares e comuns: o homem e a natureza. O primeiro é representado majoritariamente por três sujeitos simbólicos muito presentes na arte figurativa da coleção: o homem pantaneiro, o (i)migrante e o indígena. Da natureza, encontramos duas dimensões contrapontísticas: o pantanal, como égide local, e a "pecuária", naturalizada como elemento nativo.

Neste processo de fixação foram mantidos os artistas considerados como os pioneiros na região. Tendo especial atenção naqueles eleitos pela obra crítica de Aline Figueiredo e o trabalho de gestão cultural do artista Humberto Espínola. Desta forma Lídia Baís (fig.1), Inês Correia da Costa e Conceição dos Bugres, nomes mais recorrentes e presentes nas retrospectivas celebradas pelo museu.[5] Tais artistas estavam timidamente representadas no acervo inicial do museu, a instituição empenhou-se por buscar novas peças e garantir-lhes uma posição destacada na memória visual do estado.



Lídia Baís
Micróbio da Fuzarca, s.d.
Óleo sobre tela
Coleção do MARCO
Fonte: ESPINDOLA, 2005

Se tomarmos apenas os nomes fundamentais de Baís e Conceição dos Bugres como paradigma veremos como o acervo até meados dos anos 2000 amparava-se ora no discurso erudito da história da arte, ora nos regimes patrimoniais que alçam e delineiam a arte popular e seu correlato próximo, o artesanato. Bais personifica o primeiro movimento, pois é considerada, pelas instituições de arte e cultura de Mato Grosso do Sul, a pioneira das artes plásticas da região atualmente. "A primeira grande personalidade artística de nossa história cultural", como salienta Humberto Espíndola (2005). Nascida em 22 de abril de 1900, em Campo Grande, Baís, desde sua morte, em 1985, foi eleita como referência visual no estado. Parte considerável dessa escolha tem sido fundamentada no fato da artista ter produzido uma obra intimamente relacionada à história do modernismo revelado e exaltado no eixo Rio-São Paulo[6], além de sua biografia apresentar não apenas essa intimidade, mas também as qualidades de uma pintura que expressou um mundo onírico de especial valor estético, que pode ser encontrada em artistas posteriores como Genésio Fernandes, Evandro Castro, Ana Carla Zarhan, Carlos Nunes, Ilton Silva e Julio Alvarez.[7]

Já Conceição Freitas, mais conhecida como Conceição dos Bugres, tornou-se uma protagonista na visibilidade das artes visuais no estado por meio do MARCO.

Segundo Ângelo Arruda, ela "é o mais forte signo da "identidade do patrimônio cultural do Mato Grosso do Sul".[8] Dona de uma arte com um único tema, conseguiu, pela repetição e pela tradição, instituir-se como artista símbolo da intersecção entre arte popular, a arte indígena e a produção contemporânea.[9] Graças as pequenas esculturas de madeira e cera de abelha, chamados de bugrinhos, Freitas criou uma estética que consumida tanto pelo circuito das artes visuais convencionais, quanto no mercado do artesanato turístico, uma vez que são copiadas e vendidas como embaixadoras da cultura local. Ela consolida a presença das inspirações indígenas – em especial dos terena e dos guarani – na arte local. Inspiração visível nas obras de artistas posteriores como Cello Lima, Dagô, Henrique Spengler, Miska e Mary Slessor.

Outros nomes podem somar-se a elas, mas Humberto Espíndola ocupa uma posição singular. Primeiro porque sua produção considerada e festejada pelas novas vanguardas dos nos de 1960 abriu uma perspectiva de perceber a criação local, com toda sua problemática, como contemporânea. Segundo, porque sua poética alinha-se às necessidades identitárias da região. De uma estilização icônica nos primeiros anos até um figurativismo lírico no final dos anos de 1980, a cultura do boi, na forma de dezenas de séries agrupadas sob a nomenclatura *bovinocultura*, tornou-se rapidamente um marca de sua carreira. Depois, porque mesmo consagrado com obras como as instalações "Bovinocultura: sociedade do boi", de 1971, premiada na 11.ª Bienal Internacional de São Paulo, e "O culto diário do boi", apresentada na 36.ª edição da Bienal de Veneza, no ano seguinte, Espíndola colaborou para a consolidação da pintura como suporte privilegiado e recorrente. Se olharmos para os primeiros anos do acervo do MARCO, a pintura encontrava grande vantagem sobre as demais linguagens e suportes.

