

Anuário do

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

NOVA FASE

Rio de Janeiro, volume 2, 2015

Anuário do

MUSEU NACIONAL



DE BELAS ARTES



NOVA FASE

ISSN 2179-5827

Rio de Janeiro, vol. 2, p. 1–192, 2015

MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Mônica F. Braunschweiger Xexéo

COMISSÃO EDITORIAL
Ana Telles da Silva [coordenação]
Amândio Miguel dos Santos
Mary Komatsu Shinkado

EDIÇÃO E PROJETO GRÁFICO
Contra Capa

TRADUÇÃO DOS RESUMOS
Carlos Luís Brown Scavarda

FOTOGRAFIAS
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes
César Barreto [*Primeira Missa no Brasil*]
Ricardo Oriá [p. 19, 22]
Raul Lima [p. 185]

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO
ICQ Editora Gráfica e Pré-impressão

AGRADECIMENTOS

A publicação do Anuário do MNBA – NOVA FASE é resultado do empenho conjunto de diversos setores do Museu e nós gostaríamos de agradecer-lhes a contribuição inestimável.

As opiniões e posições expressas nos artigos deste periódico são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca/Mediatheca
“Araújo Porto Alegre” do MNBA

A849 ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS
ARTES: nova fase. Rio de Janeiro: v. 2, 2015.

ISSN: 2179-5827

1. Museologia 2. Conservação e Restauração
1. Título

CDD 069.81

Sumário

MUSEUS E PATRIMÔNIO

- 11 O Estatuto dos Museus: novo marco regulatório da museologia brasileira
Ricardo Oriá
- 23 Terminologia como patrimônio do campo da museologia: um estudo de caso sobre o termo “museal”
Felipe Carvalho
- 35 Organização do Fundo Rodolpho Pinto do Couto no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes
Mary Komatsu Shinkado
Elizabeth de Mello L. Baptista de Oliveira
Thaís Rodrigues de Freitas
- 47 Carlos Oswald e a herança memorial
Thaís Rodrigues de Freitas

ARTE E HISTÓRIA

- 57 Coleção de gravura italiana do Museu Nacional de Belas Artes: apontamentos
Amanda Cordova
Laura Abreu

- 67 Gravuras a buril dos apóstolos, tiradas das estátuas em mármore por Thorvaldsen [...] *Anaildo Bernardo Baraçal*
- 77 Um estudo para *Ácis e Galateia*, de Pompeo Batoni *Adriana Mattos Clen Macedo*
- 87 Eliseu Visconti, precursor do Impressionismo *Nagib Francisco*
- 91 A fotografia artística no Museu Nacional de Belas Artes *Eurípedes Gomes da Cruz Junior*
- 101 *Jesus Cristo e a Virgem: uma atribuição de autoria* *Karin Philippov*

CONSERVAÇÃO E TECNOLOGIA

- 113 Página, relatório: o Museu Nacional de Belas Artes em perspectivas *Nelson Moreira Jr.*
- 121 Questões e providências para preservação de acervos culturais *Jayme Spinelli Junior*
- 139 Restauração de *Música* *Cyro Corrêa Lyra*
- 149 *Primeira Missa no Brasil*, de Portinari. A importância da documentação na conservação e na restauração *Larissa Long*
Elisabete Martelletti Grillo Pereira
Geisa Alchorne de Souza

EDUCAÇÃO

- 165 A criança no Museu Nacional de Belas Artes:
uma proposta de ação educativa
Simone Bibian

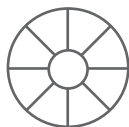
MEMÓRIA

- 175 Museu Nacional de Belas Artes:
memórias da ocupação de seu prédio.
Entrevista com Pedro Xexéo
Ana Teles da Silva

MUSEUS E PATRIMÔNIO



O Estatuto dos Museus: novo marco regulatório da museologia brasileira



RESUMO

O artigo aborda o recente crescimento do setor museológico brasileiro, resultante, em grande parte, da adoção de uma política pública de Estado a partir de 2003, consolidada com a criação de um novo marco regulatório para o segmento museal: a Lei n. 11.904, de 2009, mais conhecida como Estatuto dos Museus. A este seguiu-se, com a sanção da Lei n. 11.906, de 2009, a criação de uma nova autarquia federal, vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), órgão gestor da política museológica nacional.

PALAVRAS-CHAVE

legislação sobre museus no Brasil, museologia, direito à memória.

ABSTRACT

The article approaches the recent growth of the Brazilian museological sector, resulting, in most part, from the adoption of a state public policy, as from 2003, consolidated with the creation of a new regulatory milestone for the museal segment: Law n. 11.904, from 2009, better known as The Statute of Museums. This was followed with the enactment of Law 11.906, from 2009, by the creation of a new federal authority, linked to the Ministry of Culture (MinC), the Brazilian Institute of Museums (Ibram), managing body of Brazil's museological policy.

KEY WORDS

legislation on Brazilian museums, museology, right to memory.

É inquestionável o fato de que, no Brasil, houve um aperfeiçoamento do setor museológico nos últimos anos, que se traduziu em três grandes conquistas: aumento do número de museus, crescimento da oferta de cursos de museologia em nível superior e criação de um novo marco regulatório para o setor, consubstanciado na Lei n. 11.904, de 2009, mais conhecido como “Estatuto dos Museus”.

Levantamento feito pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) mostra que em todo o país o número de instituições museológicas chega a 3.025 (Instituto Brasileiro de Museus, 2011: 27). Essas instituições possuem um acervo com mais de 70 milhões de itens e geram mais de 22 mil empregos diretos (Instituto Brasileiro de Museus, 2010: 36).

Apesar do crescimento do número de museus nos últimos anos, os dados ainda apontam para a seguinte realidade cultural: do total de 5.564 municípios existentes no Brasil, apenas 1.174 (21,7%) possuem museus, o que revela o baixo índice desse equipamento cultural no Brasil e sua concentração nos grandes centros urbanos das regiões mais desenvolvidas do país.¹ Acrescente-se a isso o fato de que 77,7% dos museus brasileiros não possuem orçamento próprio, o que, muitas vezes, inviabiliza a sustentabilidade financeira dessas instituições culturais, comprometendo a prestação da qualidade de seus serviços à população.

No Brasil, a relação museu-habitante é de um museu para cada 115 mil pessoas, enquanto na Argentina a relação é de 62 mil habitantes por museu e na Finlândia um museu para cada cinco mil habitantes. Além disso, o hábito de visitar museus não é ainda algo incorporado ao conjunto da população brasileira. É inadmissível que, em pleno século XXI, quando os museus em todo o mundo passam a exercer importante papel na revitalização dos grandes centros urbanos, pouco mais de 5% dos brasileiros já tenham visitado alguma exposição numa instituição museológica.

Outra pesquisa, realizada em 2011 pela Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro (Fecomércio-RJ), aponta para uma participação ainda menor de brasileiros em atividades culturais. No universo de mil pessoas em setenta cidades do país, apenas 45% dos entrevistados estiveram envolvidos com alguma ação cultural, sendo que desse percentual apenas 16% indicou priorizar a visitação de exposições em museus e centros culturais (Mendes, 2012: 18).

O próprio Ministério da Cultura informa ainda que mais de 90% dos municípios brasileiros não possuem salas de cinema, teatro, museus ou es-

1 Distribuição dos museus brasileiros por região: Sudeste (34%), Sul (28%), Nordeste (24%), Centro-Oeste (11%) e Norte (3%). Fonte: Cadastro Nacional de Museus, Ibram. Acesso em 8 de outubro de 2010.

paços culturais multiuso (cf. Brasil, 2009). Nesse sentido, podemos afirmar, citando as palavras do economista Márcio Pochmann, que a exclusão social como marca de nossa desigualdade é também de natureza cultural: “a sociedade brasileira convive com diferentes formas de exclusão social, inclusive a cultural, que carrega em seu conteúdo a inacessibilidade à produção de determinados bens culturais como uma de suas características principais” (Pochmann *et al.* 2005: 87).

Em que pese a importância dessas instituições culturais, a realidade social brasileira nos mostra que muito ainda precisa ser feito para que os museus possam cumprir o papel estabelecido pelo Conselho Internacional de Museus (Icom), que é o de serem “instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, preservam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes” (Brasil, 2012: 148).

Com efeito, apesar dos esforços do governo federal em desenvolver uma política nacional de museus, no contexto da política cultural implementada pelo Ministério da Cultura (Minc) desde o início do governo Lula, política cujo coroamento se deu com a criação do Ibram, muito ainda precisa ser feito para o desenvolvimento do segmento museológico em nosso país.

Como dissemos, houve crescimento da oferta de cursos de museologia em nível superior. Hoje, existem no país cerca de 14 cursos de graduação em museologia, dos quais 13 são oferecidos por universidades públicas, crescimento esse evidenciado nos últimos anos com a expansão da rede pública de ensino superior, por intermédio do Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni). Temos dois programas de pós-graduação no país, a saber: o da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com programas de mestrado e doutorado, e o da Universidade de São Paulo (USP), apenas com mestrado.

No entanto uma das maiores conquistas do setor museológico no país foi a instituição de um marco regulatório, até então inexistente, representado pela criação de uma autarquia federal responsável pelo setor, o Ibram, e, mais ainda, pelo Estatuto dos Museus (Lei n. 11.904/2009) e por outras normas correlatas, que dão configuração ao Sistema Brasileiro de Museus.

Entre os principais pontos inovadores trazidos pelo Estatuto dos Museus, podemos destacar:

Definição mais ampla de museu – museus são instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, con-

templação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer natureza cultural, aberto ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (art. 1º).²

Princípios fundamentais – existência de princípios fundamentais que devem pautar o trabalho dos museus: promoção da cidadania, cumprimento da função social, preservação do patrimônio cultural, acesso e inclusão social, respeito e valorização da diversidade cultural (art. 2º).

As funções básicas do museu – i) *preservação* do patrimônio cultural musealizado (ações de identificação, conservação, restauração e segurança do acervo); ii) *pesquisa* como suporte para todas as áreas do museu; e iii) *comunicação* como tarefa de difusão cultural (exposições, publicações, seminários e fóruns).

O museu e sua função educativa – destaque para a função educativa, bem como a necessidade de acessibilidade física e de conteúdo para pessoas com deficiência (arts. 29 e 35). Registre-se que a dimensão educativa dos museus foi, desde sempre, uma preocupação da museologia brasileira e de intelectuais ligados à área. Prova disso foi a realização do Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1958, que produziu importante documento, a “Declaração do Rio de Janeiro”.

O Sistema Brasileiro de Museus (SBM) – sob a coordenação do Ibram, o Sistema é incorporado ao Estatuto dos Museus e tem como uma de suas funções básicas a promoção da interação entre os museus, instituições afins e profissionais ligados ao setor, bem como a gestão integrada e o desenvolvimento das instituições, dos acervos e dos processos museológicos (arts. 55 a 61). O SBM foi objeto de regulamentação quando da edição do decreto n. 8.124, de 2013, que revo-

- 2 A Lei nº 11.906, de 2009, que criou o Ibram, traz outra definição de museu, mas que não contradiz a definição anteriormente mencionada: “as instituições museológicas são os centros culturais e de práticas sociais, colocadas a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, que possuem acervos e exposições abertas ao público, com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade cultural brasileira, o estímulo à produção do conhecimento e à produção de novas oportunidades de lazer” (art. 2º, caput).



Convite da exposição *O Império em Brasília: 190 anos da Assembleia Constituinte de 1823*, realizada no Salão Negro do Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, de 7 de agosto a 20 de outubro de 2013.

Cartaz da exposição *Constitucionalista: 80 anos da Revolução de 1932*, realizada no corredor de acesso ao Plenário Ulysses Guimarães, Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, de 3 a 26 de julho de 2012.

gou o ato de sua criação (decreto n. 5.264, de 2004). O SBM passa a dispor de um comitê gestor, presidido pelo presidente do Ibram e constituído de instituições governamentais, representantes de associações de classe do segmento museológico e de entidade representativa dos museus privados, de âmbito nacional.

O plano museológico – considerado ferramenta básica do planejamento estratégico (arts. 45 a 47), devendo definir sua missão básica e função específica contemplando os seguintes itens: o diagnóstico participativo da instituição; a identificação dos espaços e do patrimônio sob a guarda do museu; a identificação dos públicos; o detalhamento dos programas desenvolvidos (institucional, gestão de pessoas, acervos, exposições, educativo, pesquisa, arquitetônico-urbanístico, segurança, financiamento, e fomento e comunicação). São obrigatórias a elaboração e a implementação do Plano Museológico, no prazo de cinco anos, contados a partir da publicação do Estatuto dos Museus (arts. 44 e 67). Para o museólogo Cícero Antônio de

Almeida, o plano museológico, estabelecido pelo Estatuto dos Museus, “tem por princípios dez pontos basilares: 1) possibilitar o equilíbrio e a estabilidade na gestão do museu, independente de sua direção e de seu corpo de trabalhadores; 2) implantar uma estrutura básica de funcionamento dentro da qual podem ser tomadas decisões estratégicas; 3) assegurar a salvaguarda do acervo; 4) tornar clara a missão e as ações do museu tanto para funcionários quanto para o público; 5) definir com clareza as ações coletivas e individuais no interior do museu, estabelecendo as responsabilidades de cada área de trabalho; 6) propiciar o uso mais eficaz dos recursos; 7) pensar o museu como um conjunto complexo e interdependente, a partir dos princípios estabelecidos no Estatuto dos Museus e demais documentos normativos, e na importância de estabelecer um equilíbrio entre as suas partes; 8) identificar situações emergenciais ou risco iminente; 9) levar em consideração a capacidade de solução dos problemas, através de recursos de pessoal e orçamentários disponíveis; e 10) preparar o museu para novas realidades” (Almeida, 2014: 29–30).

A gestão participativa do museu – participação da sociedade civil na gestão do museu, através da possibilidade de criação de uma “Associação de Amigos do Museu” (arts. 48 a 54), bem como da instalação de espaços para essa associação ou de voluntariado, que tenham por objetivo contribuir para o desempenho das funções e finalidades do museu (art. 9º).

O combate ao tráfico ilícito de bens musealizados – o governo brasileiro, através de seus museus, passa a exercer papel importante no combate ao tráfico ilícito de bens culturais, bem como deve estabelecer a necessária cooperação internacional entre os países (art. 68).

Em outubro de 2013, foram regulamentados dispositivos da Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto dos Museus, e da Lei n. 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). O que era para ser comemorado como um importante dispositivo para a área museológica acabou sendo objeto de acirrados debates na imprensa e nas redes sociais, sobretudo em relação ao Título VI do referido decreto, que trata do item “Da Declaração de Interesse Público”.

A Declaração de Interesse Público tem como objetivo proteger e valorizar os bens culturais musealizados e passíveis de musealização, possibilitando o seu acesso a toda sociedade por representarem valor cultural de des-



Vistas da exposição *Primeira Missa no Brasil*, obra de Vitor Meireles, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, realizada no Salão Nobre do Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, de 3 de julho a 16 de setembro de 2012.

tacada importância para o país. Vale ressaltar que a declaração de interesse público dependerá de homologação do ministro de Estado da Cultura, após a realização de processo administrativo instaurado perante a presidência do Ibram, ouvido o Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico³ (art. 35 do decreto n. 8.124, de 2013).

Colecionadores, *marchands* e proprietários de acervos e coleções viram no instrumento de Declaração de Interesse Público, de forma equivocada, uma intromissão indevida do Poder Público e a consideraram uma espécie de confisco, de desapropriação e até mesmo de interdição do mercado de arte no País.

Nesse sentido, as palavras do ex-presidente do Ibram à época são bastante esclarecedoras e jogam luz sobre a questão:

A Declaração de Interesse Público assemelha-se ao tombamento processado no âmbito do Iphan, desde 1938. Vale o objetivo comum de proteger o patrimônio cultural, integrado ou não aos museus. Fundamenta-se em princípios eminentemente técnicos, garantindo a manifestação dos proprietários ou responsáveis pelos bens em foco, sem implicar restrições ao direito de propriedade e venda. O Ibram tem o direito de preferência na hora da compra, também como já ocorria com o Iphan, e isso não é impedimento para a venda de terceiros. Qualquer cidadão pode solicitar ao Ibram a abertura de processo de Declaração de Interesse Público de um bem ou uma coleção (Santos, 2014: 16).

MUSEUS BRASILEIROS: DA IDENTIDADE NACIONAL À DIVERSIDADE CULTURAL

Originários das práticas colecionistas e dos gabinetes de curiosidades, os museus foram vistos, durante muito tempo, como depósitos de coisas velhas e relíquias de um passado remoto. No senso comum, consagrou-se a máxima “Quem gosta de passado é museu!”

- 3 O Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico é composto por 21 membros, dos quais oito são indicados por entidades de classe ligadas ao setor museológico brasileiro (Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – Icom; Associação Brasileira de Museus – ABM; Conselho Federal de Museologia – Cofem; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan; Fundação Nacional de Artes – Funarte; Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA; Fundação Cultural Palmares – FCP; e Fundação Nacional do Índio – Funai) e 13 são representantes da sociedade civil, com notório e especial conhecimento nos campos de atuação do Ibram (Portaria nº 130, de 19 de março de 2015, do Ibram-minc).

A partir do século XIX, os museus passaram a se constituir em importantes elementos de afirmação da identidade nacional. No contexto ideário civilizatório oitocentista, não havia país que não tivesse seu museu histórico, que “contasse a história da nação”, numa perspectiva de educação cívica para a população. No Brasil, exemplo paradigmático desse modelo foi o Museu Histórico Nacional, criado em 1922, no contexto das comemorações do centenário da Independência do Brasil, e que pretendia, segundo seu diretor Gustavo Barroso, estabelecer a genealogia da nação.

Com os aportes teóricos da Nova Museologia,⁴ passou-se da concepção de museu como elemento de constituição da identidade nacional, que se pretendia única, homogênea e unívoca, para o museu como espaço de afirmação de outros segmentos sociais. Hoje, com a Nova Museologia e o avanço epistemológico das ciências sociais, os museus têm sido considerados importantes suportes da memória e elementos de afirmação da identidade cultural de uma dada coletividade. Assim, os museus, sobretudo os de natureza histórica, buscam, por intermédio de suas exposições, não mais a afirmação de uma dada identidade nacional, mas sim o reconhecimento, a promoção e a valorização da diversidade cultural.

Não há quem possa negar que, no mundo contemporâneo, os museus são instituições culturais relevantes, instrumentos de preservação do patrimônio histórico, indutores do desenvolvimento do turismo e ícones para a revitalização de áreas urbanas anteriormente degradadas. Veja-se o exemplo da criação do Museu de Arte do Rio (MAR), ocorrido no contexto do processo de revitalização da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro.

Segundo o antropólogo alemão Andreas Huyssen, assistimos hoje a um processo de musealização da sociedade. Para ele, estamos todos “seduzidos pela memória”, na medida em que “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais. [...] a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta” (Huyssen, 2000: 9–16).

No Brasil, desde o final do século XX, presenciamos a crescente reivindicação da constituição de museus próprios por parte de diferentes grupos étnicos e movimentos sociais. Eles veem a criação de instituições museológicas como um direito à memória, que possibilita a afirmação de sua

4 O conceito de Nova Museologia foi adotado a partir da “Declaração da Mesa-Redonda de Santiago”, realizada no Chile, em 1972, e considerada um marco na história da museologia contemporânea.



Vista da exposição *Primeira Missa no Brasil*, obra de Vitor Meireles, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, realizada no Salão Nobre do Palácio do Congresso Nacional, em Brasília, de 3 de julho a 16 de setembro de 2012.

identidade, o “resgate” de sua autoestima e o fortalecimento da ideia de pertencimento a uma determinada coletividade.

Assiste-se assim, em várias partes do mundo, a um crescimento do número de museus comunitários, museus populares, museus étnicos, ecomuseus e museus temáticos, em detrimento de museus nacionais. No Brasil, exemplo mais contundente desse novo processo museológico se deu com a criação do Museu da Favela, na favela da Maré, cidade do Rio de Janeiro, fruto de reivindicação dos próprios moradores locais.

Outro exemplo digno de registro que revela a importância da necessidade de preservar nossa diversidade étnica e cultural no contexto de uma política museológica é a criação de diversos museus em comunidades indígenas. Por intermédio desses “novos museus”, desmistifica-se a ideia de que, em algumas partes do território nacional, não existem mais índios e revela-se um novo Brasil até então escondido. É o museu com uma nova prática de memória cidadã, dando visibilidade a grupos étnicos e comunidades tradicionais (cf. Gomes & Vieira Neto, 2009).

Como historiador de formação acadêmica e na experiência de curadoria em uma instituição museológica do setor público, gostaria de reafirmar minha crença na importância da função social que os museus exercem no mundo globalizado em que vivemos. Remontando às origens gregas da palavra museu, penso essa instituição cultural como uma grande ágora, ou seja, como um espaço múltiplo que propicia o encontro das diversidades.

Afinal de contas, pouco importa se o museu é um local onde se guardam coisas velhas ou novas. O importante é que ele seja um espaço que dialogue com a vida cotidiana das pessoas, estimule a reflexão crítica e proponha ações que as ajudem a construir seus próprios sonhos.

Por fim, consideramos que uma política cultural consentânea com o princípio da cidadania – o direito de todos aos bens e valores de nossa rica diversidade cultural – deve incorporar a necessidade de se criarem novas instituições museológicas nos municípios brasileiros e de dotar as já existentes de condições factíveis de funcionamento, de forma a promover o acesso da população a esses equipamentos culturais, para que se garanta efetivamente a todos os brasileiros o direito à memória em toda a sua plenitude.⁵

5 A Lei nº 12.343, de 2010, que institui o Plano Nacional de Cultura (PNC), cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (Sniic) e dá outras providências, expressa como um de seus objetivos fundamentais “promover o direito à memória por meio de museus, arquivos e coleções” (art. 2º, IV).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Cícero A. F. de. 2014. “Plano Museológico: marco de regulação da gestão museal no Brasil”. In: BRAJA, Wagner (org.). *Gestão museológica: questões teóricas e práticas*. Brasília: Edições Câmara, 2014.
- BRASIL. 2009. *Cultura em números. Anuário de estatísticas culturais*. Brasília: minc.
- _____. 2012. *Legislação sobre museus*. Brasília: Edições Câmara.
- GOMES, Alexandre Oliveira & VIEIRA NETO, João Paulo. 2009. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Secult.
- HUYSSSEN, Andreas. 2000. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. 2010. *Política Nacional de Museus – Relatório de gestão 2003–2010*. Brasília: MinC/Ibram.
- _____. 2011. *Museus em números*, vol. 1. Brasília: Ibram.
- MENDES, Luis Marcelo. 2012. “De ilhas e plataformas”. In: MENDES, Luis Marcelo (org.). *Reprograme: comunicação, branding e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro: Imã Editorial.
- POCHMANN, Marcio *et al.* (orgs.). 2005. *Atlas da exclusão social*, vol. 5: Agenda não liberal da inclusão social no Brasil. São Paulo: Cortez.
- SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. 2014. “Revolução no mundo dos museus”, *Interesse Nacional*. vol. 6, n. 24, jan./mar.

RICARDO ORIÁ

Doutor em História da Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Direito Público pela Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará (UFC) Professor dos Departamentos de História da Universidade Federal da Paraíba (1991–2) e da Universidade Federal do Ceará (1992–4). Autor de livros didáticos para o ensino fundamental e médio sobre história local, e artigos em revistas especializadas sobre a temática do patrimônio cultural. Atualmente, é consultor legislativo da área de educação e cultura, e exerce a função de curador do Centro Cultural Câmara dos Deputados. Organizou para as Edições Câmara as publicações *Legislação sobre patrimônio cultural* (2010) e *Legislação sobre museus* (2012).

Terminologia como patrimônio do campo da museologia: um estudo de caso sobre o termo “museal”



RESUMO

Apresenta-se como patrimônio a terminologia tomada como um conjunto de termos que configuram uma linguagem utilizada num contexto específico. No caso da museologia, pretende-se comprovar que a linguagem de especialidade do campo pode ser também um bem que recebe atribuição de valor simbólico e reconhecimento. Em seguida, apresenta-se um estudo de caso para o termo “muséal”, palavra francesa utilizada no Brasil. Sugere-se, por fim, a normalização terminológica do processo, de maneira que se consiga uma unidade comunicacional entre os usuários da terminologia, favorável à estruturação do campo.

PALAVRAS-CHAVE

terminologia, patrimônio, museologia, *muséal*, campo museal.

ABSTRACT

The terminology understood as a set of terms that constitute a language used in a specific context is presented as heritage. In the case of Museology, it is intended to prove that the language specialty field can also be an asset which receives allocation of symbolic value and recognition. It also presents a case study for the term “muséal”, a French word, which is now used in Brazil. It is suggested, finally, the terminology standardization of the process so as to achieve a communication unit between users of terminology, helping to reinforce the structuring of the field.

KEY WORDS

terminology, heritage, museology, *muséal*, museal field.

INTRODUÇÃO

A terminologia pode ser entendida como um conjunto de termos utilizados num determinado contexto, o que aproxima seu conceito ao de linguagem, ou ainda, utilizando a etimologia, como o estudo de termos ou a disciplina encarregada da análise e do estudo dos termos. Esses podem ser quaisquer signos linguísticos em diferentes contextos ou idiomas. Assim, a terminologia pode ser aplicada a diferentes situações relacionadas à comunicação e à informação. Enquanto linguagem, a terminologia delimitará um capital cultural que configura e representa diferentes realidades de distintos estratos sociais, ao qual é possível atribuir determinado valor simbólico, configurando aquilo a que chamamos de patrimônio.

Nesse contexto, a linguagem/terminologia utilizada pelos diversos campos de conhecimento, e que recebe o nome de linguagem de especialidade, é considerada patrimônio do seu respectivo campo, podendo seu estudo fornecer até mesmo uma ampla visão do estágio de desenvolvimento e do comportamento de determinada disciplina em diversos momentos e em diferentes locais. A museologia também possui sua linguagem de especialidade, que, segundo os pesquisadores, vem se formando hibridamente, ora apropriando termos de outros campos de conhecimento, ora criando seus próprios jargões. Um termo muito utilizado no contexto brasileiro, ao menos nos últimos trinta anos, é “museal”. Originalmente utilizado na língua francesa – *le muséal* –, esse termo vem sofrendo diversas aplicações e sendo cada vez mais utilizado no Brasil.