Tal prevalência pode ser constada com facilidade pelo número de obras tipificadas como pintura na coleção permanente:

Suporte/Linguagem	**Número de obras registradas nos livros tombos**
Pinturas	**534**
Gravuras	142

Desenhos	131
Esculturas	44
Fotografias	27
Objetos	12
Vídeo	19
Assemblages	5
Instalações (intervenções e site-specifics)	4
Vídeo-instalação	2
Não identificadas	24
Total	**944**

Fonte: Dados colhidos pelo autor nos livros de registro de tombamentos do MARCO em março de 2014.

Como se pode verificar, a pintura corresponde a aproximadamente 56,5% das obras registradas pelo MARCO. Tal presença evidencia opções anteriores a criação do museu e que são, provavelmente, ainda hoje, exteriores à instituição. De qualquer forma, queremos nos deter em outros suportes e linguagens que começaram a surgir na coleção do museu, especialmente graças aos últimos salões dos anos 2000.

O Salão voltou

Evidentemente afirmar que a pintura consolidou-se no Mato Grosso do Sul como a linguagem privilegiada graças a Humberto Espíndola é incorrer num exagero sem elementos precisos de verificação. Mas a tentação é grande, pois Espíndola esteve presente em três momentos cruciais para a pintura naquele estado: a *Primeira Exposição dos Pintores Mato-Grossenses*, em 1966, que é celebrada como evento marco do circuito das artes plásticas da região, eleita como evento que baliza a chegada dos preceitos estéticos modernistas à região; (2) a consolidação do Salão de Artes Plásticas do estado nos anos de 1980, que predominantemente premiou pintores; (3) e a gestão do MARCO no início dos anos 2000, na aplicação de uma política aquisitiva que buscava preencher “lacunas” da história da arte sul-mato-grossense com obras de Jorapimo, Vânia Pereira e, principalmente, Lidia Baís (OLIVEIRA, 2010).

Desses três momentos, o salão merece atenção. Instituído em 1982, o Salão de Artes Plásticas (SAPMS) funcionou por pouco mais de uma década como o evento chave das artes visuais na região. Na época, Aline Figueiredo alertava para a tensa relação entre a produção plástica e as questões identitárias. A crítica atentava que o

esforço de conduzir a arte local para uma síntese contemporânea, sem o abandono do regional, não poderia ser confundido com uma visão folclórica:

> Como dizia, deve-se expressar essa visualidade toda, desprezando, porém, os excessos de detalhes, a soltura ou a improcedência de elementos, o sentido ilustrativo e fácil que torna, obras desse tipo, meramente regionalistas ou folclóricas. Somos pelo regional e é a nossa bandeira. Mas somos contra a pieguice regionalista que não consegue extrapolar os horizontes, exatamente porque não tem subsídios de argumento, nem reflexão, nem plástica e muito menos visual. Somos por uma arte brasileira com raízes regionais bem definidas e bem posicionadas dentro de um discurso temático, cujas formas, pela inovação e qualidade, transcendam para a esfera universal. Em outras palavras, que seja bom aqui ou no Japão.[10]

Foi, ainda, sobre esse registro do regional contrário ao folclórico que o salão encontrou o MARCO em 1993, em sua sétima edição. Nos anos em que o evento fora administrado pelo museu já se manifestava uma insatisfação não apenas quanto ao formato competitivo, mas, sobretudo, seu exclusivo gosto pela arte local. Naquele ano, o crítico Frederico Morais foi convidado a compor o júri do VII SAPMS; nome célebre na história da crítica de arte e veterano dos salões brasileiros, ele inversamente ao que se poderia supor, referendou a adesão a uma arte com vieses identitários. Morais enfatizava que os salões servem para "discutir as contribuições de diferentes regiões do país, quase sempre recalcadas pelos modismos nacionais e internacionais" (FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL, 1993). Ele colocava-se ao lado da arte local e lembra, ainda, que, nas regiões afastadas dos grandes centros culturais, os salões ajudam a "formar novas plateias" (*idem*).

Ainda em 1998, Maria da Glória de Sá Rosa afirma, em seu texto *A arte da terra*, que o SAPMS tem "um compromisso dos mais importantes com o fortalecimento e defesa da nossa identidade" (FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL**,** 1998, p.1). De qualquer modo, dentro do museu as edições do salão apresentaram polêmicas pontuais até seu fim em 1999. Sua retomada apresenta-nos novas configurações quase dez anos depois.