O presente estudo objetiva traçar algumas considerações acerca dos processos pelos quais a terminologia se desenvolve no campo da museologia, configurando um bem/patrimônio de caráter informacional e comunicacional, com foco na utilização do termo “museal”. Também procura auxiliar na configuração da linguagem de especialidade da museologia, eliminando possíveis ruídos no processo comunicacional da área, ao mesmo tempo que pretende ser uma contribuição para a normalização de processos de aplicação do termo “museal”. Especificamente, tenta-se comprovar que a terminologia do campo da museologia constitui-se enquanto um bem/patrimônio e é delimitada a partir dos agentes do campo. Por outro lado, apresenta e analisa a realidade de aplicação do termo “museal” no Brasil, a partir de sua origem na língua francesa, de maneira que esta se faça em consonância com a aplicação original, facilitando-a, normalizando-a e impedindo a ocorrência de ambiguidades possam ocorrer. Para isso, vale-se de artigos em periódicos científicos que são frutos das mais relevantes pesquisas desenvolvidas no Brasil no que diz respeito à museologia e também de produções de pro-

fissionais de museus estrangeiros, sobretudo daqueles que produzem em ambiente francófono, de maneira que se favoreça uma análise, ainda que bastante inicial, sobre como essas questões estão se processando nesse país.

A metodologia utilizada constituiu-se da identificação e da leitura de bibliografia especializada sobre o projeto “Termos e Conceitos da Museologia” e seus resultados, assim como da leitura e análise da bibliografia desse projeto sobre o termo “museal”. Fez-se uma análise comparada da aplicação original do termo em francês e de sua significação e aplicação no contexto brasileiro, a qual também levou em conta a observação empírica baseada no convívio e na observação da literatura do campo por parte do autor. Por fim, realizou-se uma análise conjugando os resultados e apresentando soluções para o contexto de ambiguidade que se constatou na utilização do termo.

A fundamentação teórica para essa reflexão está baseada nos estudos terminológicos recentes que vêm se desenvolvendo tanto no Brasil como no exterior, tendo sido utilizados para embasamento textos que se configuram como a produção do projeto de pesquisa “Termos e Conceitos da Museologia” [Terms and Concepts of Museology]. Trata-se de um projeto permanente de pesquisa do Comitê de Museologia do International Committee for Museology – Icofom, um dos comitês temáticos do International Council of Museums [Conselho Internacional de Museus] – Icom, que se desenvolve desde 1993 e possui profissionais de museus vinculados a ele por todo o mundo.

TERMINOLOGIA ENQUANTO PATRIMÔNIO

Por mais que os estudos de caráter permanente em terminologia aplicados à museologia sejam recentes, vale lembrar que o tema não é tão novo e que, como lembra Scheiner, esse trabalho “já se vinha fazendo presente desde os primeiros anos de existência do Icom, quando, para precisar sua essência e objetivos, a jovem organização necessitou definir o que seria ‘museu’ (Scheiner, 2008: 203). Também em diversos outros momentos os profissionais vinculados ao Icom e a diversos comitês, como o Icofom (museologia), Cidoc (documentação) e Ictop (formação de profissionais para museus), estiveram trabalhando com questões terminológicas, principalmente durante a década de 1970, gerando inclusive produtos como o *Dictionarium museologicum*.¹

1 Para informações mais detalhadas sobre os trabalhos de terminologia empreendidos dentro do Icom, ver Scheiner (2008: 202–33).

Todavia foi somente em meados dos anos 1990, especificamente na Conferência Anual do Icom em Atenas, Grécia, realizada em 1993, que efetivamente se constituiu no Icom um projeto permanente que se aplicasse à terminologia. Tendo, desde a sua formação, como coordenador André Desvallés, o projeto “Termos e Conceitos da Museologia” foi cada vez mais se consolidando e gerando produtos como um *Thesaurus* (1999), o livro *Conceitos chaves da museologia* (Desvallés & Mairesse, 2010), disponível on-line no site do Icom em diversas línguas, e mais recentemente o *Dicionário enciclopédico de museologia* (Desvallés & Mairesse, 2011), publicado apenas em francês e contendo uma parte enciclopédica, com 21 termos considerados básicos na constituição do campo,² e outra, com definições de cerca de quinhentos termos utilizados no contexto da museologia.

O projeto, além de ser um mecanismo bastante eficaz para acompanhar o estágio de desenvolvimento do campo, projeto ajuda a promover, por meio da indexação de termos em uma ficha com dez campos, a identificação e a estruturação de uma linguagem de especialidade para a museologia, favorecendo normalizações terminológicas e unidade comunicacional entre os agentes do campo e demais usuários da linguagem. No Brasil, esse projeto se vinculou ao Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (Unirio/Mast), sob a coordenação de Diana Farjalla Correia Lima, e vem atingindo seus objetivos com a elaboração de dissertações e teses.

Os diferentes campos de conhecimento são entendidos enquanto um domínio ou território de delimitação simbólica no qual uma determinada disciplina estabelece tanto suas prerrogativas conceituais e práticas quanto sua metodologia de atuação.

O Campo do Conhecimento é considerado território de disciplinas acadêmicas que se afigura como delimitado por “linhas invisíveis” cuja significação indica a separação desenhada por diferentes conhecimentos. Tal forma de representação caracteriza diversas áreas de significação da realidade demarcadas por “fronteiras” conceitualmente estabelecidas e institucionalizadas no universo cultural (Lima, 2013).

Essa configuração faz com que se possa entender a totalidade do conhecimento fragmentada em diversos domínios/campos que apresentam suas especificidades, mas que, ao mesmo tempo, podem dialogar entre si, até

2 Para informações mais detalhadas sobre a constituição de 21 termos básicos para o campo museal, ver Mairesse (2012: 18–34).

mesmo formando outras disciplinas por meio da junção e/ou trocas entre suas teorias, práticas e metodologias, fenômeno que se denomina interdisciplinaridade. Nesses termos, a museologia seria uma disciplina específica autônoma e não teria caráter interdisciplinar, como em alguns momentos já se pensou. O que poderia ter ocorrido na formação do campo museal seria certo grau de hibridismo, ou seja, a museologia estaria utilizando metodologias, referenciais teóricos e mesmo práticas de outros campos, a fim de, numa realidade específica aplicada ao museu, constituir-se como disciplina.

O espaço Museologia, quanto ao caráter formador [...], ostenta feição de “campo híbrido” por ser resultante do cruzamento de fronteiras disciplinares. Associa movimentos de conexão a outras áreas do saber à sua origem interdisciplinar, indicando vigência de “zonas comuns” entre áreas de perfil (uni)disciplinar dotadas de fronteiras (Lima, 2008: 181).

A museologia constitui-se em um campo de conhecimento a partir dos anos 1960, sendo tida como um domínio específico de investigação do real, estruturado a partir do que se denomina museu em sua interface com a relação traçada entre homem e realidade. Essa perspectiva na conceituação da museologia foi aberta com base no pensamento de Zbynek Stránský e Anna Gregorová.

A partir dos anos 1960, nos países do Leste, a Museologia foi progressivamente considerada como um verdadeiro domínio científico de investigação do real (uma ciência em formação) e como uma disciplina específica. Esta perspectiva, que influenciou amplamente o Icofom nos anos 1980–1990, apresenta a Museologia como o estudo de uma relação específica entre o homem e a realidade, estudo no qual o Museu, fenômeno determinado no tempo, constitui uma das materializações possíveis (Desvallés & Mairesse, 2011: 343–4).³

A famosa definição de Stránský, publicada em 1980, constituiu-se como um divisor de águas na conceituação da museologia, ao retirar seu foco do museu e de seus objetos/coleções e direcioná-lo para o homem e suas relações com o meio através do fenômeno museu.

- 3 No original: “À partir des années 1960, dans les pays de l’Est, la muséologie a progressivement été considérée comme un véritable domaine scientifique d’investigation du réel (une science en formation) et comme une discipline à part entière. Cette perspective, qui a largement influencé l’Icofom dans les années 1980–1990, présente la muséologie comme l’étude d’une relation spécifique entre l’homme et la réalité, étude dont le musée, phénomène déterminé dans le temps, ne constitue que l’une des matérialisations possibles”.

A Museologia é uma disciplina científica independente, específica, cujo objeto de estudo é uma atitude específica do Homem para a realidade, expressão de sistemas mnemônicos, que se concretizaram sob diferentes formas museológicas ao longo da história. A Museologia, tendo a natureza de uma ciência social, conjuga disciplinas científicas documentárias e mnemônicas, e contribui para a compreensão do homem no seio da sociedade (: 344).⁴

Cabe ressaltar, então, que a linguagem de especialidade é um dos instrumentos que auxiliam no desenvolvimento e na legitimação não só da museologia, mas também de outros campos de conhecimento, de maneira a tornar um campo reconhecido pelos outros que configuram a estrutura do conhecimento. E, nesse contexto, a terminologia da museologia tem papel central:

A linguagem, reconhecida como manifestação cultural do sistema simbólico, vem a consubstanciar ao lado dos agentes individuais e institucionais, instrumento de legitimação do campo. A fraseologia particularizada pelo território da Museologia, que se expressa por meio de termos e conceitos explicativos do seu discurso, atua como elemento integrador reforçando laços entre o corpo de agentes e o meio especializado. Ao se constituir como informação específica, estabelece, também, padrão informacional e comunicacional da área (Lima, 2008: 182).

Juntamente com a terminologia, as personalidades que constituem o campo, sejam elas individuais (profissionais de museus, professores de museologia teórica ou aplicada etc.) ou institucionais (associações profissionais, universidades, museus etc.), configuram o poder simbólico que delimita o campo da museologia. Assim, se consideramos patrimônio um valor simbólico atribuído a determinados bens, valor este reconhecido e institucionalizado por um determinado grupo e que tem a propriedade de ser transmitido a gerações futuras, a terminologia do campo museal pode ser considerada enquanto patrimônio.

- 4 No original: “La muséologie est une discipline scientifique indépendante, spécifique, dont l’objet d’étude est une attitude spécifique de l’Homme à la réalité, expression des systèmes mnémoniques, qui s’est concrétisée sous différentes formes muséales tout au long de l’histoire. La muséologie a la nature d’une science sociale, ressortant des disciplines scientifiques documentaires et mnémoniques, et contribue à la compréhension de l’homme au sein de la société”.

[...] a noção de patrimônio envolve, em primeiro lugar, um conjunto de posses que cumpre indicar como transmissíveis; em seguida, um grupo humano, uma sociedade, capaz ou suscetível de reconhecê-las como suas, de demonstrar a sua coerência e de organizar a sua recepção; e, por fim, um conjunto de valores, políticos no sentido mais geral do termo, que permite articular os legados do passado à espera ou à configuração de um futuro, com o objetivo de promover algumas mutações e, ao mesmo tempo, afirmar uma continuidade (Poulot, 2008: 36).

Esta noção ampla e global de patrimônio, diferente das definições preliminares compreendidas em diferentes momentos da história, como na sua aparição no Direito romano e na Idade Moderna, reafirma a interpretação que considera a linguagem de especialidade um patrimônio a ser preservado e legado às próximas gerações, configurando-se enquanto marco identitário do campo.

O TERMO “MUSEAL”

O termo “museal” é um dos que compõem a linguagem de especialidade do campo da museologia e também é considerado um dos seus termos básicos. Aplicado inicialmente na literatura francesa na forma “le muséal”, passou a ser utilizado em outros idiomas como o espanhol e o português. No Brasil, percebe-se uma utilização maior do termo a partir do final dos anos 1980, alcançando seu auge na atualidade.

No contexto brasileiro, o termo “museal” é aplicado, na maioria das vezes, como adjetivo, qualificando tudo o que é referente ao museu, o que torna possível observar, na literatura, uma gigantesca aplicação para os mais diferentes substantivos. Como exemplos, podem-se citar “educação museal”, “realidade museal”, “instituição museal”, “conversa museal” ou ainda ‘intersubjetividade museal’. Em documentos oficiais, entretanto, mais especificamente na legislação e nas normas referentes aos museus, o termo não é utilizado, sendo empregado como adjetivo o termo correlato “museológico”.⁵ Logo, percebe-se uma realidade de aplicação bastante vasta e sem padronização, o que contribui para a criação de ruídos no processo comunicacional da área.

Bernard Deloche, ao tecer uma análise sobre o termo, lembra sua origem no idioma francês e argumenta sobre sua aplicação original, precedido

5 Foram verificados os seguintes documentos: Lei n. 11.906, de 20 de janeiro de 2009; Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009; e Decreto n. 8.124, de 17 de outubro de 2013.

do artigo definido “o” (“le”, em francês), o que designa a ocultação da palavra “campo” (“domaine”, em francês).

[...] pois a denominação de diferentes campos (entre os quais se enquadra o campo museal) se distingue, ao menos em francês, pelo artigo definido masculino precedendo um adjetivo substantivado (ex. *le politique, le religieux, le social*, subentendido o campo político, o campo religioso etc.), por oposição às práticas empíricas que se referem principalmente a um substantivo (diz-se a religião, a vida social, a economia etc.), mas que têm sobretudo recorrido ao mesmo termo, precedido desta vez pelo artigo definido feminino (como em a política). Dessa maneira, o campo de exercício do museu, entendido enquanto uma relação específica entre homem e realidade, será designado em francês como “o museal” (Desvallés & Mairesse, 2011: 235).⁶

Fica clara, então, a forma original de utilização de “museal” entendido como o campo de conhecimento ou disciplina científica, e não como adjetivação a tudo o que é referente ao museu. Lembre-se aí a subtração do termo campo (em francês, “domaine”). A tradução para a língua portuguesa de “le muséal” seria mais adequada com a aplicação da palavra “campo”, o campo museal (*le domaine muséal*). Estando entendida a realidade de aplicação de “museal” e sua conseqüente tradução para o português, uma nota sobre a definição do termo se faz necessária: “[...] há efetivamente um campo museal próprio, que *não* se reduz a uma instituição particular nem mesmo a uma ou outra figura histórica do museu, mas que funda teoricamente um alicerce de instituição e de manifestações diversas” (: 237).⁷ Entende-se, assim, “le muséal” ou o “campo museal” enquanto um campo de conhecimento voltado à análise das relações teóricas, práticas e metodológicas que configuram o fenômeno museu.

- 6 No original: “[...] car la denomination des différents champs (auxquels appartient le champ muséal) se distingue, au moins en français, par l'article définimasculin précédant un adjectif substantifié (ex. le politique, le religieux, le social, sous-entendu le domaine politique, le domaine religieux, etc.), par opposition aux pratiques empiriques qui se réfèrent le plus souvent à un substantif (on dira la religion, la vie sociale, l'économie, etc.) mais qui ont souvent recours au même terme, precede cette fois de l'article défini féminin (comme la politique). En l'occurrence, le champ d'exercice du musée, en tant qu'il est compris comme une relation spécifique de l'homme avec la réalité, sera designe en français comme le muséal”.
- 7 No original: “Il y a en effet un champ muséal propre, qui *ne* se réduit pas à une institution particulière ni même à telle ou telle figure historique du musée, mais qui fonde théoriquement un faisceau d'institution et de manifestations diverses”.

[...] o campo museal se caracteriza como uma “relação específica com a realidade” (a realidade considerada aqui em seu sentido absoluto, ou seja, como a totalidade daquilo que é concreto, ao contrário da ilusão ou da ficção). Especificidade que foi estabelecida pela museóloga tcheca Anna Gregorová, na esteira dos trabalhos de Stránský, que afirmava, de um ponto de vista que se qualificaria de ontologia, ou seja, relativo ao estado das coisas, que o museu se define por uma relação específica entre o homem e a realidade (: 240).⁸

CONSIDERANDO AS QUESTÕES

A análise do que vem se produzindo sobre a terminologia do campo museal leva à ratificação da interpretação inicial de que a terminologia considerada enquanto conjunto de termos ou linguagem utilizada pelo campo, daí ser qualificada como “de especialidade”, constitui-se um capital cultural da museologia, configurando-se em um bem de valor simbólico e, portanto, em um patrimônio, o qual é reconhecido e instaurado pela coletividade de agentes pessoais e institucionais do campo. Essa vertente de interpretação recebe subsídio das mais recentes definições e interpretações do conceito de patrimônio baseadas na atribuição de valor simbólico e reconhecimento coletivo a todo e qualquer fragmento do real.

No que diz respeito ao estudo de caso do termo “museal”, é possível perceber uma pluralidade de aplicações em diferentes realidades e, especificamente, no contexto brasileiro, uma diferença na aplicação, em comparação ao sentido original do termo em francês, o que gera uma falha (ruído) no processo comunicacional entre os pares e os usuários da terminologia. Esse comportamento não é o mais desejável, uma vez que ele possibilita certa falta de coerência e de delimitação do campo, o que pode tornar a museologia um campo mais frágil e menos estruturado do que outros campos que possuem uma linguagem mais consolidada. Por outro lado, esse processo pode ser entendido, quando se considera a museologia um campo de conhecimento recente, estruturado a partir de meados do século xx.

8 No original: “[...] le champ muséal se caractérise comme une “relation spécifique avec la réalité” (la réalité étant prise ici dans son sens absolu, c’est-à-dire comme totalité de ce qui est concret par opposition notamment à l’illusion ou à la fiction). Spécificité qui a été précise notamment par la muséologue slovaque Anna Gregorová dans le sillage des travaux de Stránský, lors qu’elle affirmait, d’un point de vue que l’on qualifiera d’ontologique, c’est-à-dire relatif à l’être des choses, que le musée se définit par rapport spécifique entre l’homme et la réalité”.

Outro fator a ser considerado com relação à variação de aplicação do termo é a ampliação de publicações e do acesso a elas ocasionado pela disponibilização de textos na Internet.

A Internet, ao emprestar nova forma de visibilidade aos museus, ao ampliar o acesso aos serviços informacionais e comunicacionais – consultas on-line, bases de dados de coleções museológicas, bibliotecas digitais, exposições virtuais etc. –, tanto para profissionais da área como o público em geral, implicou tornar disponível, em escala mundial, a gama variada de bens (patrimônio) que a Museologia, no seu contexto de múltiplas feições, encerra. Esta configuração do campo resulta das características de diversidade tipológica dos museus, da relação estabelecida com disciplinas de outros campos, da presença das comunidades híbridas entre os fatores contribuintes. *Assim, a questão da multiplicidade de termos/conceitos que lida e as dificuldades enfrentadas para exercer a compreensão nos processos de intercâmbio, a partir desta nova situação, tornaram-se ainda mais perceptíveis* (Lima, 2008: 185, grifo adicionado).

Ainda assim, uma normalização terminológica no que se refere ao termo “museal” seria aconselhada para reduzir a ambiguidade e as falhas no processo comunicacional. Esse tipo de ação (normalização) busca o conceito “metodologicamente útil”, qual seja, “harmonizar” em “espaço sociocultural e linguístico”, que se deve entender como estabelecimento de “fazer corresponder os termos uns com os outros [...]” (Lima, 2007: 7–8). Cabe lembrar que esse é um dos objetivos principais do projeto “Termos e Conceitos da Museologia”, que desempenha relevante papel no auxílio à estruturação do campo.

Com vistas à normalização terminológica, o projeto prevê ao instrumento mediador Linguagem Documentária, elementos hábeis que permitam o acesso, a transferência e a disseminação da informação, calcados em conteúdos capazes de eliminar obstáculos (“ruídos”) no processo comunicacional entre usuários da área – os pares; e demais usuários [...] (Lima, 2008: 184).

A normalização terminológica, nesse contexto, se daria a partir da convenção de utilizar o termo “museal” em português apenas se precedido da palavra campo: o campo museal. Para proceder a adjetivação do que se refere ao museu, o termo correlato “museológico”, já bastante consolidado nesse tipo de aplicação, pode ser indicado, se referido ao que é qualidade do museu e da disciplina que se encarrega da análise das relações que se aplicam ao fenômeno, a museologia. Vale lembrar que existem alguns casos

nos quais ocorre uma aplicação de determinada disciplina à realidade museológica. Nesse caso, se utilizaria não a adjetivação, mas sim a menção de uma aplicação à museologia. Por exemplo, em lugar de utilizar “documentação museológica”, “educação museológica”, “economia museológica” etc., o mais usual seria utilizar “documentação em museus” ou “documentação aplicada à museologia” para qualificar esse tipo de relação. O mesmo se passaria nas relações da museologia com os demais campos, entretanto uma análise detalhada dessa outra realidade não cabe aqui, devendo ser analisada em estudo posterior.

Por fim, considera-se a necessidade de um processo de normalização terminológica para o termo “museal”, de maneira que esta esteja em consonância com sua aplicação original, o que, para o contexto brasileiro, significa aplicar a palavra campo anteriormente ao termo. Vale lembrar que esse tipo de padronização garante a unidade comunicacional da área, retirando ruídos do processo. Nesse contexto, a linguagem de especialidade/terminologia ajuda a manter o delineamento e a identidade do campo, o que aumenta seu valor simbólico enquanto patrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DESVALLÉS, André & MAIRESSE, François (dir.). 2010. *Concepts clés de muséologie*. Paris: Armand Colin.
- _____. 2011. *Dictionnaire encyclopedique de muséologie*. Paris: Armand Colin.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. 2007. “Museologia e patrimônio interdisciplinar do Campo: história de um desenho (inter)ativo”. Trabalho apresentado no Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência Da Informação, Salvador.
- _____. 2008. “Museologia, informação comunicação e terminologia: pesquisa termos e conceitos da museologia”. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos & LOUREIRO, Maria Lucia N. M. (orgs). *Documentação em museus*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins.
- _____. 2013. “Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: ‘tematizando’ Bourdieu para um convite à reflexão”, *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 2, n. 4, Brasília, p. 48–61.
- MAIRESSE, François. 2012. “Le musée inclusif et la muséologie mondialisée”. In: SCHEINER, Tereza C. M.; GRANATO, Marcus; REIS, Maria Amélia G. de Souza & AMBROCY, Gladys Barrios (org.) *Termos e conceitos da museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral – Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: Unirio/Museu de Astronomia e Ciências Afins, p. 18–34.

- POULOT, Dominique. 2008. “Um ecossistema do patrimônio”. In: CARVALHO, Claudia S. R.; GRANATO, Marcus; BEZERRA, Rafael Z. & BENCHETRIT, Sara F. (orgs). *Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.
- SCHEINER, Teresa C. M. 2008. “Termos e conceitos da museologia: contribuições para o desenvolvimento da museologia como campo disciplinar”. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos & LOUREIRO, Maria Lucia N. M. (orgs). *Documentação em museus*. Op. cit.

FELIPE CARVALHO

Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e gerente do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz. Tem experiência na área de museologia, com ênfase em conservação de acervos, montagem de exposições, gestão de coleções de artes decorativas e museologia teórica. Membro do International Council of Museums, Icom, e do Icofom, Comitê Internacional de Museologia do Icom. Coordenador editorial da revista eletrônica *Jovem Museologia*. De 2011 a 2013, foi bolsista Pibic/CNPQ do projeto de pesquisa Termos e Conceitos da Museologia, sob a orientação de Tereza Scheiner. E-mail para contato: contato.felipecarvalho@live.com

MARY KOMATSU SHINKADO

ELIZABETH DE MELLO L. BAPTISTA DE OLIVEIRA

THAÍS RODRIGUES DE FREITAS

Organização do Fundo Rodolpho Pinto do Couto no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes



RESUMO

O artigo apresenta o tratamento documental dado ao acervo do escultor português Rodolpho Pinto do Couto, integrado ao fundo do Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC.

PALAVRAS-CHAVE

Rodolpho Pinto do Couto, Arquivo Histórico, escultura portuguesa.

ABSTRACT

The article presents the documentary treatment given to the collection of Portuguese sculptor Rodolpho Pinto do Couto, integrated to the fund of the National Museum of Fine Arts.

KEY WORDS

Rodolpho Pinto da Costa, Historical Archives, Portuguese sculpture.

A coleção de documentos que compõe o Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) teve origem na conjunto de documentos oriundos da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes. Trata-se de documentação textual e fotografias históricas da primeira metade do XIX até a segunda metade do século XX. Registra a história da Academia Imperial de Belas Artes, da Escola Nacional de Belas Artes e do MNBA, por meio de documentação oficial das instituições, da realização dos Salões no Império e na República, de artistas-bolsistas na Europa, das Exposições Gerais de Belas Artes, de obras de arte, eventos e demais atos administrativos, além de material sobre as exposições temporárias realizadas no MNBA entre 1940 a 2003. Faz parte ainda desse acervo conteúdo documental do acervo pessoal de vários artistas, principalmente do século XIX.

Em 1998, em meio às diversas doações recebidas pelo Museu Nacional de Belas Artes, destacam-se entre as mais significativas no acervo do Arquivo Histórico diversos documentos originais, publicações e fotografias sobre a obra do escultor português Rodolpho Pinto do Couto. Autor de obras importantes, como o busto de Eça de Queirós, na Academia Brasileira de Letras, os púlpitos em bronze da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, realizados em 1931, e o grupo escultórico na Necrópole da Consolação, em São Paulo, o artista apresenta grande relevância para a arte nacional.

Doados ao MNBA pela Biblioteca Pública do Paraná, que recebera o acervo do filho do artista, Rodolfo Minutti Pinto do Couto, acredita-se que a instituição doadora vislumbrou, com a transferência de responsabilidade da guarda documental, o objetivo de permitir maior coerência em termos de acessibilidade, assim como adequação pertinente, pois o artista, mesmo não tendo integrado a antiga Academia de Belas Artes, era ligado a esta porque sua esposa, Nicolina Vaz de Assis, compôs o quadro do antigo órgão, antecessor do MNBA.

Após o recebimento do material, o grupo documental passou para a etapa de emprego de procedimentos adequados e cabíveis aos trâmites arquivístico para consequente disponibilização de consulta ao público geral. Em setembro de 2008, com recursos do Plano de Ação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), contrataram-se profissionais da área de arquivologia para dar prosseguimento ao tratamento documental do acervo do escultor, que havia sido iniciado em 2007 pelo Arquivo Histórico e foi concluído em janeiro de 2009. Hoje, os documentos do artista se encontram disponíveis para pesquisa.

BIOGRAFIA DO ARTISTA

Rodolpho Pinto do Couto nasceu em 6 de fevereiro de 1888 na cidade do

Porto, em Portugal. Cursou, na Academia Portuense de Belas Artes, os cursos de Desenho Histórico, de 1898 a 1904, e de Escultura, de 1901 a 1906.

Partiu para França em 1908. Mais tarde, em 1909, tornou-se, por intermédio de aprovação em seleção, pensionista do rei de Portugal, d. Manuel II. Na França, frequentou as aulas de anatomia do professor Richet, aulas e conferências sobre história de Arte no Musée de Louvre e cursos da Sorbonne.

Após chegar ao Brasil em 1911, fixou-se inicialmente no Rio de Janeiro e, mais tarde, constituiu ateliê no Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo retratado muitas figuras ilustres da sociedade brasileira até seu retorno para Portugal em 1937. No país de origem, ocupou, na cidade do Porto, os cargos de professor de Desenho da Escola de Arte e Ofícios do Internato Municipal do Porto, em 1938; conservador no Museu Municipal do Porto, também em 1938; e titular da 7ª Cadeira (Escultura) na Escola de Belas Artes do Porto, antiga Academia Portuense de Belas Artes, em 1940.

Produziu mais de 317 obras durante sua vida profissional e realizou seis exposições: na cidade do Porto, em 1908; em Porto Alegre, no Brasil, em 1918; em Florença, na Itália, em 1921–2, com apenas alguns trabalhos; novamente no Brasil, na cidade de São Paulo, em 1929, e na cidade do Rio de Janeiro, em 1929–30; e, por fim, mais uma vez no Porto, em 1936–7.

Em exposições coletivas, foi premiado com a medalha de prata, no Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1903; com a grande medalha de prata, também no Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1918; e com a medalha de ouro, na Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922.

Além disso, participou e colaborou com diversas entidades no Brasil e em Portugal, com destaque para a Sociedade Portuense de Belas Artes, a Sociedade Brasileira de Belas Artes e o Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.

Pinto do Couto foi casado com Nicolina Vaz de Assis, uma das primeiras escultoras brasileiras, criadora do primeiro chafariz da cidade de São Paulo, a Fonte Monumental. A artista, que foi aluna da Escola Nacional de Belas Artes, conheceu Rodolpho durante período vivido em Paris, com bolsa de estudos para aperfeiçoamento técnico. Mulher revolucionária e à frente de seu tempo, uniu-se ao escultor numa época em que as mulheres viúvas não se casavam novamente. Juntos, produziram e serviram de inspiração e influência mútua para suas concepções artísticas (Imagem 1).

Em 1945, na cidade do Porto, Rodolpho Pinto do Couto falece, deixando não apenas quantidade relevante de obras, como vasta influência no cenário artístico brasileiro.

HISTÓRICO DA DOAÇÃO

A Biblioteca Pública do Paraná recebeu a documentação por intermédio de doação do filho do artista, Rodolfo João Miniutti Pinto do Couto, ficando responsável por sua guarda e conservação. Devido ao interesse demonstrado pelo MNBA, o senhor Rodolfo achou apropriado o encaminhamento da referida documentação à Biblioteca/Mediateca Araújo Porto-Alegre. Assim, essa transferência foi autorizada por ele em documento de 30 de março de 1998 (Imagem 2) e efetivada por meio do Ofício n. 094/98, de 8 de maio de 1998, da Biblioteca Pública do Paraná.

O acervo documental do escultor Rodolpho Pinto do Couto compreende aproximadamente cinco metros lineares de documentos textuais e fotográficos, acumulados entre o final do século XIX e a década de 1940. A documentação produzida e reunida pelo próprio escultor se refere às suas atividades profissionais e pessoais ao longo de sua vida entre a Europa e o Brasil. É significativo pela quantidade de informações que oferece sobre a vida do escultor e sua atividade profissional, ligada a meios políticos brasileiros na primeira metade do século XX.

METODOLOGIA

Por um longo período esse acervo esteve guardado na Biblioteca, em razão da ausência de um profissional capacitado. Em 2007, com a vinda do arquivista Igor Gak, realizamos um levantamento inicial do acervo, selecionando os itens que seriam destinados ao acervo bibliográfico e ao acervo arquivístico. Para nossa surpresa, a maior parte era de documentação histórica, razão pela qual cerca de 80% dos elementos avaliados foram transferidos para o Arquivo. Os 20% restantes eram livros, que foram incorporados à biblioteca da instituição.

Em seguida, passamos para a etapa de cuidar diretamente do acervo, realizada por meio da contratação do arquivista Gerson Marcelo da Silva Zacharias, com a execução do Projeto Revisão e Atualização da Documentação e Inventário do Acervo do MNBA, contemplado no Plano de Ação. Iniciamos o trabalho de higienização e desinfestação, bem como o novo acondicionamento dos documentos, com o objetivo de promover a organização indispensável à preservação do fundo Rodolpho Pinto do Couto.

A etapa inicial do tratamento documental englobou os seguintes serviços: a) identificação da documentação textual e especial (material iconográfico) do fundo Rodolpho Pinto do Couto (escultor); b) catalogação e colo-

1 Rodolfo Pinto do Couto, Nicolina
Vaz Pinto do Couto e busto de
Alexandrino Faria de Alencar.
Fundo Rodolpho Pinto do Couto
BR MNBA RPC ATP 10.1/061
Acervo Arquivo Histórico
Museu Nacional de Belas Artes



AUTORIZAÇÃO

Atendendo solicitação do Museu Nacional de Belas Artes, autorizo a Biblioteca Pública do Paraná a transferir para aquela entidade toda a documentação referente à vida e obra do escultor Rodolfo Pinto do Couto, por mim doada a essa Biblioteca Pública em janeiro de 1998.

Curitiba, 30 de março de 1998.



Rodolfo João Miniutti Pinto do Couto

cação em planilhas das fotos e pastas contendo documentação do artista; c) inserção dos dados em planilha eletrônica; d) confecção de embalagens novas e adequadas para o melhor acondicionamento dos documentos, com aplicação do uso intercalado de folhas de papel neutro e posterior guarda em caixas-envelope na cor palha com a devida identificação; e) armazenamento do conjunto de documentos em caixas próprias e adequadas à conservação do acervo; f) atribuição de um código de identificação e aplicação de etiquetas em cada uma das caixas (Figura 1); g) uso do quadro de arranjo na Coleção Pinto do Couto; e h) origem ao instrumento de pesquisa como inventário.

FIGURA 1

**MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES
ARQUIVO HISTÓRICO**

FUNDO: RPC – Rodolpho Pinto do Couto (escultor)
SEÇÃO: ATP – Atividades Profissionais
SÉRIE: 10 – Obras
SUBSÉRIE: 10.1 – Bustos e Hermas
DOSSIÊ: 001 – Herma de José Bonifácio para Livramento (RS)

BR MNBA RPC – ATP 10.1/001

Concluída a primeira fase do tratamento e organização da documentação acumulada, em setembro de 2008, por meio do Projeto de Revisão e Atualização da Documentação e Inventário do Acervo do Plano de Ação/Demu, foram contratados os arquivistas Thiago Roberto Leal Basílio e Elizabeth de Mello Leitão Baptista de Oliveira para dar prosseguimento ao tratamento documental do acervo do escultor Rodolpho Pinto do Couto, iniciado pelo arquivista Igor Gak. Esse trabalho foi realizado até o dia 19 de dezembro de 2008 e reiniciado em 29 de janeiro de 2009.

Inicialmente, aplicou-se o levantamento da documentação para conhecimento, tendo como guia a relação de arranjo elaborada pelo ex-arquivista Igor Gak, a qual foi modificada no decorrer do trabalho. Posteriormente, iniciou-se a colocação em planilhas de dados e a catalogação dos assuntos. À medida que o conteúdo do acervo e sua organização inicial foram se tornando mais claros, tornou-se possível observar falhas de classificação

em alguns dossiês, tendo sido tomadas as providências necessárias para um melhor entendimento do conjunto. Com isso, alguns documentos foram incorporados a outros dossiês, determinados dossiês trocaram de classificação e alguns foram retirados da coleção, uma vez que não eram: a) sobre o escultor; b) a ele dedicados; c) de sua autoria; ou d) de sua propriedade, uma vez que são de datas posteriores à sua morte (Documentos retirados do Fundo Pinto do Couto), devendo-se assim determinar sua destinação final.

Com os dados levantados na colocação em planilhas, elaborou-se o inventário do acervo. Esse instrumento de pesquisa prioriza os seguintes campos que se seguem à notação atribuída ao dossiê, vistos no exemplo do dossiê BR MNBA RPC ATP 10.1/014 (Figura 2):

FIGURA 2

MINISTÉRIO DA CULTURA INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES ARQUIVO HISTÓRICO FUNDO PINTO DO COUTO INVENTÁRIO	
SEÇÃO	Atividade profissional.
SÉRIE	Obras.
SUBSÉRIE	10.1 Bustos, hermas e cabeças
DOSSIÊ	Busto de João Manuel Lopes d'Oliveira para seu filho Raul d'Oliveira, Porto, Portugal.
ORIGEM/AUTORIA/CONTRATANTE	Rodolpho Pinto do Couto.
CONTEÚDO	Contrato, anotações, correspondência, recibos, recortes de jornal, planilha de custos, fotografias, desenhos.
LOCAL DOS DOCUMENTOS	Porto, Portugal.
DATAS	1938-39.

DOCUMENTOS ESPECIAIS	Desenho; fotografia.
APRESENTAÇÃO	Manuscrito; datilografado; impresso.
IDOMAS	Português.
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Bom.
ASSUNTOS	Comemorações. Homenagens; Couto, Pinto do (fotografia); Desenhos; Oliveira, João Manuel Lopes d'; Oliveira, João Manuel Lopes d' (busto – fotografia); Oliveira, João Manuel Lopes d' (busto); Oliveira, João Manuel Lopes d' (desenho); Oliveira, João Manuel Lopes d' (fotografia); Oliveira, Raul d'; Porto, Portugal; Primeiro de Janeiro (O); Publicações – periódicos – jornais.
INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES	Desenhos: 001 – João Manuel Lopes d'Oliveira, perfil, “30-3-38”; 002 – João Manuel Lopes d'Oliveira, orelha, “30-3-38”; 003 – João Manuel Lopes d'Oliveira, olho. Fotografias: 001 – João Manuel Lopes d'Oliveira, “29/3/38”, voltado para a direita, com papel celofane cotado, 14,00 x 18,20; 002 – João Manuel Lopes d'Oliveira, “29/3/38”, frente, com papel celofane cotado, 15,30 x 19,60; 003 – João Manuel Lopes d'Oliveira, “30/3/38”, frente, com papel celofane cotado, 14,60 x 18,70; 004 – João Manuel Lopes d'Oliveira, “29/3/38”, perfil para a esquerda, com papel celofane cotado, 13,20 x 16,80; 005 – João Manuel Lopes d'Oliveira, “29/3/1938”, voltado para a esquerda, 15,10 x 18,30; 006 – João Manuel Lopes d'Oliveira, “29/3/1938”, voltado para a direita, 13,00 x 17,00; 007 – João Manuel Lopes d'Oliveira, “30/3/1938”, frente, 12,40 x 16,80; 008 – João Manuel Lopes d'Oliveira, “29/3/1938”, semi-perfil para a esquerda, 12,50 x 17,00; 009 – João Manuel Lopes d'Oliveira,

“30/3/1938”, voltado para a esquerda, 12,20 x 17,20; 010 – João Manuel Lopes d’Oliveira, “30/3/1938”, voltado para a esquerda, 12,20 x 17,70; 011 – João Manuel Lopes d’Oliveira, “30/3/1938”, semiperfil para a esquerda, 12,80 x 17,60; 012 – João Manuel Lopes d’Oliveira, com [filhos?], 16,00 x 22,00; 013 – busto de João Manuel Lopes d’Oliveira, voltado para a direita, 4,30 x 5,30; 014 – busto de João Manuel Lopes d’Oliveira, diagonal direita, 3,60 x 5,20; 015 – Pinto do Couto e busto de João Manuel Lopes d’Oliveira, 5,20 x 5,30; 016 – busto de João Manuel Lopes d’Oliveira, frente, 6,20 x 10,30

CAIXA

13.

ORGANIZAÇÃO DO ACERVO

O fundo RPC (Rodolpho Pinto do Couto), com 185 dossiês, está assim organizado:

ATP – SEÇÃO ATIVIDADE PROFISSIONAL

10 Série Obras

- 10.1 Subsérie Bustos, hermas e cabeças – 97 dossiês;
- 10.2 Subsérie Placas, medalhas e medalhões – 15 dossiês;
- 10.3 Subsérie Conjuntos estatuários – 16 dossiês;
- 10.4 Subsérie Estátuas, estatuetas e relevos – quatro dossiês;
- 10.5 Subsérie Arte decorativa – três dossiês;
- 10.6 Subsérie Arte sacra – um dossiê;
- 10.7 Subsérie Fotografias – oito dossiês;
- 10.9 Subsérie Obras diversas – dois dossiês.

20 Série Atividades profissionais em instituições e sociedades – quatro dossiês;

30 Série Documentos profissionais – três dossiês;

40 Série Exposições – dois dossiês;

- 40.1 Subsérie Trabalhos no exterior – um dossiê;

90 Série Diversos – quatro dossiês;

PES – SEÇÃO VIDA PESSOAL

10 Série Memórias

10.1 Subsérie Diário – dois dossiês;

10.2 Subsérie Livro – um dossiê;

20 Série Retorno a Portugal – dois dossiês;

30 Série Família Pinto do Couto – três dossiês;

30.1 Subsérie Fotografias – um dossiê;

40 Série Documentos pessoais – dois dossiês;

50 Série Imóveis – um dossiê;

90 Série Diversos – um dossiê;

COR – SEÇÃO CORRESPONDÊNCIA

[oito dossiês]

DIV – SEÇÃO DIVERSOS

10 Série Recortes

10.1 Subsérie Jornais – dois dossiês;

10.2 Subsérie Revistas – dois dossiês.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qualquer trabalho executado permite sempre uma nova exploração. Outros conhecimentos e mudanças de ideias não raro acarretam um novo olhar, e assim este trabalho, como qualquer outro, pode se tornar fonte inesgotável de novas necessidades. Dessa maneira, a organização dada a esse fundo permite que ele seja disponibilizado para pesquisas, mas não o isenta de possíveis alterações no futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Julio. 1944. *Um escultor primacial: Pinto do Couto*. Coimbra: Coimbra Editora.

CURRICULUM *vitae* do artista: *Pinto do Couto (Rodolpho) – escultor estatuário*. 1940
Porto: Flores & Mano.

- EXPOSIÇÃO *de retratos e outros trabalhos, esculturas de Pinto do Couto (3ª exposição)*. 1929. São Paulo: s/e.
- NAVARRO, Saul de. 1928. *Symbolos e figuras: a glorificação de Camões, pela arte de Pinto do Couto*. São Paulo: s/e.
- PEQUENA *exposição de alguns “Estudos” dos esculptores: Nicolina Vaz Pinto do Couto a Rodolpho Pinto do Couto*. 1918. Porto Alegre: Pimenta de Melo.

MARY KOMATSU SHINKADO
Bibliotecária-chefe do MNBA.

ELIZABETH DE MELLO LEITÃO BAPTISTA DE OLIVEIRA
Arquivista contratada através do Plano de Ação/Iphan (2008-2009)

THAÍS RODRIGUES DE FREITAS
Arquivista do MNBA.

Carlos Oswald e a herança memorial



RESUMO

Com o objetivo de destacar aspectos que elucidam a importância da doação do acervo documental de Carlos Oswald para o Museu Nacional de Belas Artes, o artigo detalha, à luz da ótica arquivística, elementos da vida e da obra do professor e artista conhecido por ser o precursor da arte da gravura no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

acervo, gravura, arquivo, doação, Carlos Oswald, Museu Nacional de Belas Artes.

ABSTRACT

With the aim of highlighting aspects which elucidate the importance of the donation of Carlos Oswald's documental archives to the National Museum of Fine Arts, the article details, in the light of archival optics, elements of the life and work of the professor and artist known for being the predecessor of the art of print in Brazil.

KEY WORDS

collection, print, archive, donation, Carlos Oswald, National Museum of Fine Arts.

Em agosto de 2012, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) honrosamente recebeu a doação dos conjuntos documentais do gravador, pintor, vitralista, desenhista, decorador, professor e escritor Carlos Oswald.

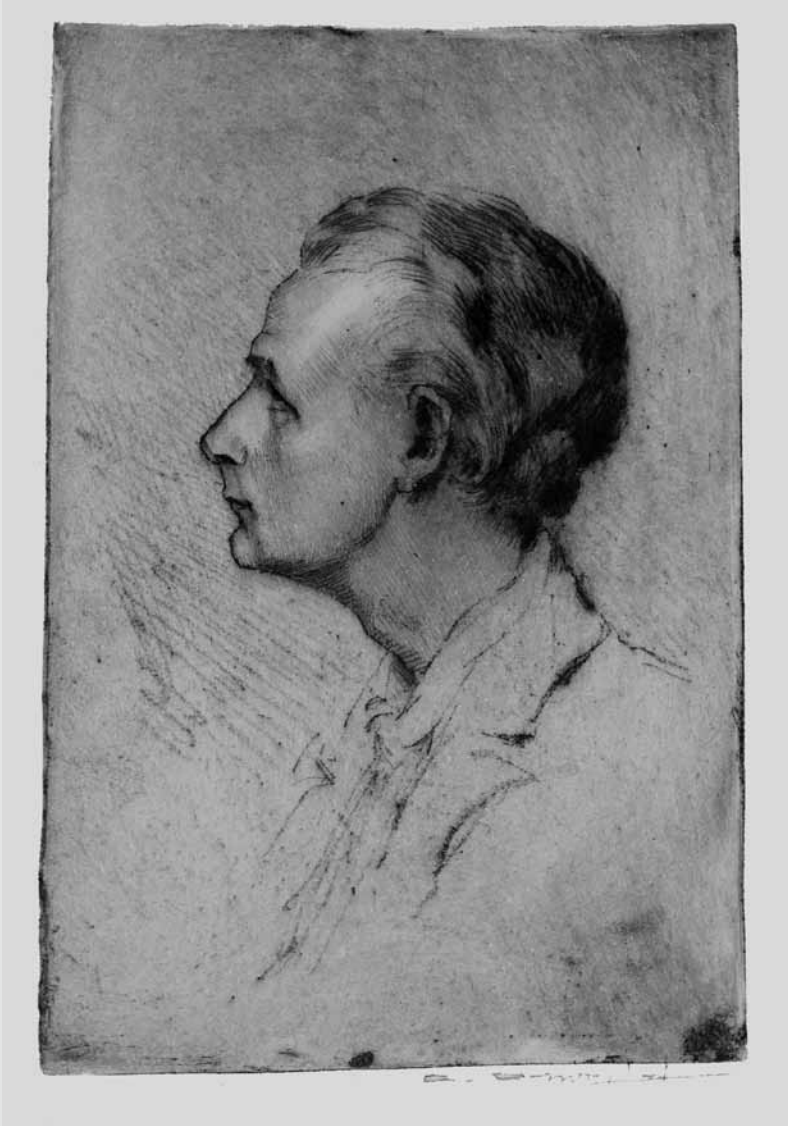
Nascido na cidade de Florença em 1882, filho do compositor brasileiro Henrique Oswald, passou a desenvolver, a partir de sua primeira viagem ao Brasil em 1906, uma relação mais próxima com o nosso país. Após essa primeira visita, veio algumas outras vezes, de forma pontual, até que, em 1913, uma viagem programada apenas para a realização de exposições apresentou um fator complicador, que alterou os planos de Carlos Oswald. Devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial, teve de permanecer no Brasil, fato que o inseriu no cotidiano da vida artística tanto carioca quanto nacional.

Naquele momento, residindo no Rio de Janeiro, já se confirmou forte ligação do ilustre artista com o MNBA, visto que, em parceria com Eugenio Latour, expôs na então Escola Nacional de Belas Artes, instituição que o antecedeu. A maximização dos laços afetivos e profissionais levaria Carlos Oswald a fixar residência definitiva no país até o fim da vida.

Precursor na arte da gravura no Brasil, influenciou e serviu de referência para as obras de artistas como Fayga Ostrower e Poty Lazzarotto. Conhecido por sua grande religiosidade, a ele coube a responsabilidade pelo desenho final que deu origem ao monumento mais famoso da cidade do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor.

Ter recebido o rico material doado pela família do artista representou grande ganho para o acervo do Arquivo Histórico do MNBA. Com um histórico de doações para a instituição que datam de longo tempo, entre as quais aquelas realizadas pelo próprio Carlos Oswald na década de 1950, essa nova doação se diferenciou das demais, uma vez que, pela primeira vez, a área mais contemplada foi o acervo arquivístico documental. Na oportunidade, ainda que variadas áreas da instituição tenham sido contempladas com o seu acervo, o quantitativo recebido para o acervo arquivístico documental se destacou, razão pela qual é importante salientar que o enfoque dado ao acervo recebido se pautou pela ótica da arquivística documental.

Constituído por aproximadamente 35 metros lineares de material, o Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes apresenta uma infinidade de tipos e espécies documentais que datam desde a primeira metade do século XIX até a segunda metade do século XX. Fonte inesgotável de estudos para pesquisadores, historiadores e museólogos, seu rico acervo registra a história da Academia Imperial de Belas Artes, da Escola Nacional de Belas Artes e do MNBA. Essa variedade informacional pode ser observada em sua integralidade, em que constam documentos oficiais sobre os Salões no Império e na República; obras de artistas-bolsistas na Europa; exposições



Autorretrato.

Acervo Gravura Brasileira do Museu Nacional de Belas Artes – nº de registro 3818

do collega e amigo Carlos Oswald
cumprimenta o

EUGENIO LATOUR

que agradece immensamente
a visita que veio lhe
fazer, sentindo muito

não ter estado presente
n'aquella occasião.

Rio 31 agosto 1939



UNIVERSIDADE DO BRASIL
ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES
DIRETOR

Em 15 de maio de 1952.

Professor CARLOS OSWALD

Tenho a grata satisfação de transmitir,
em meu nome e da Escola Nacional de Belas Ar-
tes, os expressivos agradecimentos pelo ofere-
cimento das duas belas gravuras, destinada a
figurar na Sala de Gravura da Escola Nacional
de Belas Artes.

Atenciosas saudações.

Georgina de Albuquerque

GEORGINA DE ALBUQUERQUE
Diretor.

gerais de Belas Artes; obras de arte em geral; eventos ocorridos; exposições temporárias realizadas no MNBA entre 1940 a 2003; e demais atos administrativos. Além destes itens, também faz parte do Arquivo o conteúdo documental de acervos pessoais de vários artistas.

Na riqueza do material recebido da família de Carlos Oswald, constam valiosos elementos referenciais que englobam não apenas sua vida artística, mas também relacionamentos familiares, dados pessoais e trocas de informações com diferentes personalidades, nas quais se encontram célebres idealizadores de importantes obras da cultura nacional.

A identificação prévia dos itens recebidos nos surpreendeu por revelar a variada gama documental, transitando por elementos que vão da carreira profissional à intimidade do artista. Nos itens dessa doação, o pesquisador poderá lançar luz sobre diversos aspectos que necessitam de maior esclarecimento quanto à vida e à obra do artista. Entre aqueles que serão disponibilizados ao público, há chancelarias papais, diplomas, certificados, correspondências, fotografias de obras, negativos de vidro, carteira de identidade, atestado de óbito e agendinhas com anotações, entre outros.

Devido à antiguidade do material, há necessidade de intervenções técnicas de higienização e restauração. Faz-se necessário também o tratamento conforme os preceitos de arranjo e outras metodologias arquivísticas aplicadas a conjuntos documentais. Somente após o emprego desses procedimentos, será possível disponibilizar a consulta desse valioso material para aquelas pessoas que possuem interesse pela área de artes, estudiosos e pesquisadores mais familiarizados com a linguagem artística de Carlos Oswald e o grande público.

Apesar disso, já é possível prever o alcance das consultas e pesquisas que a disponibilização desse acervo fornecerá. A visibilidade para o Arquivo Histórico e a melhoria na difusão cultural geral são, assim, ganhos inquestionáveis que a guarda desse riquíssimo material proporciona ao MNBA, favorecendo a ampliação da atratividade exercida pela instituição para novos públicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARLOS Oswald. Relatório Final de Atividades do Projeto de Identificação e Acondicionamento do Acervo Carlos Oswald – Etapa 5. s/d.
- MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. *Carlos Oswald [1882-1971]: pintor da luz e dos reflexos*. 2000. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Carlos Oswald*. 1982. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.
- OSWALD, Carlos. *Como me tornei pintor: notas autobiográficas de Carlos Oswald*. 1957. Petrópolis: Vozes.
- OSWALD, Maria Getrudes M. B. (org). 1982. *Processo de trabalho: Carlos Oswald, 1882–1982*. Rio de Janeiro: s/e.
- PIZA, Maria Amélia Blasi de Toledo. *Grande catálogo das obras artísticas de Carlos Oswald*. 2004. Bauru: s/e. 2 vols.

SÍTIOS CONSULTADOS

- Carlos Oswald | oswald.art.br/carlos-oswald/biografia/
- Escritório de Arte | www.escritoriodearte.com
- Itaú Cultural | www.itaucultural.org.br
- Wikipedia | pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Oswald

THAÍS RODRIGUES DE FREITAS
Arquivista do MNBA.

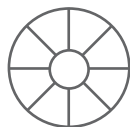
ARTE E HISTÓRIA



AMANDA CORDOVA

LAURA ABREU

Coleção de gravura italiana do Museu Nacional de Belas Artes: apontamentos



RESUMO

O artigo apresenta o estudo de uma seleção de obras da coleção de gravura italiana do Museu Nacional de Belas Artes, com ênfase em mapas da Roma Antiga executados por dois dos mais reconhecidos gravadores do Renascimento italiano, Pirro Ligorio e Étienne Dupérac, reunindo-se ainda informações sobre as atividades de edição e impressão de gravuras de reprodução e cartográficas, além da publicação de livros em Roma nos séculos XVI, XVII e XVIII.

PALAVRAS-CHAVE

gravura, Roma Antiga, Étienne Dupérac, Pirro Ligorio.

ABSTRACT

The article presents a study of a selection of works from the Italian print collection of the National Museum of Fine Arts, with emphasis on Ancient Rome maps drawn by two of the most acknowledged engravers of the Italian Renaissance, Pirro Ligorio and Étienne Dupérac, also bringing together information on the activities of editing and publishing of reproduction and cartographic prints, besides the publishing of books in Rome in the 16th, 17th and 18th centuries.

KEY WORDS

print, Ancient Rome, Étienne Dupérac, Pirro Ligorio.

Atualmente, 216 obras da coleção de gravuras de autores estrangeiros do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) são de autoria de artistas considerados de origem italiana.¹ A forma de entrada dessas gravuras no Museu ocorreu de diversas maneiras e diferentes épocas e procedências, incluindo aquelas legadas pela Academia Imperial de Belas Artes. Um estudo sobre essa coleção vem sendo desenvolvido,² o que tem nos revelado algumas coincidências significativas, e é sobre algumas delas e sobre aspectos curiosos dessa coleção que falaremos a seguir.