Sem "artes plásticas" no nome, o evento passou a ser denominado apenas de Salão de Arte. O clássico ritual dos salões permaneceu o mesmo: edital; seleção; exposição, premiação e aquisição. Mas o salão retomado encontrou um acervo

diferente. Nos dez anos em que não fora realizado, a coleção permanente foi acrescida, como dissemos antes, de obras dos pioneiros das artes visuais do estado, mas, também, de novos suportes e linguagens que passaram a aproximar o acervo dos códigos da arte contemporânea vigente em outros centros culturais.

De fato, a aproximação foi tímida, mas demonstra uma possível mudança na direção das políticas de aquisição. O número de peças para além do tradicional par pintura-escultura aumentou desde 2002.[11] Acentua-se a aquisição de outros suportes tradicionais como o desenho e a gravura, além da entrada de quase três dezenas de fotografias (incluída aqui a fotografia digital). A assimilação de objetos e de *assemblages* permaneceu estável. A novidade foi a entrada de novos suportes: instalações, sites-specifics, vídeos e vídeo-instalação. Juntas essas categorias não ultrapassam 2% do acervo, mas inauguram um novo momento para a coleção permanente. Tanto no que concerne às possibilidades poéticas oferecidas pelos novos formatos, quanto aos problemas de conservação e a reapresentação das obras.

Se imputarmos ao acervo do MARCO a ideologia que aproxima os novos suportes às práticas da arte contemporânea (inter)-nacional poderíamos afirmar que o museu possui uma representação precária desta estética em sua coleção. O assunto é polêmico, pois tal ideologia tende a ver uma vídeo-instalação ou um site-specific como linguagens artísticas coincidentes com a estética da arte contemporânea. Mas uma análise cuidadosa mostra o quão problemática pode ser a questão na história dos arquivamentos museológicos. Exemplos da questão podem ser tomados pela acolhida no acervo de vídeos institucionais. Documentários realizados pela 5ª Bienal Nestlé de Literatura e pelo Instituto Cultural Itaú (série Panorama). São documentários em vídeo sobre a produção contemporânea e não obras autônomas reconhecidas na categoria de videoarte[12], por exemplo. A questão se estende para o tombamento de vídeos educativos produzidos pela Prefeitura de Campo Grande em 2003.[13]

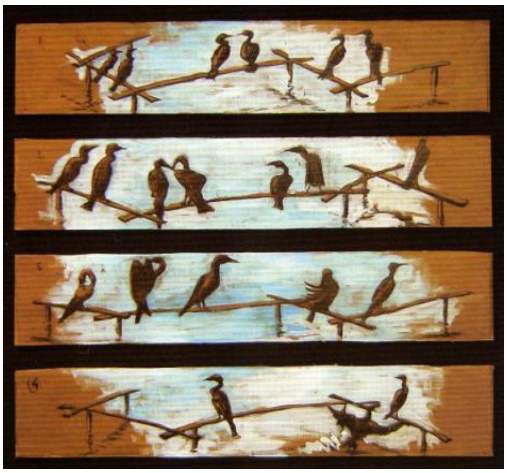
Os exemplos mostram que até meados dos anos 2000, a equipe do MARCO não discriminava com precisão peças de divulgação dedicadas à produção de artes visuais e obras de arte, cujas matrizes, são expressões diretas de criadores, mais ou menos reconhecidos pelo circuito das artes. Outro problema é o modo como obras

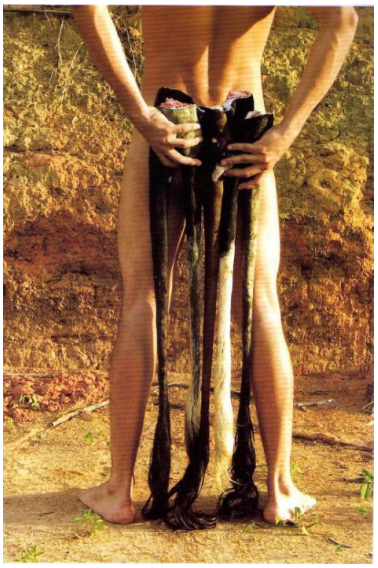
compreendidas como contemporâneas foram arquivadas. O exemplo da intitulada vídeo-instalação "Homenagem a Cartola com música Cidade Morena", de 2003, do artista Celso Higa é paradigmático. Da obra em questão foram catalogados apenas um pequeno folheto emoldurado (fig.2) e um CD (Compact Disc) convencional, com a reprodução da música em questão. O sentido geral da obra e sua localização no espaço não foram documentados, e mesmo o porquê da utilização do termo vídeo-instalação para classificá-la.