Na Itália, em 1975, criou-se nominalmente o Istituto Nazionale per la Grafica, instituição subordinada ao Ministério dos Bens e Atividades Culturais, responsável pela conservação, a catalogação e a divulgação do patrimônio gráfico do país. Possui uma história que remonta ao ano de 1633, data em que um importante impressor e editor italiano, Giuseppe De Rossi [1570–1639], abriu uma gráfica em Roma e começou a adquirir matrizes de gravura de autores renomados e a contratar outros para que reproduzissem imagens de obras de arte célebres daquela época. Seu filho Giovanni Giacomo De Rossi [1627–1691] herdou a oficina na Via della Pace, perto da Piazza Navona, passando mais tarde seu acervo para seu filho Domenico De Rossi [1659–1730], que continuou a obra e o trabalho de seus antepassados. Já então a coleção da família De Rossi reunia a maior concentração de matrizes calcográficas³ daquele tempo e sua oficina praticamente detinha o monopólio da impressão e edição de gravuras e livros de Roma.

À coleção original foram incorporadas outras de renomados impressores/editores de diferentes épocas, como aquela originária de Antoine Lafréry [1512–1577], francês que se instalou em Roma e abriu oficina de impressão por volta de 1530, tendo se aliado, mais tarde, a outro editor famoso, Antonio Salamanca [1479–1562], responsável pela recuperação de grande número

- 1 A Unificação da Itália deu-se em 1861, quando Victor Emanuel II foi proclamado rei da Itália. Ocorreu após um período histórico conhecido como *Il Risorgimento*. Veneza, todavia, só foi incorporada em 1866 e Roma em 1870, transformando-se, no ano seguinte, na capital do país. Somente em 1929, com a criação da cidade-estado do Vaticano, dando fim a uma disputa territorial entre o governo italiano e o papado, completou-se a formação do estado italiano. Antes de 1861, o território hoje italiano era fragmentado em diversos reinos e cidades-estado. Decidimos, com o objetivo de simplificar a nossa abordagem, adotar as terminologias “coleção italiana” e “artistas italianos” para nos referirmos às obras e aos artistas que datam desde o século XVI.
- 2 As pesquisas estão sendo feitas no âmbito do Projeto Plus Ultra, firmado entre o MNBA, a Universidade de São Paulo e a Universidade de Campinas.
- 3 Entende-se por calcografia gravuras realizadas sobre matrizes de metal.

ro de matrizes após os desastres ocorridos por ocasião do Saque de Roma,⁴ incluindo as matrizes do artista Marcantonio Raimondi [c. 1480–c. 1534], reconhecido como aquele que transcreveu as obras do renascentista Rafael Sanzio [1483–1520] para a gravura, divulgando-a para além de suas fronteiras.

Salamanca deu novo impulso ao mercado gráfico no início do século XVI, ao realizar inúmeras reimpressões dessas matrizes, que reproduziam monumentos e ruínas de Roma, além de pinturas de grandes mestres, e editar importantes livros contemporâneos. Foi por ocasião da união desses dois grandes impressores/editores que nasceu a maior cartografia do século, um dos ramos da gravura que se encontravam em amplo desenvolvimento. Pela primeira vez, desenhou-se a planta da cidade de Roma com os relevos mais próximos aos reais e apresentou-se uma nova perspectiva de visão, a chamada “a volo d’uccello”, ou “voo de pássaro”, proporcionando um reconhecimento mais amplo da cidade, com suas ruas, monumentos, igrejas, praças, arenas, muralha etc.

No século XVIII, toda essa preciosa herança, que reunia numa só coleção inúmeras matrizes e gravuras de autoria de artistas como Cornelis Cort [c.1533–1578], Jacques Callot [1592–1635], Pietro Santi Bartoli [1635–1700] e Annibale Carracci [1560–1609], entre muitos outros, está nas mãos de Lorenzo Filippo De Rossi, que, em 1738, vendeu-a ao papa Clemente XII, criando-se assim a Calcografia della Reverenda Camera Apostolica. A coleção contava então com aproximadamente sete mil matrizes.

Ao longo dos anos, a Calcografia Camerale, como era também chamada a nova instituição, continuou a contratar artistas para reproduzir importantes afrescos, pinturas e monumentos, além de adquirir obras para enriquecer seu patrimônio, como é o caso do conjunto integral conhecido das matrizes gravadas de Giovanni Battista Piranesi [1720–1778], comprado em 1838. Trabalharam para a Calcografia muitos outros artistas de renome, entre os quais Francesco Bartolozzi [1725–1815] e Raffaello Morghen [1758–1833]. Em 1826, instituiu-se na Calcografia Camerale uma comissão, da qual faziam parte os artistas Tommaso Minardi [1787–1871], Vincenzo Camuccini [1771–1844] e Bertel Thorvaldsen [1770–1844], que tinham a incumbência de escolher os desenhos que seriam gravados e supervisionar tecnicamente

4 O saque de Roma, ocorrido em 1527, é considerado um dos acontecimentos mais violentos vividos no Renascimento. A cidade foi invadida, saqueada e pilhada por soldados lutranos (*Lansquenetes*), liderados por Carlos V. Além da tragédia, que causou muitas mortes e destruição, o episódio não apenas interrompeu, mas também dispersou a atividade dos gravadores. Muitos deles conseguiram abandonar a cidade, mas suas oficinas foram saqueadas e inúmeras matrizes de cobre, danificadas ou derretidas para fazer projéteis.

o trabalho. Em 1870, a Calcografia Camerale foi transferida para o patrimônio estatal da Itália com o nome de Calcografia Nazionale, designação que permaneceu até tornar-se o Istituto Nazionale per la Grafica.

É importante citar que, já no século XVI, a gravura tinha papel fundamental na Europa, uma vez que os gravadores, de apurada técnica e trabalhado talento, reproduziam pinturas, esculturas e obras arquitetônicas para ilustrar raros e preciosos livros que as divulgavam pelo mundo. Realizavam assim as gravuras conhecidas como de “reprodução”. O fato de copiarem e reproduzirem em edições numerosas, geralmente em técnicas sobre metal, não lhes tirava o mérito da qualidade do trabalho de gravação. Eram mãos hábeis e talentosas que procuravam reproduzir a obra original (afrescos em tetos, pinturas em tela e madeira, esculturas em mármore gregos e romanos etc.) com fiel perfeição. A gravura, portanto, expandiu-se como uma rica e poderosa forma de divulgação das obras originais dos grandes mestres, cujo deleite era restrito a poucos e seletos grupos.⁵

Nesse contexto, a família De Rossi investiu em sua oficina, comprando coleções de outros grandes concorrentes do mercado e contratando importantes artistas atuantes na Itália para trabalharem na produção de imagens que se tornavam disponíveis para circular pelo mundo, chegando a outros artistas, bem como a escolas e academias de arte.⁶

Interessante constatar que, da época das atividades das oficinas de impressão e edição de gravuras e livros da família De Rossi, em Roma, identificaram-se algumas gravuras na coleção do MNBA. Destacamos desse conjunto de obras o mapa da antiga cidade de Roma, intitulado *Urbis Romae Sciographia Ex Antiquis Monumentis Accuratis. Delineata*, de autoria de Étienne Dupérac, publicado pela primeira vez em Roma, em 1574, por Francesco Villamena [1566–1624]. Trata-se de mapa feito a partir daquele realiza-

- 5 É importante lembrar também a importância da gravura na ilustração dos livros antigos, manufaturados com material de natureza orgânica, animal ou vegetal, dependendo da época de sua execução e das próprias características que o papel foi adquirindo desde sua invenção e difusão. O próprio desenvolvimento da gravura foi determinado pela difusão do papel pela Europa no século XIII. Só na segunda metade do século XVIII o papel passou a ser produzido a partir da polpa de madeira. Antes disso, era obtido por meio da maceração de trapos de algodão e linho.
- 6 Um exemplo da importância dessas gravuras e de um dos objetivos que cumpriam é aquela que pertenceu ao importante escultor italiano Antonio Canova [1757–1822], autor, entre tantas outras, da escultura que retrata Eros e Psiquê, pertencente ao Museu do Louvre, de Paris. Sobre a imagem da citada gravura, que reproduz a escultura clássica *Apolo de Belvedere*, Canova fez diversas anotações à pena, utilizando-a como um instrumento de estudo das proporções e representações humanas. A gravura comentada pertence ao acervo do Museu Cívico de Bassano del Grappa, na Itália.



Étienne Dupérac, *Perspectiva da cidade de Roma e seus antigos monumentos*
desenhados cuidadosamente, c.1649–91, buril, 105 x 156,3 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

do por Pirro Ligorio em 1552, que por sua qualidade e técnica influenciou a realização das plantas arqueológicas feitas posteriormente.

Desconhecemos, até o momento, a forma pela qual essas gravuras deram entrada no MNBA. Possivelmente, pertenceram ao acervo da Academia Imperial de Belas Artes, que as legou à Escola Nacional de Belas Artes, e foram posteriormente transferidas ao Museu, em 1937.

Étienne Dupérac [c.1535–1604] ou Stefano Du Perac, em italiano, foi um arquiteto, pintor e gravador francês que iniciou sua carreira artística em Veneza e se instalou em Roma em 1559. Permaneceu na cidade por vinte anos, trabalhando como desenhista de vistas, ruínas arqueológicas, monumentos e mapas da cidade, até retornar definitivamente à França em 1578. Dupérac trabalhou também para Antoine Lafréry e foi autor de muitas gravuras, inclusive daquela que reconstituiu o projeto que Michelangelo Buonarroti realizou para a basílica de São Pedro, no Vaticano.

Entre as obras mais conhecidas de Étienne Dupérac, encontra-se o mapa de Roma Antiga, feito a partir da perspectiva do “voou de pássaro”. As matrizes do mapa provavelmente pertenceram ao editor Lafréry, cuja coleção, como já comentamos, foi adquirida pela família De Rossi, responsável por reimpressões dessas matrizes. É importante salientar que essa prática foi

muito comum durante séculos e que às novas edições geralmente se acrescentavam novas imagens, feitas em matrizes gravadas com modificações, ampliações e mesmo inscrições, que identificavam as novas tiragens com informações referentes, por exemplo, à nova data de impressão e à casa impressora.

O mapa que pertence ao MNBA contém a inscrição que identifica como autor Stephanus Du Perac (Étienne Dupérac, em latim) e como editor, em Roma, Excudebat Romae Jo. Jacob de Rubeis (Giovanni Giacomo De Rossi). Reúne oito pranchas⁷ numeradas de 2 a 5 e de 8 a 11. Essa numeração se refere à posição da gravura em seu conjunto e orienta a sua montagem, o que sugere a existência de outras quatro com os números 1, 6, 7 e 12, que o Museu não possui. A ausência dessas imagens dificulta a datação da peça, entretanto sabemos que Giacomo De Rossi fez uma nova reimpressão e edição⁸ entre os anos de 1649 e 1691, provável período da obra do MNBA. O mapa é apresentado pela junção de quatro pranchas na parte superior e outras quatro na inferior. Na prancha de número 11, existe uma inscrição em latim que, entre outros dados, diz que a obra, dedicada a Carlos IX, rei de França, resultou de 15 anos de estudo das ruínas e dos monumentos da Roma Antiga e de textos literários sobre o assunto.

O trabalho gráfico de Dupérac se tornou fonte documental da cidade de Roma em finais do século XVI, com seus monumentos, bens arqueológicos da Antiguidade clássica e a própria arquitetura dos anos 1500. Suas gravuras fazem parte da famosa coleção de vistas de Roma, organizada por Antoine Lafréry: *Speculum Romanae Magnificentiae* (*Espelho da Magnificência de Roma*).

O mapa de autoria de Pirro Ligorio, impresso inicialmente entre 1552–3 por Michele e Francesco Tramezzino, editores e impressores atuantes em meados do século XVI em Veneza e Roma, também faz parte da coleção do MNBA. Do mapa, intitulado *Anteiquae [sic] Urbis Imago Accuratissime ex vetusteis Monumenteis Formata* (*Imagens antigas da cidade de Roma...*), originalmente composto de 12 pranchas,⁹ o MNBA possui 11 delas. Trata-se, conforme informação na cártula que se encontra no canto superior da primeira prancha, de exemplar reimpresso em 1773 por Carlo Losi [1757–c.1805], gravador e impressor italiano que trabalhou em Roma numa oficina na Via Condotti. Losi se interessava pela reimpressão de gravuras dos séculos XVI e XVII, em especial pranchas topográficas. O mapa, em seu conjunto, mede 129,8 x 147,8 cm. É conhecida a existência de uma segunda matriz desse

7 No acervo do MNBA, constam com os seguintes números de registro: 5172 a 5179.

8 Editor era quem contratava e pagava um artista para realizar a obra gravada e, depois, se ocupava de sua venda.

9 No acervo do MNBA, constam com os seguintes números de registro: 5361 a 5371.

mapa, gravada por Jacobus Bos [1549–c.1580], artista flamengo atuante em Roma, que foi contratado por Antoine Lafréry para executar tal tarefa. Essas matrizes foram reimpressas por Giovanni Scudellari entre 1820 e 1830.

Pirro Ligorio nasceu em Nápoles por volta de 1514 e morreu em Ferrara em 1583. Pintor, arquiteto, engenheiro e arqueólogo, mudou-se para Roma em 1534 a fim de aprofundar seus estudos. Interessado na história de Roma Antiga e seus vestígios arqueológicos, foi nomeado pelos papas Paulo IV e Pio IV responsável pelos antigos monumentos da cidade. Com a morte de Michelangelo em 1564, Pirro Ligorio assumiu, na condição de arquiteto, a fábrica de São Pedro, dando continuidade aos trabalhos de construção da basílica. Quatro anos depois, todavia, foi destituído do cargo sob a acusação de modificar o projeto de Michelangelo.

Além da atuação como arquiteto e de seu interesse pelas ruínas e achados arqueológicos de Roma, realizou em gravura, apoiado no uso da nova perspectiva do “voo de pássaro” e com uma riqueza de detalhes até então não conhecida, um mapa reconstruindo a cidade romana com seus relevos, templos e monumentos. Esse mapa, pelas inovações e o cuidado em descrever a topografia da região, tornou-se referência em desenhos cartográficos, tendo servido de inspiração para outros inúmeros mapas posteriormente. Ligorio deixou ainda vários manuscritos, além de diversas publicações sobre o assunto.

Outro importante artista presente no acervo do MNBA é Raffaello Morghen [1758–1833], que trabalhou para a Calcografia Camerale e realizou inúmeras gravuras de reprodução de obras dos grandes mestres de sua época. De sua autoria, o Museu possui seis gravuras, das quais duas retratam obras de Rafael Sanzio. Uma delas é a *Poesia* (registro n. 5320), figura alegórica pintada em parte do teto da Stanza della Segnatura (Sala da Assinatura), criada para ser o estúdio e a biblioteca do papa Júlio II, no palácio do Vaticano, atualmente Museu. Datada de c. 1781, foi gravada (*sculp.*, em latim) por Morghen a partir de desenho feito por Bernardino Rocchi [1741–1812] e editada e vendida (*direxit e vendit*, em latim) por seu antigo professor Giovanni Volpato em Roma. Os registros mais antigos dessa obra são datados de 1890, na coleção da Escola Nacional de Belas Artes, transferida para o MNBA em 1937.

A outra gravura reproduz a célebre tela *Transfiguração de Cristo* (registro n. 5321), pintada por Rafael Sanzio (*Raph: Sanctius pinxit*, em latim) em c.1515 e pertencente à pinacoteca do Vaticano. A gravação, considerada uma obra-prima de Morghen, foi feita a partir de desenho de Stefano Tofanelli [1752–1812], que trabalhou como gravador em outras obras, e dedicada a *Sa Majesté Napoléon Le Grand/ Empereur des Français, Roi d'Italie* (A Sua Majestade Napoleão O Grande/ Imperador dos Franceses e Rei de Itália), como se lê no centro inferior da obra.



Raffaello Morghen [gravador], Stefano Tofanelli [desenhista]
Transfiguração de Cristo, 1811, buril e água-forte, 77 x 49 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Raffaello Morghen foi um artista que recebeu em vida reconhecimento internacional por seu trabalho. Aos 20 anos, mudou-se para Roma para aperfeiçoar seus estudos de gravura com Giovanni Volpato [1735–1803]. Seu talento e sua apurada técnica o transformaram no intérprete em gravura de obras de grandes artistas como Guido Reni, Rafael Sanzio, Angelika Kauffman e Anton van Dyck. A gravura *Retrato equestre de Don Francisco de Moncada, marquês de Aytona e conde de Ossuna* (registro n. 5316), datada de 1793 e impressa em Roma a partir da obra de Anton van Dyck, é outro exemplo da importância de sua obra gráfica presente no acervo do MNBA. Foi recebida na doação da Coleção Cunha Porto feita em 1902.¹⁰

10 O MNBA possui ainda, de autoria de Raffaello Morghen, a gravura que representa *A pintura* (registro n. 5319); *A poesia* (registro n. 5318), a partir da pintura de Gavin Hamilton [1723–1798]; e *Thalia* (registro n. 5317), a partir da obra de Angelika Kauffman [1741–1807]. Todas as três têm seus registros mais antigos, na coleção da Escola Nacional de Belas Artes, datados de 1890.



Pietro Santo Bartoli, *Júpiter atira os relâmpagos*
[da série *Júpiter fulmina os gigantes*], c. 1699, água-forte, 20,8 x 28,1 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Por fim, ressaltamos a obra de Pietro Santi Bartoli, que estudou pintura com Jean Lemaire e Nicolas Poussin em Roma, e posteriormente se dedicou à gravura. Tornou-se um renomado gravador de antiguidades de Roma, ao trabalhar para o papado e para a rainha Cristina da Suécia. Passou um longo tempo em Paris, onde foi introduzido na corte de Luís XIV. Como desenhista, reproduziu o *Codice Virgiliano*, com 55 pranchas, encomendadas pelo cardeal Camillo Massimo.

Em 1699, a partir das pranchas originais de Giacomo Lauro, datadas de 1637, produziu a série *Romanae magnitudinis monumenta*, publicada por Domenico de Rossi. Na mesma época, realizou a série *Júpiter fulmina os gigantes*, que reproduz as pinturas decorativas feitas por Giulio Romano para a Camera dei Giganti, localizada no Palazzo Te, em Mântua. A pintura se refere ao poema *Metamorfoses*, de Ovídio (43a.c.–c.18) e descreve a queda dos gigantes.

A série completa, também publicada por Domenico de Rossi, possui oito pranchas: sete imagens e um frontispício dedicado a Paolo Alessandro Maffei, estudioso de antiguidades com educação humanista, cavaleiro da Ordem de Santo Estevão e da Guarda Papal (*Cavaliere di S. Stefano e della Guardia Pontificia*), que elaborou, a convite de Domenico de Rossi, textos descritivos para acompanhar obras de diversos gravadores em publicações cuidadosamente preparadas para atrair conhecedores. O MNBA possui ape-

nas uma única gravura dessa série, intitulada *Júpiter atira os relâmpagos* (registro n. 5288), que descreve o momento em que Zeus, auxiliado por Juno, lança raios sobre os gigantes que tentam tomar o Olimpo.

Como as gravuras selecionadas para serem comentadas neste artigo, existem outras igualmente importantes que enriquecem, de forma singular e especial, o acervo do MNBA, o qual, além de representar com peso a história da arte brasileira, possui uma coleção de arte estrangeira de relevante expressão. Da última, destacamos exemplares de autoria de Annibale e Agostino Carracci, Andrea Mantegna, Giambattista Tiepolo e seu filho, Giovanni Domenico Tiepolo, Francesco Bartolozzi e Francesco Piranesi.

SÍTIOS CONSULTADAS

Bibliothèque Nationale de France | <http://gallica.bnf.fr>

Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma | www.culturaimmagineroma.it

Dizionario Biografico Treccani | www.treccani.it

Istituto Nazionale per la Grafica | www.grafica.beniculturali.it

Lombardia Beni Culturale | www.lombardiabeniculturali.it

Musei Vaticani | <http://mv.vatican.va>

Palazzo Te, Comune di Mantova | www.palazzote.it

Sanderus Antiquariaat – Antique Maps, Belgium | www.swaen.com/antique-map-o-php

Stampe Antiche [blogspot] | http://aldo-manuzio.blogspot.com/2007/04/lincisione-nel-500-roma_25.html

The British Museum, London | www.britishmuseum.org/collection

The British School at Rome, Library and Archive Digital Collections | www.bsrdigitalcollections.it

Unione Romana Biblioteche Scientifiche | www.reteurbs.org

AMANDA CORDOVA

Gravadora, assistente de pesquisa para o Projeto Plus Ultra.

LAURA ABREU

Historiadora da arte, curadora da coleção de gravura do MNBA.

Gravuras a buril dos apóstolos, tiradas das estátuas em mármore por Thorvaldsen [...]¹



RESUMO

Alberto Thorvaldsen concebe esculturas para a Igreja de Nossa Senhora, em Copenhague, que originam uma série de gravuras em que figuram Cristo e seus apóstolos. A partir de 1846, registra-se a exposição de exemplares dessa série na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Fernando Pettrich, discípulo e colaborador de Thorvaldsen, participa das Exposições Gerais de 1843 e 1845. Possíveis relações entre Pettrich e a série gravada, bem como dele com a Academia podem explicar a chegada desse acervo no Museu Nacional de Belas Artes.

PALAVRAS-CHAVE

gravura, Alberto Thorvaldsen, Fernando Pettrich, Academia Imperial de Belas Artes.

ABSTRACT

Alberto Thorvaldsen conceives sculptures for the Church of Our Lady, in Copenhagen, which give rise to a series of prints portraying Christ and his apostles. As from 1846, the exhibition of parts of this series at the Imperial Academy of Fine Arts, in Rio de Janeiro, is recorded. Thorvaldsen's disciple and collaborator Fernando Pettrich takes part in the 1843 and 1845 General Exhibitions. Possible relations between Pettrich and the engraved series, as well as those between him and the Academy may explain the coming of this collection to the National Museum of Fine Arts.

KEY WORDS

print, Alberto Thorvaldsen, Fernando Pettrich, Imperial Academy of Fine Arts.

A Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro registra em 1846 a existência, na sala 7, de gravuras a partir de obras de Alberto [Bertel] Thorvaldsen.² Na realidade, gravuras representando Cristo e sete de seus apóstolos, referentes a esculturas criadas para a atual catedral de Copenhague, integram o acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA),³ presenças estimulantes, pródigas em possibilidade de interrogações, que formulamos e para as quais procuramos encontrar respostas.

Mil oitocentos e sete. O Exército inglês bombardeia e arruína a Igreja de Nossa Senhora, em Copenhague. Frederico VI, rei da Dinamarca, ordena a sua reconstrução quatro anos depois, sob o traço neoclássico do arquiteto Christian Frederik Hansen [1756–1845]. Alberto [Bertel] Thorvaldsen [1770–1844], escultor dinamarquês, recebe em 1819 a encomenda para realizar uma escultura de Cristo, para a abside do novo templo, bem como a de seus 12 apóstolos.⁴ Para a consagração da Igreja, em 1829, as 13 esculturas vieram de Roma, ainda em gesso. Mas a tarefa de apresentá-las em mármore apenas se dá por completa em 1839, sendo que as dos apóstolos André e Judas Tadeu seriam ultimadas em 1841.⁵ Thorvaldsen chegou a Roma, pela primeira vez,

- 1 No catálogo da Academia ocorrem, efetivamente, como “Estampas a buril dos Apóstolos, tiradas das estátuas em mármore por Thorvaldsen [sic], que existem na Igreja de N. Senhora em Copenhague” [sic], último item enunciado na sala 7, após enumeração de obras em gesso da coleção de Marc Ferrez, adquiridas pela Academia (ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES, 1846).
- 2 Para compreensão da dinâmica dos elementos que levaram ao conhecimento dessa série, durante o estudo da coleção de moldagens em gesso da Academia, para as quais se projetaram as duas galerias, com seus nichos e mísulas, no novo prédio da avenida Central, hoje Rio Branco, conjunto iniciado pela aquisição das peças de propriedade do professor Marc Ferrez, ao lado da referência escultórica, leu-se sobre gravuras de Thorvaldsen. Desde essa leitura, a curadora da Coleção de Gravuras do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) foi cientificada e, quando dos trabalhos do projeto Plus Ultra, desde Museu com Universidades, capitaneadas pela Universidade de São Paulo e a Universidade de Campinas, e financiado pela Fapesp, Laura Abreu convidou-me a sistematizar as informações visando à catalografia e, nesta oportunidade, publicar os resultados da investigação, pelo que agradeço a confiança e gentileza, atestados de seu desprendimento intelectual.
- 3 N. 5.293 – São Simão; n. 5.294 – São João; n. 5.307 – Venham a mim [Cristo]; n. 5.308 – São Mateus; n. 5.309 – São Paulo; n. 5.310 – São Bartolomeu; n. 5.311 – São Tomás; n. 5.314 – São Felipe.
- 4 Como seu presente, o próprio Thorvaldsen esculpe uma pia batismal suspensa por um anjo ajoelhado.
- 5 Lê-se também a data de 1848 para a forma final dos dois apóstolos. Boa parte das informações relativas à Igreja de Nossa Senhora de Copenhague foi obtida a partir de textos de Susanne Torgard, no sítio da Vor Frue Kirke, e retomadas no sítio Nartex: Art Sacre, Patrimoine, Création.

em 1797, lá vivendo até seu retorno à Dinamarca em 1838. Encorajado pelo maior expoente da escultura neoclássica, Antonio Canova [1757–1822], vive um período em que ocorrem numerosas escavações arqueológicas na cidade, cujos achados contribuem para o ideal de beleza do novo classicismo.⁶

O programa para a realização do conjunto das esculturas de Cristo e seus apóstolos principiava com a concepção de Thorvaldsen, que, após desenhos e maquetes em argila, confiava a discípulos e colaboradores a produção das obras em gesso. A conclusão do projeto se dava quando as esculturas em mármore de Carrara vinham à luz pelas mãos de artistas ligados ao escultor dinamarquês. Em alguns casos, Thorvaldsen se revelava insatisfeito com seus próprios resultados, em termos dos esboços, ou diante do produto que lhe era apresentado em pedra. A maioria dos estudos está datada de 1821 em diante, retrabalhados, ao menos em dois casos, de André e de Judas Tadeu, em 1841. Os grandes gessos igualmente começaram a ter vulto desde 1821, enquanto os mármores começam a surgir, igualmente em Roma, no ano de 1838. A execução de tantas obras ao mesmo tempo explica a participação de diversos artistas incumbidos das realizações, especialmente quanto à forma em gesso. Entre eles, destacamos Fernando [Ferdinand] Pettrich, responsável pela elaboração do modelo em gesso de São Felipe, em 1823.⁷

A série gravada, resultante do conjunto esculpido, contou com desenho de Tomás [Tommaso] Minardi para o Salvador e de Leonardo Camia, para os apóstolos, e matrizes abertas por João [Giovanni] e Pedro Folo, Pedro Betelini, Pedro Fontana e Domingos [Domenico] Marchetti, todos eles artistas atuantes em Roma.⁸ No início de nosso estudo, quando se buscava a datação das obras, recorreremos aos dados catalográficos do Museu Britânico, estabelecendo o decênio de 1820 a 1830 para a realização de cada uma das obras do conjunto, e do Museu Thorvaldsen, que a restringe ao período de 1825 a 1830.

6 Valor que Joachim Winckelmann celebrara alguns decênios antes em *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (1755) ou ainda em *Histoire de l'Art de l'Antiquité* (1764). A característica desse ideal classicizante em Thorvaldsen pode ser exemplificada pelo seu Jasão, realizado em 1802–3.

7 Fernando Pettrich vai para os Estados Unidos em 1835, saindo de lá para o Rio de Janeiro em 1842 ou 1843, conforme biografia na base de dados Donato. Há obras suas datadas de 1851 e dando Providence, nos Estados Unidos, como o local de fatura, pelo que se pode supor que o artista se ausentou do Brasil antes de deixá-lo definitivamente em 1856. O MNBA dispõe de um relevo (n. 3.060) e de cinco desenhos (n. 2.432, 8.547 a 8.550) de Pettrich (Auler, 1963).

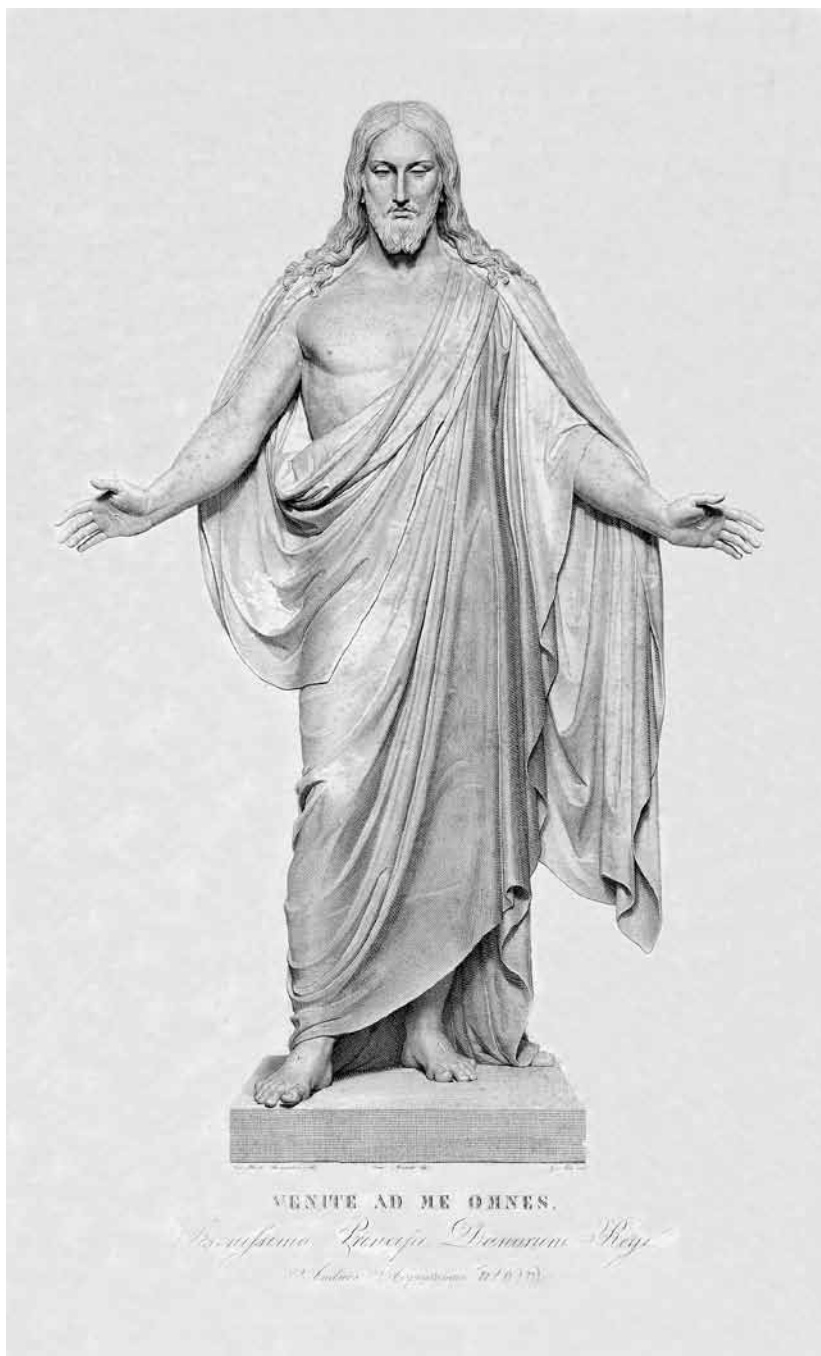
8 Do Anjo/pia batismal foram feitos desenhos em duas versões (em pé e, afinal, ajoelhado) por Leonardo Camia e impressões de gravador(es) desconhecido(s). Acervo do Museu Thorvaldsen.

Em documentos do arquivo do museu do artista dinamarquês se pode retrair uma cronologia do projeto gráfico e precisar ou reduzir o espaço de tempo em que se deu. No final de 1821, o rei da Dinamarca faz saber que aceita a dedicatória de uma série de gravuras de Cristo e seus 12 apóstolos, atestando-se a preexistência do projeto gráfico-editorial.⁹ Para executar a gravura do Salvador, Rafael Morghen é consultado em 1823.¹⁰ Notícia-se que a impressão das gravuras dos apóstolos Paulo e Tiago (sem se poder identificar se o maior ou o menor) data de 1826.¹¹ Em carta de 18 de abril de 1828, André [Andrea] Acquistapace informa a Thorvaldsen sobre estarem prontas as matrizes dos dez apóstolos para deles se oferecerem cópias ao príncipe da Dinamarca.¹² E, atestando o arco de tempo para uma série que definitivamente não se completara, Catarina Benaglia, viúva de Acquistapace, solicita a quitação de um empréstimo feito a seu marido pela entrada na posse, por Thorvaldsen, das matrizes do Cristo e de dez apóstolos.¹³

Em síntese, para os exemplares da coleção do MNBA, podemos estabelecer o seguinte: *Venham a mim*, figurando Cristo, n. 5307 [Figura 1], datável de 1823 a 1828; São Paulo, n. 5.309 [Figura 2], datando de 1826, e os demais apóstolos, de 1826 a 1828 [São Simão, n. 5.293; São João, n. 5.294; São Mateus, n. 5.308; São Bartolomeu, n. 5.310; São Tomás, n. 5.311; São Felipe, n. 5.314, (Figura 3)].

Diversos documentos definem a quantidade de cópias para cada uma das matrizes, igual e constante, estabelecida em número de quarenta.¹⁴

- 9 Carta de Luigi Chiaveri a Andrea Acquistapace, côsul-geral da Dinamarca, de 3 de novembro de 1821. Arquivo do Museu Thorvaldsen, m30 11, n. 16.
- 10 Arquivo do Museu Thorvaldsen. A execução do Salvador teria ocorrido, então, entre 1823 e 1828. Há no MNBA uma gravura de Morghen da *Transfiguração de Cristo*, de Rafael Sanzio, a partir de desenho de Stefano Tofanelli, datada de 1811 (n. 5.321). Carta de Rafael Morghen a Andrea Acquistapace de 1º de julho de 1823. Arquivo do Museu Thorvaldsen, m8 1823, n. 55. Coube a Minardi ser o desenhista do Cristo, caracterizando a excepcionalidade dessa figuração em confronto com as demais, dos apóstolos.
- 11 Em carta a Thorvaldsen, de 13 de setembro de 1826, Andrea Acquistapace informa que a gravura do apóstolo Paulo estava sendo impressa naquele momento junto com a de São Tiago. Arquivo do Museu Thorvaldsen, m11 1826, n. 58.
- 12 Arquivo do Museu Thorvaldsen, m13 1828, n. 43.
- 13 Carta de Catarina Benaglia a Thorvaldsen de 16 de julho de 1838. Arquivo do Museu Thorvaldsen. O próprio Acquistapace, em carta a Thorvaldsen, de 20 de fevereiro de 1831, escreve que falta a incisão de dois dos apóstolos, no momento em que oferece as matrizes disponíveis da série em garantia pelo empréstimo. Arquivo Museu Thorvaldsen. m16 1831, n.16.
- 14 Arquivo do Museu Thorvaldsen.



1 Venham a mim [Cristo], n. 5307.



2 São Paulo, n. 5309.



3 São Felipe, n. 5314.

Considera-se por essa indicação que, pelo menos em termos da época em que tais matrizes foram abertas, a tiragem prevista era de quarenta exemplares.

Da série total, a título de cotejo, o Museu Britânico dispõe do Cristo e de nove apóstolos,¹⁵ enquanto a Calcografica¹⁶ conta com gravuras de seis dos apóstolos e o Museu Thorvaldsen guarda desenhos também para André e Judas Tadeu e as gravuras, em dois estados, do Salvador e dos demais dez apóstolos.¹⁷

Vimos escrevendo o nome de André Acquistapace. Sabe-se que, morto em Roma em 1837, teve boa parte de sua vida ligada à gravação da obra de Alberto Thorvaldsen. Seus não eram os desenhos ou as mãos que abriram as chapas de cobre, mas agenciou os artistas e entrou em contato com o rei, sendo sua a dedicatória a ele, a quem dá, dedica e consagra¹⁸ a série relativa às esculturas da Igreja de Nossa Senhora. As matrizes eram suas, até dá-las a Thorvaldsen em garantia de empréstimo, que não saldou. Pela constância da correspondência e dos seus conteúdos, parece surgir seu papel como editor de obras gráficas, salientando-se que o empreendimento dessa série foi integralmente custeado por Thorvaldsen.¹⁹

Resgatemos, agora, que a escultura de São Felipe foi modelada em gesso, a partir do esboço de Thorvaldsen, por Fernando Pettrich em 1823. Aluno do mestre escandinavo, Pettrich, com sua mulher e filhos, vai para os Estados Unidos em 1835, chegando ao Rio de Janeiro em 1842 ou 1843. E seu trabalho é reconhecido por premiação na Exposição da Academia Imperial de Belas Artes em 1843 e por encomendas do imperador d. Pedro II, presentes em edifícios na cidade do Rio de Janeiro. No ano de 1845, além de apresentar

15 Além dos Apóstolos disponíveis no MNBA, o Museu Britânico tem as imagens de Pedro e de Tiago maior. Conjunto entrado na instituição em 1917.

16 Do Istituto Nazionale per la Grafica, do Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma, Itália. Lá se encontram gravuras de Tiago maior e de Tiago menor, de que o MNBA não tem exemplares. Cita-se a propriedade da Accademia Nazionale dei Lincei desde 1895.

17 Museu Thorvaldsen, Copenhague, Dinamarca.

18 As iniciais *D.D.D.*, de *dat, donat, dicat* ou *dat, dicat, dedicat*, são a expressão latina para *dedicatória*, correspondente à frase: *dá, doa, dedica* ou *dá, dedica e consagra*. “Da, dona, dedica. Abreviaturas frequentes nos monumentos e epígrafes comemorativos. Usada também quando um autor dedica um livro ao leitor. Similar a esta outra: *D.O.M.* (*DEO OPTIMO MAXIMO*): “A Dios, Optimo, Supremo”. Informações obtidas no blog Mundo Clásico.

19 Embora sem termos tido acesso ao seu conteúdo, referimos o artigo de Meleo (2005).

obras suas, empresta para ser exposta uma *litocromia* [cromolitografia] alemã.²⁰

Conjecturemos que, em um ambiente artístico pouco volumoso, mormente quanto à escultura, os artistas se relacionavam entre si. Avancemos sobre o aspecto referencial da Academia Imperial de Belas Artes para o setor artístico, tanto pelo ensino quanto pelas exposições e premiações, atuando como polo de intercâmbio e de visibilidade. Não seria imoderado vislumbrar encontros entre Marc Ferrez, o professor de escultura da Academia, com outro europeu escultor, Pettrich. Indo além na divagação, ao discípulo de Thorvaldsen bem se ajustaria ter a série de gravuras representando um importante conjunto de obras do mestre e cogitar mesmo que, a partir dele, Pettrich, essa série, ou parte dela, ou a parte executada dela, chegasse à Academia.

Assim, embora não se tenha encontrado informação, pode-se pensar que a existência do conjunto gráfico relativo a Thorvaldsen tenha entrado na Academia Imperial de Belas Artes pelas mãos de Fernando Pettrich. Essa ideia se reforça ao recordarmos ser o ano de 1843 o primeiro em que o alemão expõe na Academia; que em 1845 ele cede uma gravura para ser exibida; e ainda que em 1846 enunciam-se, pela primeira vez, as gravuras de Thorvaldsen, ao lado de moldagens em gesso... E mais, ao deixar o Brasil, Pettrich doa uma parte de sua biblioteca à Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, “compreendendo, entre outras obras de mérito, uma que reproduz em estampas gravadas em aço, acompanhadas de um texto explicativo, os trabalhos do célebre escultor dinamarquês Thorvaldsen”!²¹

Passaram-se anos, desde 1821 até meados do século XIX, quando o ambiente artístico na escultura reconhecia e reverenciava o neoclassicismo de Thorvaldsen. Passaram-se mais anos, do século XIX a 2010, quando, sem intenção, encontramos uma resposta àquilo que ainda não perguntáramos. Passaram-se meses para, então, serem formuladas as perguntas.

E, para nós, outras perguntas estão sem terem encontrado suas respostas, como a identidade biográfica, artística, de desenhistas e gravadores que abriram no metal as quarenta janelas, das quais oito das 11 figurações couberam ao MNBA e ao povo brasileiro, janelas que, agora, procuramos escancarar!

20 Figurou na sala 9, item n. 28, autoria referida de Meuret, Paris (ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES, 1846). A cromolitografia foi inventada em 1836 por Godefroy [Gottfried] Engelmann [1788–1839].

21 Trata-se de citação de texto assinado por B. (1911).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES. 1846. *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Belas Artes*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional.
- AULER, Guilherme. 1963. “O escultor Pettrich”. In: *Presença de alguns artistas germânicos no Brasil* (1). Separata da *Revista Vozes*, vol. 57, dez., p. 896–902.
- B. [BETHENCOURT DA SILVA?]. 1911. “Crônica artística, n. 3, agosto de 1857”, *O Brasil Artístico: Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro* (nova fase), Rio de Janeiro, Primeiro Trimestre, 25 de março.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. 1963. *Ferdinand Pettrich 1798–1872. Bicentenário de nascimento em 1998*. Disponível em <http://www.artedata.com/crml/crml3001.asp?ArtID=18>
- MELEO, Mascia. 2005. “L’inventario di Andrea Acquistapace. La vita, le collaborazioni ed il rapporto con Thorvaldsen attraverso nuovi documenti”, *Analecta Romana*, vol. XXXI, Roma.

SÍTIOS CONSULTADOS

- Istituto Nazionale per la Grafica | <http://calcografica.ing.beniculturali.it>
- Mundo Clásico | www.tendencias21.net/clasico
- Museu Britânico | www.britishmuseum.org
- Museu Thorvaldsen, Copenhagen | <http://thorvaldensmuseum.dk>
- Nartex: Art Sacre, Patrimoine, Création | www.nartex.fr
- The British Museum | www.britishmuseum.org
- Vor Frue Kirke – Københavns Domkirke | www.koebenhavnsdomkirke.dk

ANAILDO BERNARDO BARAÇAL

Doutor em Museologia e Patrimônio. Museólogo do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

Um estudo para *Ácis e Galateia*, de Pompeo Batoni



RESUMO

Pompeo Girolamo Batoni [1708–1787] alcançou amplo reconhecimento como pintor na Europa, mas parte de sua excepcionalidade está associada a sua habilidade como desenhista. O Museu Nacional de Belas Artes possui uma obra da segunda metade do século XVIII, recentemente revelada como estudo preparatório para uma pintura pertencente ao acervo de arte italiana do Nationalmuseum, localizado em Estocolmo, na Suécia. Exploram-se relações entre a figura mitológica de Polifemo e a composição geral do quadro, que possui outros dois personagens, Ácis e Galateia.

PALAVRAS-CHAVE

Pompeo Batoni, século XVIII, neoclassicismo, Polifemo.

ABSTRACT

Pompeo Girolamo Batoni [1708–1787] reached wide recognition as a painter in Europe, but part of his uniqueness is associated to his skill as draftsman. The National Museum of Fine Arts owns a work from the second half of the 18th century, recently revealed as a preparatory study for a painting belonging to the Italian art collection of the Nationalmuseum, located in Stockholm, in Sweden. Relations are explored between the mythological figure of Poliphemus and the general composition of the work, which also purports two other characters, Acis and Galatea.

KEY WORDS

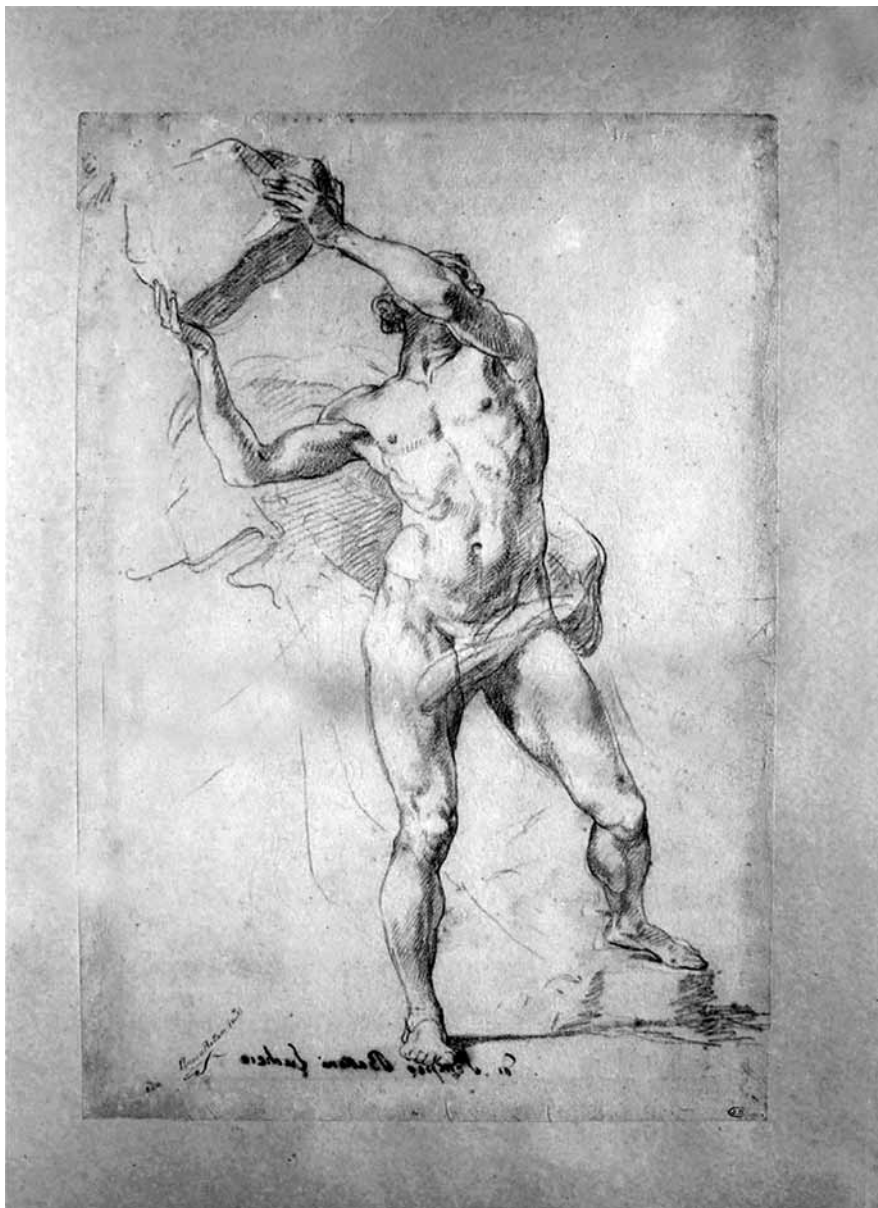
Pompeo Batoni, 18th century, Neoclassicism, Poliphemus.

Durante as pesquisas sobre a coleção de desenho italiano do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) no âmbito do Projeto Plus Ultra,¹ surgiram novas autorias, titulações, datações, procedências e técnicas que alteraram significativamente o caráter artístico e histórico de algumas obras. No conjunto de 572 desenhos, a maior parte doada em 2006,² existe um grupo de 23 obras que anteriormente formava a pequena, mas expressiva coleção de artistas italianos, representantes de importantes períodos da história da arte europeia.

O presente artigo está centrado nas recentes descobertas sobre o desenho do artista toscano Pompeo Batoni, doado pelo joalheiro e colecionador Luiz de Rezende à Escola Nacional de Belas Artes em 1892 (MNBA, 1893: 12). A obra é representada por uma figura masculina, de corpo inteiro e seminu, ligeiramente contorcido para a direita, com os braços estendidos sobre a sua cabeça, segurando um bloco de pedra. Em pesquisas anteriores, ela recebeu os títulos de *Deucalião* e *Homem arremessando pedra* (Figura 1). A primeira identificação foi mantida por pelo menos vinte anos, mas durante determinado período foi substituída por um título mais genérico, retomando sua nomeação inicial tempos depois.³

O tema mitológico sugerido pelo título narra o destino do casal Deucalião e Pirra após o dilúvio enviado por Zeus para punir os habitantes da terra durante a Idade do Bronze, marcada por degeneração, vícios e maldades. Os dois foram os únicos sobreviventes, pois construíram um grande baú e ficaram abrigados até que as tempestades acabassem. Eles chegaram às montanhas da Tessália e tiveram um desejo concedido por Zeus. Pediram

- 1 Cooperação técnica firmada entre a Universidade de São Paulo, a Universidade de Campinas, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro e o Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/minc para o período de 1º de novembro de 2010 a 31 de outubro de 2012. Durante essa etapa, foram investigadas as coleções de arte italiana pertencentes ao acervo do MNBA nos segmentos de desenho, pintura, escultura e gravura.
- 2 No dia 4 de abril de 2006, o MNBA recebeu a doação de 549 desenhos pertencentes à senhora Assunta Barlucchi, herdeira da família Scarselli, composta pelo pai Adolfo Scarselli (Florença, Itália 1866–1945), a mãe Anna Eram Scarselli (Constantinopla, Turquia 1875–?) e a filha Noemi Scarselli (Cairo, Egito c.1905 – Florença, Itália 1967).
- 3 As antigas fichas de catalogação da Seção de Desenho Estrangeiro foram os documentos utilizados na identificação dos títulos e dos períodos correspondentes a estes. Na parte superior dessas fichas estão timbrados os nomes do ministério e de seu órgão subordinado. O título *Deucalião*, por exemplo, foi atribuído durante o funcionamento do Ministério da Educação e Saúde, entre 1937 e 1953. Já *Homem arremessando pedra* recebeu esse nome após 1953, quando o órgão passou a ser chamado de Ministério da Educação e Cultura. Entre 1979 e 1990, na gestão executiva da Fundação Nacional Pró-Memória, o desenho voltou ao seu título mais antigo.



Pompeo Battoni, *Polifemo*, c.1761, sanguínea sobre papel, 29,1 x 20,5 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro | doação, Luiz de Rezende, 1892

novos companheiros para habitar a região, mas para isso precisavam atirar pedras por cima dos seus ombros. Assim, a cada pedra lançada por Deucalião nascia um homem, enquanto as jogadas por Pirra se transformavam em mulheres.

As representações iconográficas dessa fábula foram muito comuns na Itália quinhentista e seiscentista, mas variavam bastante em suas concepções pictóricas. No século xvii, período de modelos referenciais para os trabalhos de Pompeo Batoni, a figura de Deucalião foi apresentada segundo as referências da cultura clássica, em que estavam presentes a idealização das formas humanas e a meticulosidade de seus contornos físicos. Esse personagem frequentemente aparecia com um corpo musculoso, cabelos curtos e as partes inferiores cobertas por um tecido esvoaçante. O rosto estava sempre de perfil, impedindo a observação detalhada de seus traços. Quando se compara a obra em questão com duas pinturas emblemáticas dos artistas Giovanni Benedetto Castiglione [1609–1664] e Giovanni Maria Botalla [1613–1644],⁴ é possível observar tal preocupação anatômica, ainda que as composições sejam muito diferentes. A delicadeza e a sutileza do desenho de Batoni contrastam com o vigor, o esplendor e a teatralidade desses pintores barrocos. Em certa medida, essa diferença pode ser explicada pela sua formação artística e pela presença das referências do rococó, mas ela ainda será revelada em outros termos, não necessariamente estilísticos.

Após deixar sua cidade natal para estudar em Roma, em 1727, Batoni passou pelas atividades tradicionais de todos os jovens artistas, como a cópia de esculturas antigas dispostas em coleções no Vaticano ou de colecionadores particulares. Ele também reproduziu trabalhos de Rafael Sanzio [1483–1520] e Annibale Carracci [1560–1609], além de outras obras-primas da pintura moderna, bem como desenhou modelos em estúdios de artistas locais. Com esse aprendizado, seguiu as principais tendências acadêmicas da Escola Romana, o que o aproximou dos estilos de Andrea Sacchi [1599–1661] e Carlo Maratta [1625–1713] (Bowron, 2000: 473–4). Conviveu ainda, assim como Domenichino [1581–1641] e Guido Reni [1575–1642], com a necessidade de aperfeiçoar suas composições pela elaboração incessante e cuidadosa de seus desenhos.