Celso Higa
Homenagem a Cartola com música Cidade Morena,
fragmento de vídeo-instalação de 2003
Acervo do MARCO

Neste sentido, a retomada do salão em 2009, como modalidade aquisitiva do museu, realinhou as questões de suporte e linguagem. E mais, os salões demonstraram, deste então, ter assimilado o discurso curatorial como organizador da seleção. O mote do evento naquele ano era "Múltiplas Linguagens". O júri de premiação[14] contemplou com prêmios-aquisição a pintura de "Biguás da lagoa Itatiaia" de Antonio Pereira Barbosa Neto, cujo teor regional reapresenta a questão o debate sobre a paisagem e a identidade local (fig 3). Mas também as fotografias digitais de Cláudia Loch ("Entidade: um Olhar a partir da fotografia", 2009), de Dênis da Costa Feliz ("Humano e Vegetal" de 2009), Rodrigo Braga ("Da compaixão cínica

IV", 2007; fig.4) e o site-specific de Giovanni Ferreira de Souza-Bongiovanni ("Arparadores", 2009).





Antonio Pereira Barbosa Neto
Biguás da lagoa Itatiaia, 2009
Carvão e acrílica sobre papelão tratado contra inseto, 110 x 84 cm
Acervo MARCO

Rodrigo Braga
Da compaixão cínica IV, 2007
Lambda print laminada sobre PVC, fotografia, 120 x 80 cm
Acervo MARCO

Os salões seguintes seguiram na mesma direção: ampliar a variedade de linguagens por meio dos prêmios-aquisitivos. Em especial aquelas que exploram a poética do espaço como as instalações de Túlio Pinto (2010)[15], Huldo Junior (2010); Cícero Rodrigues (2011); Giovanni Ferreira (2014); Lula Ricardi (2014); Priscila Pessoa (2013); Camila Abreu (2012), Karina Zen (2012) e a vídeo-instalação de Gabriela Dias (2011). Além das obras gráficas e da pintura, consideradas em igual peso; em especial aquelas devotadas aos trabalhos conceituais como: as serigrafias de Thiago Fontoura (2010) e Dalton de Paula (2012); os desenhos de Henrique França (2010), Vladenir Menezes da Costa (2012); as pinturas de Gervane de Paula (2010), Mariana Nussbacher (2014), Príscila Pessoa (2012 e 2014), Sidney Amaral (2013), Junior Suci (2013), Camila Soato (2013); o grafite de Gejo o Maldito (2010). Ainda, são assimiladas fotografias de Pedro Spagnol (2010), José Yura (2014) e Marcelo

Buainain (2014); e o vídeo de Chico Santos (2013). Lucio Volponi (2014), Roberto Müller (2012) foram premiados com trabalhos em escultura.

A abertura para novos formatos e a confirmação da presença da pintura contemporânea no acervo do MARCO constituem um desafio para a equipe da instituição e seu modo de compreender, por exemplo, as estratégias de reexposição. Uma vez que a coleção permanente do museu abre-se para práticas espaciais, contextuais e relacionais que exigem táticas de conservação e de visibilidade distintas daquelas operadas para os suportes tradicionais.

Três considerações importantes devem ser salientadas neste breve texto. O primeiro refere-se ao salão reabilitado como política de visibilidade e estratégia de seleção e colecionamento. Segundo uma nova abertura para a arte produzida para além dos limites regionais, embora lenta e concisa. E, por fim, se tomarmos como verdade o fato de que boa parte da história da arte nos últimos dois séculos dependeu dos acervos museológicos, a mudança na prática colecionadora do MARCO pode significar a composição de novas narrativas, onde artistas como Evandro Prado, Ana Ruas e Priscila Pessoa possam participar dessas narrativas por meio de novas matrizes poéticas.

Notas

[1] O presente texto é parte da pesquisa "Registro e reapresentação dos acervos de arte brasileiros: análise comparativa", financiada pelo CNPq.

[2] É preciso esclarecer, ainda, que embora a coleção inicial seja formada majoritariamente por pinturas, temos a presença de obras tridimensionais não indexadas como "populares" de Bene Fonteles, de Janir Benedito. Também há fotografias de Marcelo Burnain e gravuras de Darel Valença, Antônio Lizárraga e Osvaldo Goeldi.

[3] Dentre os escultores "populares" representados temos Conceição de Freitas, Mestre Vitalino, além de uma peça de autor desconhecido.

[4] Desde 1979 salões anteriores contribuíram para a coleção da Pinacoteca Estadual (FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA, 2005).