Por isso, os estudos preparatórios adquiriram lugar especial em sua atividade como pintor, relevando inclusive o exigente método criativo seguido por ele e o esforço meticuloso empreendido para relacionar os personagens

4 Giovanni Benedetto Castiglione. *Pirra e Deucalião*, 1655, óleo sobre tela, 83 x 107 cm. Stalische Museen. Berlin; Giovanni Maria Botalla. *Deucalião e Pirra*, c.1635, óleo sobre tela, 181 x 206 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.



Pompeo Battoni, *Ácis e Galateia*, 1761, óleo sobre tela, 95,8 x 75 cm
Nationalmuseum, Estocolmo | doação, Hildur Wahlberg, s/d.

em suas pinturas, por meio de suas atitudes e gestos, claramente delineando e distinguindo cada figura para contribuir na narrativa ou no conteúdo alegórico como um todo (Bowron & Kerber, 2008: 144). Muitos deles, todavia, permaneceram inacabados, pois o artista preferia apresentar seus esboços a óleo, principalmente quando eram obras encomendadas (Bowron, 2000: 473). Entre esses estudos, encontram-se muitas figuras individuais e detalhes de composições, como cabeças, mãos, pés, membros e vestimentas.

Tais informações sobre suas atividades como desenhista foram levadas em consideração no exame da obra pertencente ao acervo do MNBA. Era possível que a figura atribuída a *Deucalião* fosse um estudo para uma composição maior, uma tela ou afresco. Assim, a pesquisa passou a ser orientada nesse sentido, ou seja, com o propósito de encontrar uma obra composta a partir desse desenho. Com o auxílio de uma bibliografia especializada, sobretudo catálogos de exposições individuais do artista (Bowron, 1982; Clark, 1985; Bowron & Kerber, 2008), surgiram informações consistentes a respeito da preparação e dos estágios pelos quais suas obras passaram.

Na consulta à publicação *Opera Omnia Pompeo Batoni*, as investigações ganharam novo rumo (Grande Enciclopedia Multimediale dell'Arte, 2012). Ela reúne toda a produção do artista em fichas de catalogação, contendo o título, o tema, as dimensões, a técnica, a data, a localização e a bibliografia sobre a obra. Em uma das páginas, está reproduzida a pintura intitulada *Polifemo, Ácis e Galateia*. Nessa fábula, Polifemo é um ciclope de tamanho gigantesco, filho de Netuno e da ninfa Toosa, que habitava uma caverna perto do monte Etna. Ele se apaixonou pela ninfa Galateia, mas foi preterido em favor do pastor Ácis, o que despertou a sua ira. Em consequência, Polifemo esmagou o rival com uma rocha, mas sua amada suplicou que ele fosse transformado em rio, para que ela, logo depois, pudesse atirar-se ao mar. A informação sobre a localização da pintura indicava de que ela fazia parte do acervo do Nationalmuseum de Estocolmo. Na base de dados online dessa instituição, podem ser consultadas todas as obras da coleção italiana, inclusive a pintura mencionada, com suas informações técnicas. A obra foi registrada com o título de *Ácis e Galateia* (Figura 3), possuindo assinatura, data, número de inventário e identificação de procedência.⁵

Esses dados alteraram o título e a datação da obra pertencente ao MNBA. Depois de muitos anos, a obra adquiriu um novo significado artístico, uma

5 Agradeço aos funcionários do Nationalmuseum pelas informações enviadas, em especial a Eva Karlsson, pela concessão do uso de imagem, e a Daniel Prytz, pelas informações sobre a trajetória da pintura e o levantamento e as pesquisas que estão sendo realizadas sobre a coleção de arte italiana existente nesse museu.



vez que é parte de um conjunto de trabalhos preparatórios do artista, com uma finalidade específica, que deve também ser examinada por essa condição. A pintura realizada em 1761 demonstra que o desenho foi efetuado praticamente na mesma época, durante a sua maturidade, quando tinha cerca de 63 anos de idade. Isso permite considerar que o artista mantinha os mesmos interesses do início de sua carreira, ou seja, preparar desenhos como uma das etapas para a composição de suas telas. Ao compararmos esses dois trabalhos, percebemos que a concepção original do desenho foi modificada na pintura. A posição dos membros superiores e inferiores é evidente, pois os braços estão mais baixos e cobrem o rosto de Polifemo, impedindo a percepção de que ele é um ciclope. A princípio, nem a própria pintura revela com clareza a identidade do personagem, a não ser pelas outras duas figuras nelas presentes, Ácis e Galateia, o que dificultou a titulação do desenho em pesquisas anteriores. As mãos, o rosto e o corpo receberam um detalhamento maior na tela, adquirindo também força e movimento. Vemos que, apesar do aperfeiçoamento da pintura, o desenho está bastante desenvolvido, permitindo considerá-lo uma versão final ou bem próxima dela.

Para além das analogias, é importante admirar o desenho pela simplicidade e a eloquência que adquiriu ao ser adaptado para a tela. Essas características são inerentes ao seu trabalho como desenhista e podem explicar como se construiu a sua sólida reputação. Pompeo Batoni foi um artista bastante requisitado pela nobreza e pela burguesia da Itália, da Inglaterra e da Irlanda, que frequentemente encomendavam seus retratos a óleo. Ele conseguia, com segurança, representar esses homens com dignidade, característica construída a partir de elementos próprios da cultura setecentista e de referências inevitavelmente clássicas. Com isso, estava cada vez mais próximo das concepções neoclássicas, que dominaram as representações artísticas a partir do final do século XVIII.

O desenho pertencente ao acervo do MNBA ainda exige um estudo mais aprofundado que possa contribuir com questões sobre a natureza e extensão artística do trabalho de Pompeo Batoni, além de sua necessidade de elaborar estudos para composições em outras técnicas, assim como sobre a possibilidade de essa obra ter sido encomendada por alguém de prestígio na Itália ou em outro país da Europa. É possível também que existam outros esboços para a mesma pintura, o que poderia explicar de forma mais consistente os procedimentos preparatórios de suas telas. Permanecem inconclusas as questões sobre a trajetória desse desenho desde sua aquisição até a sua doação, e sobre o papel do colecionador Luiz de Rezende na construção da história da arte brasileira e na contribuição da formação de um acervo valioso para o MNBA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOWRON, Edgar Peters. 1982. *Pompeo Batoni (1708–1787): A Loan Exhibition of Paintings*. New York: Colnaghi.
- _____. 2000. *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Houston/Philadelphia: Museum of Fine Arts/Philadelphia Museum of Art, 2000. Catálogo.
- BOWRON, Edgar Peters & KERBER, Peter Björn. 2008. *Pompeo Batoni: Prince of Painters in Eighteenth Century Rome*. New Haven/ Houston: Yale University Press/Museum of Fine Arts.
- CLARK, Anthony M. 1985. *Pompeo Batoni: A Complete Catalogue of His Works*. Edited by Edgar Peters Bowron. New York: New York University Press.
- GRANDE ENCICLOPEDIA MULTIMEDIALE DELL'ARTE. 2012. “Opera Omnia di Pompeo Batoni (1708–c.1787)”. Disponível em www.arteantica.eu. Acesso em 15 de novembro de 2012.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (MNBA). 1893. “Relatório da Escola Nacional de Belas Artes apresentado pelo diretor Rodolfo Bernardelli em 14 de janeiro de 1893”. Arquivo Histórico. Mimeo.

ADRIANA MATTOS CLEN MACEDO

Historiadora. Assistente de pesquisa contratada pelo Projeto Plus Ultra.

Eliseu Visconti, precursor do Impressionismo



RESUMO

Breve nota sobre a exposição *Visconti*, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, na qual se enfatiza a importância dos autorretratos e do Impressionismo na trajetória do artista.

PALAVRAS-CHAVE

Eliseu Visconti, autorretrato, Impressionismo.

ABSTRACT

A brief note on the *Visconti* exhibition, held at the National Museum of Fine Arts, in which the importance of self-portraits and Impressionism in the artist's path is emphasized.

KEY WORDS

Eliseu Visconti, self-portrait, Impressionism.



Eliseu Visconti. *Gioventú*. 1898. óleo sobre tela, 65 x 49 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

No ensejo da exposição *Visconti*, no nosso Museu Nacional de Belas Artes, sob a eficiente direção de Mônica Xexéo, e de Tobias S. Visconti, como diretor do Projeto Visconti, temos a grata satisfação de rever inúmeras obras magistrais do mestre e travar conhecimento com outras raramente vistas pelo público amante do nosso grande artista, que foi o introdutor do Impressionismo em nosso meio artístico.

Eliseu Visconti percorreu um longo caminho na arte brasileira. Tendo partido do Simbolismo, evoluiu em sua longa trajetória artística até o pujante Impressionismo, deixando sua marca pessoal em suas magníficas obras.

Visconti nos legou excelentes trabalhos que o imortalizaram, como a decoração do Theatro Municipal, com seus 640 m², o que equivale a 90% do que Michelangelo realizou na Capela Sistina.

Diante de sua *Gioventú*, que foi considerada a nossa *Mona Lisa*, por Edson Motta, podemos sentir toda a pujança de sua obra magistral.

Nosso artista foi um dos que mais se autorretrataram. A atual exposição no nosso Museu apresenta 21 importantes autorretratos.

A perenidade da obra de Visconti, sua grandeza e sua força criativa nos fazem lembrar estas felizes palavras de Antonio Callado: “A mais pura das ciências tem a mesma sorte passageira dos seus produtos. Manet não derruba Rafael, mas Einstein acaba com o universo de Newton. Nada neste mundo fará o *Moisés* de Michelangelo envelhecer, ou as bailarinas de Degas, ou os arlequins de Picasso”. E nós acrescentaríamos: nem *A caminho do curral*, de Batista da Costa, ou *Gioventú*, de Eliseu Visconti.

Nosso grande artista imprimiu, com sua imponente presença, a modernidade na arte brasileira e abriu novos caminhos para uma geração de grandes talentos, como Portinari, Pancetti, Guignard, Di Cavalcanti e tantos outros.

Com sua obra *Primavera*, Visconti faz da luminosidade o ponto alto da composição, e já consegue aquela “fragmentação da pincelada” e diferentes intensidades da mesma cor, até chegar à sensação de “uma névoa nos últimos planos”, que fizeram da pintura impressionista um deleite em cromatismo.

Fazendo nossas as palavras de John Ruskin a respeito de Velázquez, “pintando o amor, o ar, a cor, a luz das coisas que não se gastam, pintou as horas que vão à eternidade”. Assim era Visconti.

A fotografia artística no Museu Nacional de Belas Artes



RESUMO

A fotografia assumiu espaços diversificados nos museus – documentação, reprodução e linguagem artística – e os museus modernos vêm cada vez mais a incorporando em suas coleções. O trabalho aborda a coleção de fotografia do Museu Nacional de Belas Artes, ainda em fase inicial.

PALAVRAS-CHAVE

fotografia, coleção, documentação.

ABSTRACT

Photography has taken on diversified spaces at museums – documentation, reproduction and artistic language – and the modern museums have steadily incorporated it to their collections. The work covers the photography collection of National Museum of Fine Arts, still in its inception.

KEY WORDS

photography, collection, documentation.

INTRODUÇÃO

A fotografia talvez tenha sido a atividade humana que mais rapidamente ganhou o *status* de arte. As primeiras controvérsias giravam em torno de saber se ela poderia ser uma das belas-artes – distinta da arte meramente prática, do instrumento da ciência, do comércio. Em resposta à acusação de que a fotografia era uma fria e mecânica cópia da realidade, os fotógrafos disseram ser ela “uma revolta vanguardista contra os padrões normais da visão, não menos merecedora do nome de arte do que a pintura” (Sontag, 1981: 122).

Apesar das resistências iniciais, a velocidade com que ela desenvolveu-se e passou a fazer parte do cotidiano da sociedade humana logo aplinou as dúvidas quanto ao fato de que se estava diante de uma nova linguagem, que veio transformar completamente a maneira como enxergamos o mundo, reformulando radicalmente nossa experiência visual.

Durante o século XIX, a fotografia ampliou sobremaneira o acesso a informação. Hoje, é difícil imaginar uma atividade em que ela não esteja presente. Esse caráter ubíquo, todavia, dificulta a distinção entre o objeto e sua representação. E, apesar de sua força como um sistema de informação daí decorrente, ela também desenvolveu rapidamente uma força expressiva (Bannon, 1981: 11).

A fotografia sempre oscilou entre os polos informação/arte, fato/ficção, real/ideal, porém foi a fotografia como expressão da verdade, suposta testemunha do fato real, que se enraizou de tal forma no imaginário social, que décadas de desconstrução desse conceito não surtiram efeito na convicção da maioria das pessoas. Essa dogmática certeza positivista vem sendo quebrada pelo trabalho de profissionais que procuram deixar muito claro em suas propostas que a técnica fotográfica pode estar a serviço da expressão de uma vivência de mundo, como qualquer outra forma de arte. E mesmo as fotografias que têm sua origem na necessidade ou desejo de documentar um fato, um objeto, uma pessoa ou lugar, muitas vezes atravessam as fronteiras, agora tornadas lugares de intercâmbio e passagem, e não de limites.¹ Assim, os mais heteróclitos assuntos encontram na fotografia uma dupla (ou múltipla) possibilidade de sentido, preenchendo muitas vezes um espaço pragmático sem detrimento de um toque expressivo, uma comunicação que vai mais além, virtualidade que se atualiza no olhar do observador.

1 “O tempo acaba colocando a maior parte das fotografias, até as mais amadorísticas, no nível da arte” (Sontag, 1981: 21).

Afinal, ela é também uma pintura. E, como em relação a esta, sua leitura pode não só captar a mensagem pretendida pelo criador, mas ampliá-la, modulá-la a seu bel-prazer, movido por suas intrínsecas e extrínsecas circunvoluções de interações ou desejos.

Algumas das primeiras coleções de fotografias foram os álbuns de família, que trouxeram para os interiores burgueses os ecos de um mundo distante e exótico, ou os grandes feitos da revolução industrial e do capitalismo. Monumentos como a Torre Eiffel e a Estátua da Liberdade, do mesmo modo que ferrovias, pontes e grandes navios, foram registrados, para depois alcançarem as galerias e os lares ao redor do mundo. Esse fato fortaleceu o sentimento cosmopolita de uma época, tornando os indivíduos participantes e cúmplices do seu expansionismo.

A popularização da *carte-de-visite*² inaugurou uma forma de colecionismo que perdura até hoje, por exemplo, nos sempre presentes álbuns de figurinhas avidamente disputadas principalmente pelos jovens. Outra vertente do colecionismo de fotografias se originou das atividades do Estado. Assim fizeram os franceses, ao reunir o testemunho das ações colonialistas para ilustrar os relatórios de seus mandatários, resultando em belas coleções como a do Quai d'Orsay.³ No Brasil, os melhores fotógrafos costumavam oferecer ao imperador álbuns que retratavam os atos de Sua Majestade: visitas a áreas urbanas ou rurais, viagens, obras públicas, manobras militares (Corrêa do Lago, 2008), ou registros de incursões exploratórias e científicas.

Foram necessários apenas alguns anos para que os museus passassem a integrar coleções de fotografias em seus acervos. Museus dedicados à fotografia só surgiriam na década de 1960.⁴

Hoje, podemos afirmar que todos os museus possuem, em alguma dimensão, um acervo de fotografias. Documentais ou iconográficas, testemunhos de processos de conservação e restauração de obras, documentação de montagem de exposições e eventos, visitantes ilustres, auxiliares na elaboração de laudos técnicos, hoje praticamente não há memória sem fotografia e com os museus não seria diferente.

2 Formato de fotografia (9 x 5,5 cm) criado pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri em 1854, que se tornou-se um modismo mundial na década de 1860. Popularizando o retrato, o *carte-de-visite* era trocado entre familiares, amigos e colecionadores.

3 Nome popular do Ministério das Relações Exteriores francês.

4 Um importante museu europeu dedicado à fotografia é o Musée d'Elysée, em Lausanne. A França possui o Musée français de la Photographie, em Bièvre. O Brasil possui diversos Museus da Imagem e do Som e uma grande coleção privada de fotografias no Instituto Moreira Salles.

As fronteiras difusas criam dificuldades para a classificação e destinação desses acervos. No caso dos museus brasileiros, cuja maioria ainda lida com problemas para a identificação e a catalogação do acervo de obras tradicionais, esses conjuntos em geral encontram-se sem um arranjo orgânico. Assim, muito há de se fazer nessa esfera.

No caso específico do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), podemos identificar três grandes grupos de fotografias: historiográficas (documentação), iconográficas (reprodução de obras do acervo) e artísticas. Os dois primeiros grupos encontram-se abrigados no Arquivo do Museu, onde se desenvolve atualmente um trabalho de levantamento e identificação primária da totalidade desse acervo. A parte do acervo iconográfico em formato digital fica sob a responsabilidade do Núcleo de Imagens, em que se acrescentam à digitalização de cromos e negativos os novos arquivos gerados já em formato digital. Portanto, é também um grupo de natureza iconográfica, ainda que caracterizado pelo suporte numérico. A última tipologia, a fotografia artística, é o assunto do presente relato.

Em abril de 2011, assumimos a tarefa de continuar a organização da coleção de fotografia artística contemporânea existente no acervo do MNBA. Ao examinar a documentação referente a esse acervo, procuramos avaliar as informações que ali constavam, confrontando dados e identificando lacunas. Nessa documentação, peça importante foi uma relação feita em ocasião anterior das fotografias existentes, na qual estavam identificados os autores, o número de obras e outros dados relevantes referentes às mesmas.

Sucessivas revisões e atualizações dos dados referentes às obras e sua localização precisaram resultar em uma relação que reflete com precisão a dimensão da coleção naquela data.

A coleção encontra-se na sua quase totalidade acondicionada na reserva técnica, Sala Marc Ferrez. Artistas importantes da fotografia brasileira estão aí representados, como Ana Maria Maiolino, Bel Borba, César Barreto, Joaquim Paiva, Manfredo de Souza Netto e Patrícia Gouvêa, entre outros. O caráter eclético da coleção mostra-se numa reunião de trabalhos fotográficos, que vai dos mais convencionais aos mais inusitados – registro de performances, documentação de desfiles de moda pouco usuais, transcrição de arquivos digitais. As informações contidas nos documentos mostram que a maioria dessas obras foi adquirida nos últimos 15 anos.

Entre as inconsistências da documentação, verificou-se a inexistência de documento caracterizando a doação de algumas obras ou a falta nele de dados complementares para subsidiar o registro da(s) respectiva(s) obra(s). Foi então realizada uma pesquisa para localizar os autores desses trabalhos, com os quais foram feitos contatos, principalmente por meio de correio



1 Pedro Vazquez, Sem título, 1983, fotografia, 20 x 30 cm
Museu Nacional de Belas Artes, n. de registro 15.854

eletrônico. A mensagem desse correio tinha em geral a seguinte estrutura: a) informação da atribuição da responsabilidade para gerir a coleção; b) informação da existência e quantificação de obras relacionadas ao autor/destinatário; c) indagação de confirmação do desejo de doação das mesmas; d) informação dos procedimentos necessários para a regularização; e) aneção de modelo de documento de doação e da relação, com imagens, da(s) obra(s) em questão.

Para que essa etapa fosse possível, procedeu-se a fotografiação das obras, iniciando-se por aquelas necessárias à pesquisa de documentação e estendendo-se posteriormente ao conjunto da coleção. Essas fotografias foram feitas na própria reserva técnica do MNBA, com uma câmera simples (resolução 72 dpi, 12 *megapixels*) e iluminação auxiliar existente no local.

ACONDICIONAMENTO

Em seu conjunto, a coleção encontra-se bem acondicionada, organizada e limpa, seguindo os padrões museológicos. Convidamos a curadora e especialista em conservação de fotografia Márcia Mello para uma visita à reserva



2 A arquivista Thaís Rodrigues exibe fotos do Arquivo Histórico durante a visita da conservadora Márcia Mello

técnica. Tal visita objetivou uma apreciação da situação atual da coleção, como um passo inicial na elaboração de um projeto de acondicionamento ideal, bem como possíveis caminhos de desenvolvimento da mesma. Visitando toda a coleção de fotografias do MNBA, ela aprovou as normas de acondicionamento utilizadas pelo Museu, fazendo sobre o assunto comentários e sugestões.

DOCUMENTAÇÃO

No início dos trabalhos, havia 26 obras com número de registro e inseridas na base de dados do MNBA. Foi então iniciada a catalogação das obras que já possuíam o documento que caracterizava a doação. Para isso, estudamos o *Manual para catalogação de documentos fotográficos*, editado pela Funarte/FGV/BN, que pode ser encontrado na biblioteca do MNBA. Também procuramos pesquisadores de outras instituições, como o Instituto Moreira Salles e a Funarte, para nos certificarmos da utilização de linguagem especializada apropriada na documentação. Dada a inexistência de outros manuais ou *thesaurus* para o campo, adotou-se a metodologia explicitada no manual citado.

Para esse mîster, foi necessário o levantamento de biografias e dados pessoais dos autores, além de esclarecimentos dos mesmos sobre características ou inten es quanto a aspectos de suas obras, como, por exemplo, título, modos de expor, dimensão da obra propriamente dita,⁵ se a moldura era parte da obra, ou a sequência e disposi o das imagens, no caso de dípticos ou trípticos etc. Solicitamos a todos os artistas que contribuíssem para o enriquecimento dos dados sobre sua carreira e seu trabalho, ou sobre as obras da cole o. Na conclusão deste texto, 63 obras constavam na base de dados do MNBA.

PESQUISA

A atividade muse stica abrange campos diversos do conhecimento humano. Para organizar, inventariar, curar e expor cole es de determinadas tipologias, o museólogo deve recorrer   pesquisa e   informa o dos campos envolvidos, e de seus respectivos quadros, competentes para formular leituras ou discursos sobre os objetos em questão, a fim de proporcionar uma abordagem mais enriquecedora. Foi com esse intuito que fizemos uma imersão no campo da fotografia, definindo o desenvolvimento dessa estratégia em três níveis: 1) levantamento dos títulos referentes ao assunto fotografia disponíveis na biblioteca Araújo Porto Alegre, do MNBA: textos sobre cole es de museus, catálogos sobre artistas que integram a cole o, livros de teoria ou reflexões sobre o fazer fotográfico, escritos por profissionais do campo ou pesquisadores; 2) levantamento de dados, sítios e notícias sobre o assunto na Internet. Essa pesquisa ajudou na localiza o de dados sobre os artistas, bem como para situar acontecimentos do campo no Brasil e em outros lugares do mundo, e para conhecer *blogs*, sítios, cole es, universidades que custodiam acervos fotográficos, exposi es e galerias virtuais. A coleta de dados na m dia referente a eventos ligados   fotografia, especialmente exposi es, permitiu traçar um panorama da atividade do campo, com ênfase no Brasil, gerando um volumoso *clipping* que consta do *Relatório Geral da Se o de Fotografia do MNBA*, de 2011; e 3) visita a exposi es participantes do evento Foto Rio 2011, que reuniu mais de uma centena de mostras tendo a fotografia como tema. Essas exposi es ocuparam diversos locais de exposi o na cidade, apresentando um panorama de amplo espectro sobre o

5 Alguns artistas consideram obra apenas a parte impressa da foto; outros consideram, por exemplo, uma moldura branca em torno da foto como parte integrante desta.



3 Ana Maria Maiolino, *Entrevidas*, 1981, da série *Fotopoemação*
fotografia sobre poliestireno expandido, 92 x 60,5 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, n. de registro: 16.567

fazer fotográfico. As inaugurações e eventos permitiram também o contato pessoal com alguns dos artistas, como primeiro passo para futuras relações e sondagens.

CONSIDERAÇÕES

Apesar de pequena, a coleção é significativa, reunindo importantes artistas da fotografia brasileira. Podemos classificá-la como embrionária pelo seu reduzido número de itens e pela falta de uma política de aquisições que aponte para um crescimento sistemático da mesma. Basicamente, a coleção representa o resultado de um ajuntamento que traduz as relações que o Museu e sua direção estabeleceram com os artistas em determinada época. Isso nos leva a pensar em possíveis ações para o desenvolvimento da mesma.

Segundo Szakorwski, um dos principais organizadores da coleção de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, para que um museu de arte tenha um compromisso sério com a arte da fotografia, são necessárias alguma imaginação e uma dose de boa vontade para correr riscos intelectuais (Szakorwski, 1973). Ele acrescenta que, via de regra, a fotografia não se desenvolveu de forma disciplinada, mas baseada nos princípios da seleção aleatória, do *laissez-faire*, da democracia participativa e da ignorância. Assim, várias gerações do pensamento fotográfico coexistem com pouco conhecimento entre elas.

Então, que imaginação queremos construir, e quais riscos intelectuais estamos dispostos a correr para alcançá-la? Não é fácil responder a essa pergunta. Um caminho possível seria uma investigação que trouxesse uma amostragem da situação da fotografia nos museus brasileiros hoje. Que museus seriam esses? Os museus cujas coleções estejam organizadas em um nível razoável para que delas se possam deprender alguns dados; os museus mais significativos no cenário brasileiro, em especial aqueles que são da rede Ibram.

Um caminho lógico por afinidade seria um colecionismo que de alguma forma dialogasse com o restante do acervo. Podemos citar, a título de exemplo, os pictorialistas, que, amalgamando fotografia e pintura, nos parecem atualmente relegados a uma categoria inferior no que diz respeito ao interesse das grandes coleções. Menosprezo talvez, que não mais se justifica na atualidade, uma vez que, no pictorialismo, estão as origens das manipulações tão apreciadas na imageria contemporânea (Shapiro *apud* Bannon, 1981: 6).

Outro diálogo possível seria um projeto de médio prazo, no qual o bônus exposição/aquisição fosse uma constante. O crescimento da coleção

seria proporcional à quantidade de exposições realizadas, ou seja, quanto mais exposições, maior o acervo. Essa ação também traria uma constante atualização da coleção, sempre acrescentando expressões da contemporaneidade.

Nesse contexto, uma ação propositiva seria realizar uma reflexão sobre a coleção, para identificar potencialidades e direcionamentos possíveis. Levando-se em conta a história da instituição e o restante de seu acervo, procurar-se-iam as vias para produzir um diálogo entre o acervo e a coleção emergente, no contexto da realidade atual do campo no Brasil. Tais cogitações resultariam do encontro entre pesquisadores, fotógrafos, curadores, e reuniriam opiniões, sugestões e críticas que contribuíssem para a formulação de um plano, um projeto orgânico para a coleção. Essa ação poderia ser materializada sob a forma de seminário ou oficina, em que participariam atores identificados com o MNBA ou notórios atuantes do campo.

A importância do MNBA no cenário imagético brasileiro e a falta de espaços constantes para a musealização de obras de arte em suporte fotográfico e afins, o meio e a oportunidade, se nos oferecem generosos; o tempo em movimento de progressão geométrica exige uma ação imediata para criar as condições necessárias ao desenvolvimento de um acervo referente a uma linguagem que já ocupa tão importante espaço na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANNON, Anthony. 1981. *The Photo-Pictorialists of Buffalo*. New York: Media Study.
- CORRÊA DO LAGO, Pedro & Bia. 2008. *Coleção Princesa Isabel Fotografia do Século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. 1992. *Manual para catalogação de documentos fotográficos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- SONTAG, Susan. 1981. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor.
- SZAKORWSKI, Jonh. 1973. *Looking at Photographs – 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*. New York: MOMA.

EURÍPEDES GOMES DA CRUZ JUNIOR

Museólogo, trabalha no Museu Nacional de Belas Artes desde 2010.

Jesus Cristo e a Virgem: uma atribuição de autoria



RESUMO

A atribuição de uma obra de arte é uma tarefa essencial para a sua compreensão no debate historiográfico artístico. Desse modo, a obra *Jesus Cristo e a Virgem*, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, possibilita uma investigação que a torna ainda mais vital dentro da cultura.

PALAVRAS-CHAVE

Jesus Cristo, Virgem, arte sacra, Stabat Mater, barroco.

ABSTRACT

The attribution of a masterpiece is an essential task for its understanding in the artistic historiographical debate. Thus, the work *Jesus Christ and The Virgin*, which belongs to the collection of the National Museum of Fine Arts, in Rio de Janeiro, allows for an investigation that makes it even more vital within the cultural field.

KEY WORDS

Jesus Christ, Virgin Mary, sacred art, Stabat Mater, Baroque.

A obra *Jesus Cristo e a Virgem*, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, e classificada em seu inventário Donato¹ sob o número 2.307, não possui autoria definida. Segundo informações obtidas no site do projeto Plus Ultra, a obra que pertence à Coleção Lebreton, traz a imagem de Nossa Senhora abraçando o Filho após a flagelação, tendo como atributos do flagelo a cana segurada pela mão direita da Virgem, a corda no pulso esquerdo de Cristo e a coroa de espinhos na cabeça do mesmo. Essa imagem seria uma forma muito rara de iconografia, pois normalmente a Virgem é representada como Mater Dolorosa ou junto a seu Filho já morto, como Pietà. O que se vê, no entanto, é uma mãe que socorre, acolhe e envolve o filho massacrado com seu manto, aqui símbolo de acolhimento. Tal acolhimento, aliás, é reforçado por uma forma ovalada interna ao formato retangular da tela, que evoca a representação visual de uma mandorla ou amêndoa (Becker, 2007: 20), elemento amplamente utilizado nas representações de Cristo e da Virgem como símbolo da natureza divina de Cristo, por meio de sua encarnação, e parece, então, sugerir um sentido uterino à cena em questão, aspecto esse reforçado pelo fundo escuro da cena. Além disso, uma imagem encerrada em uma mandorla ou amêndoa pode ser considerada igualmente um ícone, ou seja, uma representação do sagrado preciosamente inserida na mesma mandorla ou amêndoa.

No que tange à composição, pode-se mencionar o modo pelo qual o artista executa a obra, valendo-se do emprego de cores mais rebaixadas tendentes ao monocromatismo, sendo o véu da Virgem azul, o manto, verde e talvez um tom avermelhado, cujos vestígios parecem estar presentes na manga arroxeadada de seu manto, além de um pano marrom envolvendo sua cabeça. Nesse quase retrato de meio-corpo, percebe-se que Cristo, ao contrário de sua Mãe, encontra-se nu, sendo apenas envolvido pelo véu azul de Maria, muito embora sua presença física seja muito discreta e pudica, adequada ao decoro exigido por esse tipo de representação piedosa devocional. Pode-se, ainda, destacar que Mãe e Filho se encontram abraçados, com suas cabeças coladas uma à outra, enquanto os olhares se cruzam, as bocas entreabertas conversam e braços e mãos se entrelaçam, com a clara finalidade de suscitar a devoção dos fiéis. Dessa maneira, pode-se propor que a imagem é de ordem devocional privada tanto por suas dimensões quanto pelo sentido de acolhimento que engendra.

1 As informações acerca da obra *Jesus Cristo e Virgem* foram obtidas através do programa Donato. Este artigo se tornou possível a partir do convênio entre a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), que gerou o projeto Plus Ultra, do qual faço parte como aluna do professor Luciano Migliaccio, a quem agradeço. Agradeço também ao MNBA.



Jesus Cristo e a Virgem, séc. xvii, segunda metade, 74 x 86,5 cm
Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, n. de registro 2.307

A obra em questão, todavia, leva a vários questionamentos. O primeiro deles é indubitavelmente sobre a sua autoria. Igualmente, torna-se necessário compreender o caráter iconográfico incomum da pintura, para, em seguida, discorrer acerca das relações culturais, teológicas e históricas por meio de um estudo em relação à circulação de imagens religiosas nesse período. Tais questões permitem aproximações da obra do MNBA com a produção italiana do século xvii, conforme se verá mais adiante.

A obra *Jesus Cristo e a Virgem* traz uma espécie de novidade iconográfica ou, ao menos, apresenta uma versão pouco comum ao tema, pois apresenta Nossa Senhora abraçada ao Cristo sobrevivente da flagelação. Há poucas obras na história da arte que possuem a mesma escolha iconográfica. Uma delas, citada pelo próprio museu em seu site, aponta para uma possível comparação com uma obra do artista e frade capuchinho Claude François, dito Frère Luc [1615–1685]. Observando-se as duas imagens lado a lado, percebe-se imediatamente o espelhamento das figuras sacras, como se uma obra fosse o espelho da outra. Além disso, enquanto a obra do MNBA

se apresenta dentro de uma mandorla inserida em um formato retangular, Frère Luc opta por executar seu óleo sobre cobre em um “tondo”, ou seja, em um suporte circular. Esse detalhe sugere menor grau de acolhimento materno e de sacralidade à cena, não obstante o aspecto patético das lágrimas que escorrem dos olhos avermelhados de Maria e de seu Filho. Ainda cumpre salientar que, na obra de Frère Luc, Cristo olha para o alto, segurando a cana com sua mão direita, ao mesmo tempo que Maria, coberta por um manto azul que contém estrelas brancas e com um rico véu dourado ornamentado com uma tiara de ouro e pedras preciosas na cabeça, acolhe o Filho em seus braços. Nota-se ainda que, na obra do MNBA, o artista que a executou não mostra muito sangue, visível principalmente no ombro direito do Cristo e, em menor quantidade, em sua testa. Já no “tondo”, as marcas de sangue são maiores e se espalham pela testa, pescoço e braços de Cristo, sugerindo um sofrimento mais intenso. Não que não haja sofrimento na obra do museu carioca, mas este parece ser mais íntimo e menos evidente do que na obra do artista francês. Igualmente, deve-se propor que, havendo menos sangue, alcança-se a devoção piedosa a partir do sentimento expresso pelo acolhimento materno encerrado pela mandorla que, no caso em questão, assume um sentido uterino. Em contrapartida, uma imagem circular executada em óleo sobre cobre, suporte amplamente visto nos ambientes de Corte dos séculos XVI e XVII, que traz a exacerbação do *pathos* na profusão sanguínea, leva a devoção ao limite da artificialidade, justificado pelo modo delicado com que Cristo segura a cana, como se quisesse exibi-la, fato esse que não se vê na obra do museu carioca. Igualmente, cabe ressaltar que o uso do cobre em formato circular como suporte, contendo uma representação do êxtase de Cristo nu, pode sugerir quer uma mensagem política relacionada ao momento histórico em que a obra foi encomendada, quer sua função transcendental em um universo de Corte. Do mesmo modo, a obra do MNBA também pode ser lida na mesma chave, por conter a imagem da Virgem socorrendo e amparando Cristo nu, uma vez que, sendo o elemento feminino, a própria mãe, o elemento erótico desaparece, tornando a imagem decorosamente devocional e piedosa no contexto do século XVII, portanto, no ambiente da Contrarreforma.

A raridade iconográfica de *Jesus Cristo e a Virgem* suscita a busca de sua origem seja na tradição historiográfica da arte, seja na liturgia cristã. Talvez os exemplos mais antigos estejam localizados na arte nórdica, sobretudo germânica do século XV. Aqui, o estudo se refere a dois artistas, Albrecht Dürer [1471–1528] e Hans Memling [1440c.–1494]. Enquanto o primeiro, no célebre *Cristo, Homem das Dores*, imagem que apresenta o Cristo sofredor com seus atributos de flagelação (cana, açoite e coroa de espinhos) contra um fundo dourado, Memling inova ao colocar em primeiro plano a Virgem



Albrecht Dürer
Cristo, Homem das Dores, c.1493
óleo sobre painel, 30 x 19 cm
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Hans Memling,
A Virgem mostrando o Homem das Dores, 1475–9
óleo sobre painel de carvalho, 27,4 x 19,9 cm
National Gallery of Victoria, Melbourne.

apresentando o mesmo Homem das Dores, ou seja, apresenta o Filho ainda vivo. Aqui, todavia, tanto os atributos do flagelo quanto seus algozes se encontram separados das figuras divinas, ao fundo, por uma coluna escura localizada atrás da Virgem, muito embora a cor do mesmo fundo seja dourada. Aliás, as representações de Cristo vivo e flagelado parecem ocorrer de forma mais pontual nas representações do *Ecce Homo* e do *Cristo Homem das Dores*, ou seja, em iconografias que ou o apresentam como réu ou o retratam como sofredor. De todo modo, a iconografia de Cristo sofrendo após a flagelação sendo acolhido pela Virgem não é comum na tradição historiográfica da arte fora do universo nórdico, como o da obra do MNBA.

Assim, Memling executa uma imagem que traz a Virgem mostrando o Filho e propõe-se que uma representação como essa pode estar na base da iconografia da obra do MNBA, porque há nela um sentido de devoção particular típico da liturgia nórdica, caracterizado por forte comoção e o estímulo à piedade. Sabe-se que tal tradição litúrgica (Couto, 2013) se desenvolveu a partir do século VII, quando o prefeito de Roma, Gregório Magno, abdica do cargo para se tornar um bispo que se dedica à catequização do povo, por intermédio da psicologização da fé e da reforma

litúrgica nas esferas do canto sacro, do ensino e da liturgia. Com isso, sua reforma extrapola as fronteiras de Roma e atinge o universo nórdico, o qual, por sua vez, elabora alterações, tornando sua prática individual, privada, porém mantendo o forte caráter piedoso das imagens. Sendo assim, imagens como essas de Memling e Dürer poderiam ser consideradas herdeiras de tal tradição litúrgica.

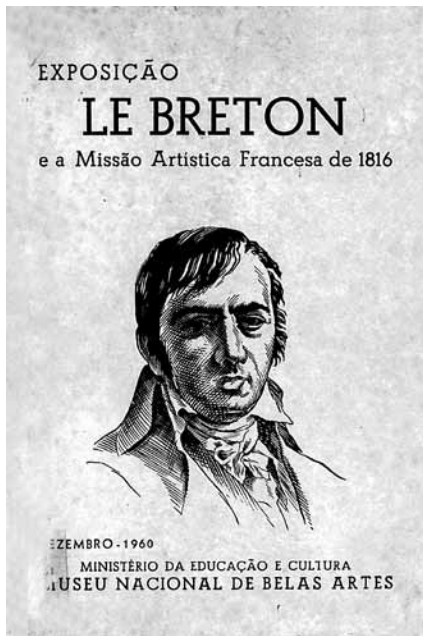
Ainda nesse mesmo período, pode-se citar o famoso poema medieval *Stabat Mater*, conhecido como “Estava a Mãe”, no qual se lê:

Como suspirava e gemia [e tremia] Mãe Piedosa, ao ver os sofrimentos de
[seu divino Filho.
Quem homem não choraria se visse a Mãe de Cristo em tamanho suplício?
Quem não se entristeceria ao contemplar a Mãe de Cristo, condoída com
[seu filho?
Pelos pecados de seu povo, viu Jesus em tormentos e submetido aos flagelos.

Percebe-se, assim, que há uma série de expressões litúrgicas realizadas na pintura, na música e na poesia que convidam o fiel a se comover e apiedar ante os sofrimentos de Cristo e de sua Mãe, e que essa prática chega ao século XVII, século da Contrarreforma da Igreja Católica, no qual a Igreja, no Concílio de Trento [1546–1563], define os rumos das encomendas e as construções dos novos templos religiosos, por exemplo, além de tentar pôr ordem na própria Igreja, ao estabelecer padrões de comportamento para os religiosos e regras na celebração das missas.

Propõe-se aqui, pois, que a obra *Jesus Cristo e a Virgem* pertence a esse universo tridentino, porém herdeiro de uma tradição litúrgica nórdica, na qual o entrelaçamento da Virgem com Cristo já flagelado convida o fiel a uma devoção particular, de forte comoção interior, conforme revelado pela observação da imagem. Além disso, segundo o site do Plus Ultra, há na pintura uma sugestão do “valor humano da consolação através da compaixão e do amor maternal, com sensibilidade psicológica e religiosa, talvez expressão da espiritualidade franciscana renovada pelos Capuchinos”. A “mesma sensibilidade” pode estar também na base da atribuição de autoria da obra, havendo aqui um ponto a ser problematizado, pois a obra parece apontar na direção de Guido Reni [1575–1642], falecido, todavia, ainda na primeira metade do século XVII.

Assim, como o site do Plus Ultra situa *Jesus Cristo e a Virgem* na segunda metade do século XVII, isto é, após 1650, pode-se supor que a obra 2.307 tenha sido executada por algum seguidor de Reni, que possuía características muito próximas às dele. A observação e a análise da obra de Reni sugerem forte aproximação com *Jesus Cristo e a Virgem* em vários aspectos



Catálogo da exposição *Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*
Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, 1960.

Coleção Alexandre Eulálio da Biblioteca Central Cesar Lattes da Universidade Estadual de Campinas

que abrangem não só a iconografia, mas também o pensamento teológico que está na base dessa produção. Reni possui grande quantidade de obras representando o *Ecce Homo* e *Nossa Senhora* separadamente, com sensibilidade semelhante à obra do MNBA, ou seja, ele e o artista que teria executado a obra 2.307 possuem exacerbado sentido de devoção e de piedade em suas imagens, o qual possibilitaria a atribuição da autoria de *Jesus Cristo e a Virgem* a Reni ou a algum artista de seu círculo. É necessário, de todo modo, ter cautela nessa afirmação para que não haja equívocos.

Em primeiro lugar, a observação da pintura do MNBA oferece alguns dados que parecem remeter a Guido Reni, a despeito de haver, até a década de 1960, a crença de que ela pudesse ser uma cópia de uma obra do artista francês Charles Le Brun [1619–1690]. No próprio site do Plus Ultra, existe essa informação, contudo, analisando o conjunto da produção de Le Brun, não parece haver uma obra que seja o original da dita cópia pertencente ao MNBA.

Afirmar que a obra *Jesus Cristo e a Virgem* é cópia de uma obra de Le Brun parece pouco provável, porque o estilo grandiloquente do artista francês, pautado por um forte classicismo laudatório do Absolutismo francês, difere profundamente do estilo da pintura do museu carioca. A tela do MNBA é de

uma ordem interior que busca uma devoção íntima e individual, e suas características pictóricas se aliam muito mais à linguagem do círculo de Guido Reni.

Nesses termos, pensar a obra *Jesus Cristo e a Virgem* como sendo da autoria de alguém do círculo de Reni parece ser a hipótese mais plausível, pois Reni elabora uma série de obras que representam os temas do *Ecce Homo* e da *Virgem Dolorosa*, esta copiada por seguidores não identificados a priori. Em outras palavras, a sensibilidade reniana em *Jesus Cristo e a Virgem* parece se confirmar, uma vez que tanto Reni quanto o autor da obra do MNBA demonstram possuir traços fisionômicos semelhantes nos olhos caídos, no formato do nariz bem pronunciado e nas mãos inchadas, além de gestos e intenções devocionais afins, como se pode observar, por exemplo, em *Virgem da Anunciação*, de Guido Reni. Ademais, Reni e seus seguidores executam imagens condizentes com os preceitos da Contrarreforma e de ordens religiosas, como a dos capuchinhos.

Segundo Richard E. Spear, Reni se vincula aos pressupostos tridentinos que defendem a devoção, a comoção e o abalo dos sentidos a partir das imagens religiosas e os aplica em suas obras no momento em que Bolonha, sua cidade natal, passa pela praga na década de 1630 (Spear, 1997: 183). Ele faz de suas pinturas um ato de devoção pessoal íntima, à luz de um discurso teológico que privilegia justamente uma arte devocional, com a finalidade de abalar os sentidos do fiel.

Aliás, do mesmo modo que o artista que executou *Jesus Cristo e a Virgem* parece ser tributário de um universo de devoção intimista e privada, com origem nas canções de louvor à Virgem, como o *Stabat Mater*, Reni a emprega em suas pinturas que se referem à iconografia da *Mater Dolorosa*, além de dialogar com outro poema dessa natureza, chamado *Le lagrime di Maria Vergine* (: 184), escrito por Ridolfo Campeggi, em Bolonha, em 1618. Assim, poemas sentimentais e devocionais podem ser considerados determinantes para a sensibilidade tanto do artista executor da obra 2.307 quanto de Guido Reni.

Há, no entanto, que se ponderar sobre a circulação de gravuras de reprodução no século XVII, técnica amplamente difundida entre os artistas não apenas como forma de propagar o ensinamento artístico, mas também de estimular o mercado de compra e venda de obras de arte que se alarga e alastra pela Europa a partir do mesmo século. Por exemplo, sabe-se que Guido Reni e seu ateliê tinha o costume de transformar suas pinturas em gravuras de reprodução, para que novas encomendas lhes fossem feitas. Não havendo, no *Catalogue raisonné* de Bartsch, menção alguma a uma imagem que contenha Jesus e a Virgem juntos (Bartsch, 1795), a atribuição de autoria da obra *Jesus Cristo e a Virgem* a um artista do círculo de Guido Reni, que a teria copiado de um de seus quadros originais, de localização não determinada pela pesquisa preparatória para esse catálogo, mantém-se válida. Tal seguidor de Guido Reni a

teria produzido, por exemplo, no intuito de vendê-la no mercado como obra religiosa de devoção doméstica ou em decorrência de alguma encomenda específica, muito embora não exista documentação conhecida quanto a isso.

Por fim, cabe salientar que a obra 2.307 do MNBA pode ter derivado de um protótipo comum à segunda metade do século XVII, em que gravuras de reprodução contendo as imagens de Jesus e da Virgem unidos por um abraço, como observado na obra 2.307 e em *Frère Luc*, participavam da sensibilidade artístico-religiosa. Com efeito, a obra *Jesus Cristo e a Virgem* demonstra pertencer ao âmbito cultural da época em que se admite ter sido produzida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. 2004. *Imagem e persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BARTSCH, Adam. 1795. *Catalogue raisonne des estampes gravees a l'eau-forte par Guido Reni et celles de ses disciples Simon Cantarin, dit le Pesarese, Jean-André et Elisabeth Sirani et Laurent Poli*. Avienne: A. Blumauer.
- BECKER, Udo. 2007. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus. 2ª ed.
- COUTO, Leandro. 2013. "A liturgia na história". Disponível em www.blogcancaonova.com/leandrocouto/tag/historia-da-liturgia/page/2/. Acesso em 7 de abril de 2013.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. 1960. *Exposição Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.
- SPEAR, Richard E. 1997. *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*. New Haven: Yale University Press.

SÍTIOS CONSULTADOS

- Banco de Imagens do Acervo Europeu no Brasil – Projeto Plus Ultra | www.plusultra.art.br
- Base Joconde | www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm
- Stabat Mater – Portuguese Translation | www.stabatmater.info/portuguese/

KARIN PHILIPPOV

Doutoranda em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH–Unicamp).

CONSERVAÇÃO E TECNOLOGIA



Página, relatório: o Museu Nacional de Belas Artes em perspectivas



RESUMO

O artigo traça alguns ângulos de percepção sobre a imagem do Museu Nacional de Belas Artes, sob o olhar tanto externo quanto interno, a partir dos relatórios de mídia produzidos pela assessoria de imprensa em determinado recorte de tempo. Pesquisas enfocando o site institucional mapeiam alguns hábitos de seus visitantes virtuais no período de 2009 a 2012.

PALAVRAS-CHAVE

museu, comunicação, transparência

ABSTRACT

The article broaches several perception angles, on the National Museum of Fine Arts image, under the view both external and internal, as from media reports produced by the press advisory in a certain time frame. Research focusing the institutional site plots some habits of its virtual visitors in the period between 2009 and 2012.

KEY WORDS

museum, communications, transparency.

O rápido desenvolvimento da Internet e suas múltiplas possibilidades em um universo de milhões de pessoas que navegam diariamente no ciberespaço abriu um campo inesgotável para pesquisas. Entre elas, debruçarmo-nos sobre o acesso ao site do Museu Nacional de Belas Artes – MNBA (www.mnba.gov.br), que passou a ser objeto de interesse de sua assessoria de imprensa em 2008, na gestão da diretora Monica Xexéo. Afinal, conhecer alguns hábitos das pessoas que buscam a página do MNBA, tais como o horário de maior número de visitas, o dia da semana mais utilizado pelos internautas para navegar na página, os links de acesso ao website mais acionados, o retorno quantitativo e qualitativo de espaço institucional obtido na mídia, e algumas interfaces com os servidores, entre outros aspectos, pode ser bastante útil para formular ou repensar estratégias de comunicação interna ou externa para um museu que interage bastante com seu público.

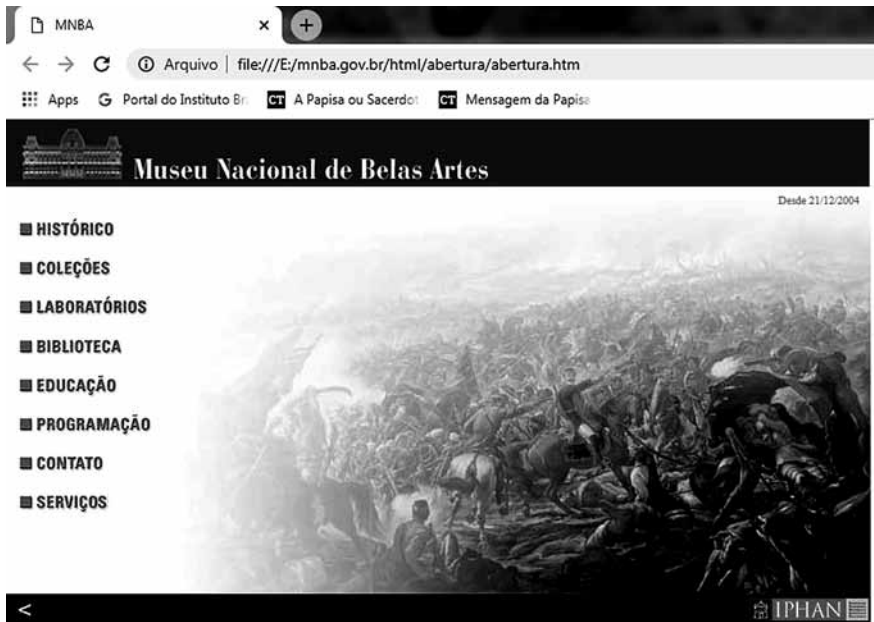
Totalmente incorporada ao cotidiano, descrevendo esse onipresente meio de comunicação, o jornalista Bernardo Kuscinski nos lembra que

a rede mundial (também conhecida por world wide web – daí o famoso “www”) exerce e combina quatro características principais relativamente distintas: a função de transmissão de dados, [...] a de mídia, [...] a de ferramenta de trabalho [...], a de memória de toda a produção intelectual, artística e científica, na forma de arquivos digitalizados, acessíveis de qualquer parte do mundo (*apud* Hernandez, 2006: 234).

Alguns dos aspectos gerais do trabalho que abordamos à frente tiveram por base o processo de clipping, ou seja, o monitoramento e a seleção de notícias, uma atividade desenvolvida sistematicamente pela assessoria do MNBA a partir de 1991, portanto, há 21 anos, durante a administração de Heloisa Lustosa, que teve forte visibilidade nos meios de comunicação. Em sua evolução, tal levantamento foi ganhando corpo e se tornou um estudo pormenorizado, tomando por base o modelo centimetragem por coluna, iniciada em 2003.

O relatório de clipping¹ de notícias envolve, entre outros índices, o cálculo do espaço contemplado pelo MNBA em diversos veículos da mídia impressa ou eletrônica, agregado a uma estimativa de retorno. A regularidade desse trabalho fornece um histórico da penetração conquistada pela marca MNBA nos meios de comunicação, seja ela em jornais, revistas, rádios, TVs ou mídias sociais.

1 “Consultando-se o *Dicionário Michaelis*, a palavra clipping já vem definida como recorte de jornal” (Carvalho & Reis, 2008: 23).

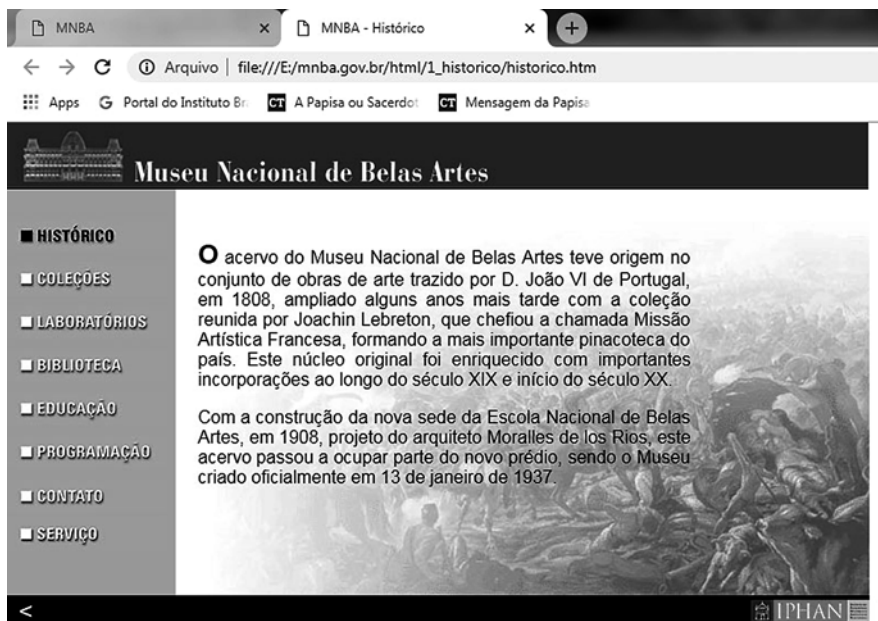


Site do Museu Nacional de Belas Artes, 2009 – link “Apresentação”

É preciso frisar, contudo, que nem sempre conseguimos manter a assinatura de jornais ou revistas e que, em função da escassez desse insumo, houve eventualmente interrupções nesse levantamento, prejudicando-o.