[5] Miguel Perez deve ser considerado nesta lista, embora sua presença no acervo não seja impactante. Ele é um dos nomes importantes na construção da memória das artes visuais do Estado; espanhol, chegou ao Brasil em 1895 e passa a residir em Cuiabá, e atuando como fotógrafo até 1918, quando se muda para Corumbá (atual MS), onde também trabalhou com a fotografia e, mais tarde, pôs em funcionamento um cinema itinerante, que percorreu o estado e o interior da Bolívia. Autodidata, foi também em Corumbá que ele passou a pintar e a dedicar-se ao comércio de molduras e tintas. Por essa época, participou do Salão de 1935, a primeira exposição de pinturas em Cuiabá, promovida por Jorge Bodstein. Em 1954, Perez mudou-se para Campo Grande, onde abriu sua loja "Fábrica de Quadros" e passou a lecionar pintura. Em 1966, participou da 1.ª Expo de Pinturas dos Artistas Mato-grossenses, organizada por Aline Figueiredo e Humberto Espíndola. Foi professor, entre outros, de

Nelly Martins, artista que empresta o nome ao MARCO. (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL, 2004b).

[6] As narrativas frequentemente exaltam a exposição individual de Baís realizada em dezembro de 1929, na Policlínica Geral no Rio de Janeiro. Com apenas dez dias e muitos problemas financeiros, a exposição conseguiu atrair a atenção da imprensa carioca, que protocolarmente indicou a "aptidão artística" de Baís O jornal *O Globo* publicou uma nota, em 12 de dezembro de 1929, intitulada "Uma Jovem pintora patrícia: encerramento de sua exposição de arte" (RIGOTTI, 2003, p.42).

[7] Evidentemente aqui não se trata de uma filiação ou influência, pois não há indícios precisos de tal diálogo na perspectiva extra-artística. Todavia a comparação serve-nos para evidenciar as escolhas, os temas e as recorrências estéticas que são facilmente encontradas no acervo do museu.

[8] cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. "Bugres: Conceição e sua gente". Texto de Ângelo Arruda. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

[9] cf. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. "Bugres: Conceição e sua gente". Texto de Soraia Salle. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004.

[10] Fundação Cultural do Mato Grosso do Sul**,** 1982, p.4-5.

[11] Dados coletados na documentação do museu entre os dias 15 e 28 de março de 2014.

[12] As obras foram tombadas com os números 259 e 260, respectivamente.

[13] Reunidos sob o número de tombamento 814.

[14] O Jurí era formado por Angela Ancora Luz, Jorge Durte e Yara Kerstin Richter.

[15] As datas que se seguem aos nomes referem-se ao ano de realização do salão.

Referências

ESPINDOLA, H.. *Lídia Baís*. *Folder* de exposição. Campo Grande: Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, 2005.

FIGUEIREDO, A.. *A experiência do Centro-Oeste. Arte e identidade cultural.* In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL. *Catálogo do VII Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul.* FCMS: SEC, 1993.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO MATO GROSSO DO SUL**.** *Catálogo do XI Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul.* FCMS: SECE, 1998.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. *Com Cultura: Tradição, Multiculturalidade e Inovação. Os Caminhos do Artesanato.* Revista do Conselho Municipal de Cultura de Campo Grande**.** Ano I, n.º 1, 2005.

MALDONADO, Rafael. "Apontamentos sobre três décadas de artes plásticas em Mato Grosso do Sul" In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. *Panorama – 30 anos da divisão do Estado*. Catálogo de exposição. Campo Grande: FCMS, 2007.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. "Bugres: Conceição e sua gente". Texto de Ângelo Arruda. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004a.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MATO GROSSO DO SUL. “Miguel Perez, projeto resgate”. *Folder* da exposição. Campo Grande: FCMS, 2004b.

RIGOTTI, P. R.. *Intertextualidade e o imaginário pictórico no processo criativo de Lídia Baís.* Dissertação de Mestrado. Dourados, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2003.

OLIVEIRA, E. “Arte, narrativa e instituição: o papel de Humberto Espíndola para as memórias das artes viuais sul-mato-grossenses” *Patrimônio e Memória*, Unesp, vol.6, 2010, p.121-140.

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Docente no PPG-Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa “História da Arte: modos de ver, exibir e compreender”. Editor da Revista Museologia e Interdisciplinaridade (UnB). Atualmente desenvolve a pesquisa “Registro e reapresentação dos acervos de arte brasileiros: análise comparativa” com recursos do CNPq.