A primeira análise de clipping da assessoria de imprensa cobriu os meses de março e abril de 2003, período em que o Museu era dirigido pelo crítico de arte Paulo Herkenhoff, quando se quantificou o total de R\$ 232.111,50, relativos ao espaço de 1.224,50 centímetros obtidos pela divulgação da marca MNBA na mídia. Na metodologia, lançamos mão de tabelas de preços de diversos veículos de comunicação para chegar ao cálculo no padrão centimetragem por coluna.

Para tornar o trabalho mais visível, a partir de 2007, passamos a acoplar gráficos no formato “pizza” ao relatório, a fim de demonstrar a abrangência da visibilidade institucional do Museu na mídia. Estabelecida esta base, com o passar do tempo, voltamos os olhos para a grande massa de dados que confrontávamos cotidianamente. Sem esquecer o contexto de um mundo globalizado que faz uso dos meios eletrônicos para a troca de relações/informações, construindo e constituindo uma rede universal, alguns fatores confluíram para que abraçassemos a necessidade de realizar pesquisas sobre o visitante virtual e sua relação com o site do Museu.

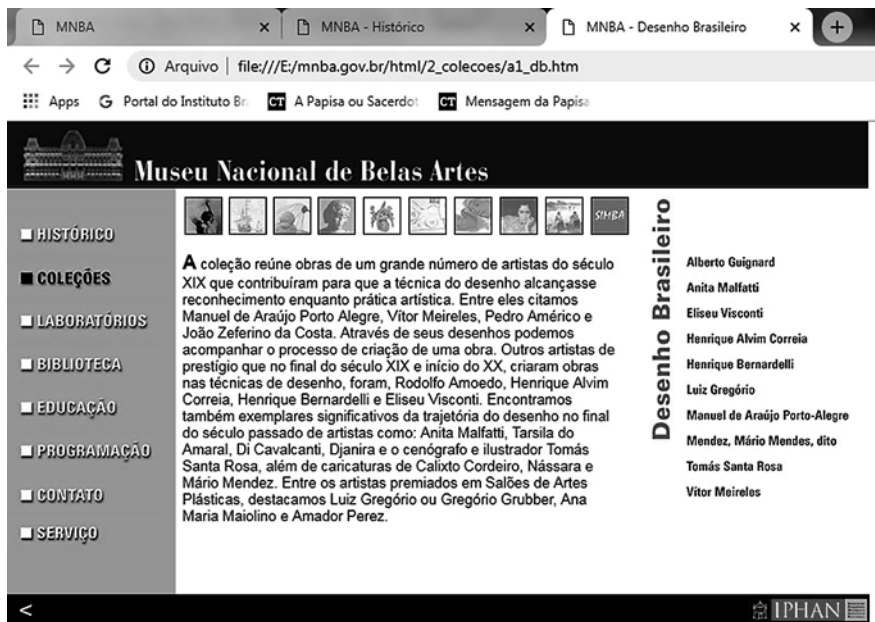


Site do Museu Nacional de Belas Artes, 2009 – link “Acervo”

Nosso objetivo primordial era tentar traçar, no universo dos navegantes do site, um perfil do visitante da página, uma vez que, de posse disso, poderíamos ser mais objetivos no trabalho de divulgação, por exemplo, enfocando as mídias que revelassem interagir melhor com nosso visitante virtual.

Além disso, por enxergarmos que a comunicação é um insumo estratégico, integrado ao processo de tomada de decisões, julgamos que a rotina de leitura do relatório de mídia pelos chefes ou coordenadores de setores poderia vir a subsidiá-los na formulação e na atualização dos conteúdos de comunicação que abastecem o site do Museu, bem como contribuir para embasar seu poder de deliberação. Trata-se de fatores que se somam a missões implícitas de um site na Internet, por exemplo, as de contribuir para a expansão da visitação à instituição cultural, incrementar a visibilidade do Museu e dar suporte à administração da relação com pesquisadores, entre diversos outros aspectos. Atribuições, portanto, afinadas com a missão de um museu, que alinha entre seus propósitos a comunicação e a difusão de seus testemunhos materiais do homem e de seu entorno.²

2 “Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe



Site do Museu Nacional de Belas Artes, 2009 – link “Coleção Desenho Brasileiro”

HISTÓRICO

Criada em 2003, a página do Museu foi idealizada pelo programador visual Guilherme Sarmiento e, desde então, mantém o formato original, apesar de tentativas recorrentes de modernização, que esbarraram ora na falta de pessoal, ora na ausência de recursos para a missão, ao passo que boa parte de seu conteúdo tem sido atualizada pela assessoria de imprensa.

Na etapa inicial do trabalho, estabelecemos alguns parâmetros de busca para analisar o acesso dos internautas à página do Museu, entre os quais a frequência diária, a frequência por hora e a busca por determinado link. Com o levantamento desses dados básicos, passamos, a partir de 2008, a incorporar a pesquisa de frequência de acesso ao site do MNBA ao relatório de clipping.

Na metodologia adotada, utilizando o parâmetro da frequência mensal, contabilizamos, de março de 2009 a janeiro de 2012, o total de 326.699 visitas ao site. Um pequeno detalhamento desse universo, tomando por base os

a herança tangível e intangível da humanidade e seu entorno com propósitos (finalidades, objetivos, intentos) de educação, estudo e diversão (prazer)”, Estatutos do Icom, adotados na 22ª Assembléia Geral, em Viena, Áustria, em 24 de agosto de 2007 (Icom, 2007).

quatro anos de produção de relatórios sobre o acesso ao site inclusos nos relatórios de mídia, revela alguns traços sobre os frequentadores de nossa página.

Iniciaremos por 2008, com a ressalva de que o levantamento não pôde ser aprofundado em virtude de fatores como falta de pessoal e problemas no serviço de internet. Naquele ano, logramos totalizar apenas a visitação ao site, que atingiu, entre 24 de agosto e 7 de dezembro, 17.093 visitantes.

Felizmente, o panorama mudou em 2009, à exceção dos meses de janeiro e março, quando problemas com o provedor do Museu impossibilitaram a elaboração do trabalho e impediram o andamento da pesquisa. De 12 de março a 12 de dezembro de 2009, o período diário de maior acesso pelos visitantes do site do MNBA ocorreu entre 11h e 16h, o que se repetiu no ano seguinte. Em 2011, o acesso se concentrou majoritariamente entre 11h e 15h, faixa de tempo que foi igualmente a mais acessada no mês de janeiro do corrente ano de 2012.

Por sua vez, os links do site mais acessados, entre março e dezembro de 2009, foram, em primeiro lugar, o da programação, ou seja, as exposições e/ou eventos em cartaz, e, em segundo, o da biblioteca, o que pode sugerir a navegação de pesquisadores ou estudantes em busca de documentação ou bibliografia. Isso se manteve para o período de janeiro a dezembro de 2010. Já em 2011, prevaleceu o link “abertura do site”, ficando em segundo lugar o da programação. Em janeiro de 2012, estes dois links trocaram de posição. Adicionalmente, pudemos constatar que, ao longo desses anos, o Google foi a ferramenta de busca mais utilizada pelos internautas para acessar o site do MNBA.

Abordando outra vertente contida nos relatórios de mídia produzidos pela assessoria de imprensa, a análise da cobertura jornalística sobre o MNBA aponta que a instituição obteve, na mídia, uma avaliação bastante positiva dos veículos de comunicação na enquete iniciada em 2008. Tal levantamento é significativo porque:

a razão da importância que o trabalho do assessor de imprensa adquiriu, ao longo do século xx, deve-se ao fato de que o debate público hoje (entre os diversos agentes da sociedade) se dá na mídia. É no jornal, na tv, no rádio e na Internet que os inúmeros setores da sociedade se posicionam em relação às questões contemporâneas. E a mediação de parte desse fluxo de informações das instituições para a imprensa é feita pelos assessores (Carvalho & Reis, 2008: 87).

Destacamos que esse universo de informação contido nos relatórios abrange a mídia tradicional, como jornais, revistas, rádios, tvs e ainda as mídias sociais, como Twitter, Facebook e outros. Em 2008, por exemplo, o

relatório para o período de 24 de agosto a 25 de setembro indicou um total de 34 matérias clipadas, das quais uma, veiculada no site Mapa das Artes, apresentando um tom crítico. Seguindo à frente, no relatório de 8 de outubro a 7 de dezembro de 2008, foram arroladas 32 matérias e, novamente, apenas uma com tom negativo, na revista *Veja Rio*.

No levantamento realizado nos relatórios elaborados nos anos seguintes, entre 2009 e 2012, das 588 matérias arroladas nos trabalhos, 17 tiveram cunho negativo, em veículos como *Folha de S. Paulo* (relatório de 1º de dezembro de 2009 a 28 de janeiro de 2010), *O Globo* (relatórios de 25 janeiro a 9 março de 2009 e de 1º de janeiro de 2009 a 28 de janeiro de 2010) e *O Estado de S. Paulo* (relatório de 1º de fevereiro a 1º de junho de 2010), ou seja, apenas 2,89% de conteúdo desfavorável.

No intuito de aperfeiçoar o relatório de mídia e também a avaliação do trabalho até então executado pela assessoria de imprensa, em outubro de 2011, elaboramos um questionário que foi enviado via e-mail para todos os servidores do MNBA, gerando um mapa de expectativas a partir de um universo de 56 funcionários. Nessa enquete, apuramos que 20% dos servidores do MNBA ainda acessavam informações pelo e-mail antigo, do final dos anos 1990, intitulado *@mnba.gov.br*, enquanto 56% o faziam pelo e-mail mais recente, denominado *@museus.gov.br*. Um pequeno detalhe nos chamou a atenção: 24% dos funcionários pesquisados não acessavam e-mails pelo *@mnba.gov.br*, nem pelo *@museus.gov.br*.

Trinta e quatro servidores recebem o relatório de mídia, ao passo que apenas quatro não o fazem. Quanto à qualidade do trabalho, 29 funcionários disseram que haviam gostado dele, um disse que não havia e oito não o leram.

Explorando uma avaliação sobre outro capítulo de atuação da assessoria de imprensa, a pesquisa detectou que 36 funcionários afirmaram receber regularmente o informativo mensal do Museu ou convites para eventos internos. Apenas cinco declararam não receber a programação ou convites para os eventos, como palestras e exposições.

Quanto ao próprio relatório distribuído, alguns servidores opinaram que ele é “sucinto, mas cobre os eventos do museu”, “conciso, claro, eu gosto” e ainda “gostei do formato”. Três servidores opinaram: “Está bom”.

Como reflexo da iniciativa da assessoria de imprensa de promover o diálogo com os servidores, o público interno do MNBA participou fornecendo sugestões ou apreciações à enquete de outubro. Disso, surgiu a solicitação de que a programação mensal fosse impressa e se incorporasse ao trabalho uma pesquisa qualitativa e quantitativa do número de frequentadores do Museu.

Ao analisar os dados dispostos nessa pesquisa, podemos concluir que a importância da comunicação do MNBA com seu público, se antes calca-

da em veículos tradicionais de imprensa, como rádio, TV, jornal e revistas, hoje inexoravelmente navega pela Internet e as mídias sociais, como Orkut, Facebook e Twitter.

Os mais de 300 mil acessos ao site do MNBA registrados na pesquisa feita de 2009 a janeiro de 2012 não deixam dúvidas sobre a relevância dessas novas formas de comunicação. Conquistando dia após dia públicos novos e cada vez mais amplos, de todos os estratos da sociedade, ignorar essa realidade informacional deixaria o MNBA alijado do diálogo com grande fatia de público, mormente o mais jovem e afeiçoado a novas tecnologias.

Serve então o alerta de Huysen, para quem:

O novo museu e as novas práticas de exposição correspondem à mudança do perfil dos frequentadores. O espectador, cada vez mais, parece estar em busca de experiências enfáticas, iluminações instantâneas, megaeventos e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural (Huysen, 1994: 223).

E, quando o assunto é público, estamos nos referindo a uma das mais fortes razões da existência de um museu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Claudia & REIS, Lea Maria Aarão. 2009. *Manual prático de assessoria de imprensa*. Rio de Janeiro: Elsevier.

HERNANDES, Nilton. 2006. *A mídia e seus truques*. São Paulo: Contexto.

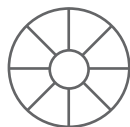
HUYSSSEN, Andreas. 1994. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, Rio de Janeiro.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). 2007. “ICOM Definition of a Museum”. Disponível em <http://archives.icom.museum/definition.html>. Acesso em 7 de janeiro de 2010.

NELSON MOREIRA JR.

Jornalista. Trabalha na assessoria de imprensa do Museu Nacional de Belas Artes.

Questões e providências para preservação de acervos culturais



RESUMO

Este artigo versa sobre preservação, conservação, segurança e salvaguarda de acervos culturais e do edifício que os abriga, e apresenta orientações e caminhos para procedimentos e atitudes relativas às questões dessa natureza, importantes e vitais nesta era de tantas incertezas.

PALAVRAS-CHAVE

acervo, preservação, conservação, segurança, prevenção de riscos e acidentes.

ABSTRACT

This article is about preservation, conservation, safety and security of cultural collections and the building that houses them. It presents guidelines for procedures and attitudes regarding these issues, which are important and vital in this era of uncertainty.

KEY WORDS

collection, preservation, conservation, safety, prevention of risks and accidents.

INTRODUÇÃO

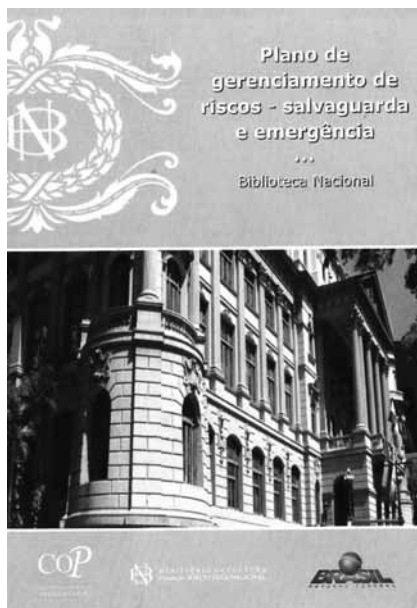
A preservação, a conservação e a restauração de bens culturais é o tema que mais atrai a atenção dos teóricos em questões sobre o patrimônio histórico, cultural e artístico em nossa sociedade. O campo da preservação é, constantemente, alvo de um engrandecimento, no sentido de que seus objetivos são os mais importantes quando se discute sobre o patrimônio cultural, à luz do interesse dos indivíduos e da esfera pública. Aqui, vamos, uma vez mais, direcionar nossas atenções para o campo da preservação dos bens culturais, em particular, para os acervos documentais que estão presentes na maioria dos bens patrimoniais existentes nos museus brasileiros.

Correntemente, a situação da preservação é vista e descrita como uma forma abrangente de atuação que engloba as áreas técnicas da conservação preventiva e reparadora, a reformatação que incorpora a reprodução convencional e digital, a fotografia e a digitalização, e, finalmente, a pesquisa científica, como sugeriu Solange Zúñiga (2012). Nas últimas décadas, os profissionais que desempenham atividades nessa área adotaram um consenso sobre um conjunto de conceitos fundamentais de preservação, para melhor dispor dos recursos disponibilizados em programas de preservação bem desenvolvidos.

O crescimento acelerado e o acúmulo de informações divulgadas nos mais diversos suportes impulsionaram o progresso de estudos e pesquisas que propiciam o aperfeiçoamento e a execução dos princípios da preservação e da conservação preventiva, entendida como um conjunto de diretrizes e estratégias baseadas em estudos de ordem administrativa, política e operacional que contribuem direta e indiretamente para a permanência da integridade dos documentos e dos edifícios que os abrigam em seus mais distintos ambientes.

Com a questão da preservação, introduzimos a da segurança, entendida como o conjunto de elementos que formam um plano definido para gerenciar, impedir danos e combater os agentes prejudiciais às documentações e às suas instituições. Nesse seguimento, temos como ferramenta de estudo, pesquisa e aplicabilidade o trabalho *Biblioteca Nacional. Plano de gerenciamento de riscos: salvaguarda & emergência* e também um folheto, recém-publicados pela Fundação Biblioteca Nacional.

Contudo, para entrar no contexto dessa área de preservação de bens culturais, retrocederemos até o começo do pensamento sobre o conceito de patrimônio. Tal conceito, estando ligado aos registros dos testemunhos materiais do passado, surge no final do século XVIII, toma forma e se desenvolve a partir do século XIX, e atinge seu cume no último quartel do século XX.



Capas das publicação *Biblioteca Nacional. Plano de gerenciamento de riscos: salvaguarda & emergência*

Integra-se a esse conceito a preocupação com a preservação do patrimônio, que nos remete à Europa do século XVIII e à busca da recuperação do patrimônio arquitetônico, principalmente na França, no decorrer do período posterior à Revolução francesa. Neste momento, o Estado assume, em nome do interesse público, contra toda sorte de atos de vandalismo que vinham ocorrendo, a proteção legal de determinados bens, aos quais foi atribuída a capacidade de representar a nação. Assim, o entendimento de patrimônio como um conjunto de bens fundamentais, dotado de características peculiares, recebe atenções diferenciadas pela primeira vez na França, relacionadas aos bens arquitetônicos nacionais, em função das tradições vinculadas a esses bens, visando à criação do ideal de uma riqueza moral, uma história dita comum, mas que expressa as riquezas da nação.

Essas recentes e novas formas de atitudes contagiam quase todos os países europeus, que partem para a busca de seus próprios reconhecimentos, transformando e usando a restauração arquitetônica como veículo desse reencontro de suas identidades e valores. Portanto, podemos dizer que a noção de patrimônio se transforma em um instrumento que vem servir às classes de poder com o intuito de construir um ideal amplo e concreto de identidade nacional, com muitas relações simbólicas.

Segundo Maria Cecília Londres Fonseca, isso vem reforçar a noção de cidadania, na medida em que são identificados, no espaço público, bens que não são de exclusiva posse privada, mas propriedades de todos os cidadãos, a serem utilizados em nome do interesse comum (Fonseca, 2005). Nesse caso, o Estado atua como guardião e gestor desses bens. Todos os bens patrimoniais, caracterizados desde o início por sua heterogeneidade, funcionam como documentos, como provas materiais das versões oficiais de uma história nacional, que constrói o mito de origem de uma nação e uma versão da ocupação do território, visando ao reconhecimento do poder atual.

Nesse contexto, na França, surge a figura do arquiteto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc [1814–1879], à frente de uma inspetoria de monumentos que selecionava os edifícios que, a partir de seu estado de degradação, deveriam ser submetidos aos procedimentos de restauração. A filosofia nacionalista de Le-Duc levou-o ao encontro da arquitetura gótica, por considerá-la a mais próxima do verdadeiro estilo francês, deixando clara sua opção pelo estilo arquitetônico medieval. Suas restaurações em edifícios completamente degradados seguiam, assim, uma tendência de recuperação das formas primitivas, mesmo que, ao final da intervenção, o monumento apresentasse uma cara que ele nunca tivesse tido. Esse tipo de restauração foi qualificado de estilístico ou interpretativo, como o próprio a nominava, e com o passar do tempo, tachado de falso histórico. “Quase um século depois, a contribuição de Viollet-le-Duc em geral se reduz a uma definição célebre de seu *Dictionnaire*: restaurar um edifício é restituí-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num dado momento” (Choay, 2006: 156).

Ao final do século XIX, o arquiteto italiano Camillo Boito [1836–1914] vem contestar a teoria de Le-Duc nesse campo específico da restauração, ao afirmar que todos os materiais acrescentados a um edifício, durante os trabalhos de restauração, devem ser claramente percebidos e nunca confundidos com o original. Essa questão se tornaria precursora na discussão a respeito das diferenças sobre os conceitos de restaurar e conservar.

Dessa forma, as ideias então efervescentes a respeito desses conceitos se difundem e colocam em campos diferentes a Inglaterra, com John Ruskin, que defendia a noção de autenticidade, enquanto respeito pelas marcas do tempo no monumento, aconselhando manutenções periódicas, mas admitindo a possibilidade da morte do mesmo, e a França, com as ideias de Le-Duc, para quem na restauração deve prevalecer o respeito absoluto sobre o passado da obra, permitindo, assim, inferirmos sobre o modo pelo qual vemos a conservação.

No final do século XIX, todavia, surge uma nova versão sobre os fatos, segundo a qual cada elemento arquitetônico de um monumento poderia ser

reconstruído, à medida que fossem apresentados documentos que comprovassem a autenticidade do mesmo. Essa nova postura passou a ser reconhecida como restauração histórica, ficando estabelecido que todas as ações de reconstrução deveriam estar baseadas em documentação existente, visando dar ao monumento o aspecto que de fato ele deveria ter tido.

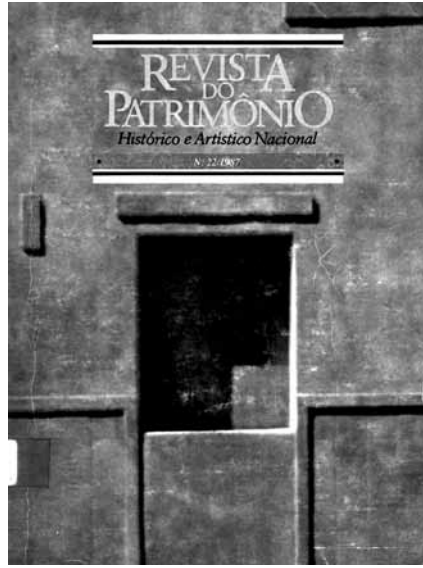
Estamos no início do século xx e as críticas àqueles conceitos e normas a respeito dos fundamentos da restauração histórica e também daquela dita estilística já se fazem ouvir por toda a Europa. É o prenúncio do que viria a ser apresentado como restauração científica. Esta, por sua vez, se desenvolve na direção da permanência de todos os fatores que dizem respeito aos traços históricos que venham a fazer parte da vida de um determinado monumento, trazendo a ideia de que se deviam deixar bem claras as poucas e novas intervenções que viessem a ser necessárias à restauração do monumento, sem preocupação com atitudes estilísticas.

Contudo, como é de praxe entre os homens e a história, lá em meado do século, surgem pensamentos contraditórios quanto aos conceitos sobre os registros visíveis dos traços que contam a história dos monumentos. E é da Itália que parte uma nova visão sobre a tomada de atitude quanto ao que se deve e ao que não se deve mais e de que modo se deve fazer e pensar, a priori, os trabalhos de restauração de obras e monumentos.

Assim, o historiador de arte italiano Cesare Brandi [1906–1988] surge para apresentar suas ideias e conceitos, que, pode-se inferir, talvez venham a ser a “última”¹ grande vertente do pensamento sobre a restauração de obras nos meios europeus. Brandi deixa claro, logo de início, que o que interessa para ele é a obra em si mesma, quer dizer, não somente seu aspecto material, mas também o seu conteúdo. E define: “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas a sua transmissão para o futuro” (Brandi, 2004: 30).

Em outras palavras, Brandi está afirmando que a restauração, quando realizada, deve ter o compromisso de restabelecer a unidade potencial da obra de arte, na medida em que isso seja viável, sem a execução de um falso artístico ou de um falso histórico, e sem a eliminação de nenhum traço da trajetória da obra de arte no tempo. Com o passar dos anos, Brandi funda em Roma, em 1939, o Regio Istituto Centrale del Restauro, atual Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, e o dirige por mais de vinte

1 Devemos fazer referência aos teóricos contemporâneos da restauração como Paul Philippot e Salvador Viñas Muñoz.



Capa da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22, 1987.

anos. Desde então, suas teorias vêm se propagando para além das fronteiras da Itália.

Essas são, portanto, de forma sucinta, as mais importantes correntes de pensamento sobre a restauração de obras desenvolvidas na Europa nos séculos passados.

Voltamos agora ao Brasil, para falar um pouco sobre como essas questões a respeito da formação conceitual do que passou a ser denominado patrimônio histórico e artístico nacional foram iniciadas, desenvolvidas e efetivadas de forma legal.

Pelos idos dos anos 1920, surgem as primeiras manifestações que reclamavam por proteção para os bens culturais. E é exatamente em 1920 que Albert Childe, do Museu Nacional, elabora o primeiro projeto de lei de defesa do patrimônio artístico, em especial o dos bens arqueológicos (SPHAN, 1987: 34).

Contudo, foi somente nos anos 1930, marcadamente em 1936, durante o primeiro governo do presidente Getúlio Vargas [1930–1945], que seu ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, solicitou ao escritor Mário de Andrade [1893–1945], líder do movimento modernista que provocou a renovação literária e artística no Brasil, um anteprojeto para a criação de um órgão de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional, que resultaria na criação do Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Sphan.



Prefeitura do Município de S. Paulo

DEPARTAMENTO DE CULTURA E RECREAÇÃO

São Paulo, 24 de março de 1936

N.º 16

02146

Exmo. Sr. Dr. Gustavo Capanema,
D.D. Ministro da Educação.

*Exmo. Sr. Dr. Capanema
546*

O Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, tem a grata satisfação de apresentar as sugestões solicitadas verbalmente a este Departamento por V. Excia., sobre a organização dum serviço de fixação e defesa do patrimônio artístico nacional. Em anexo a este ofício seguem um memorial de 18 páginas e um gráfico.

Na esperança de bem ter cumprido os desejos de V. Excia., o Departamento de Cultura apresenta ao sr. Ministro da Educação, os seus protestos de devotamento sincero.

Mário de Andrade

Mário de Andrade
Diretor.

Carta de Mário de Andrade encaminhando a proposta de criação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1936. Rio de Janeiro/RJ. (CPDOC/GC 1936.03.24/2)

No projeto para criar o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, Mário de Andrade defendeu o exame da diversidade artística existente no país. Sua proposta seguiu a mesma linha de trabalho defendida e posta em prática por ele no Departamento de Cultura de São Paulo. Um bom exemplo do que Mário entendia por obra de arte patrimonial, ou seja, a que pertencia ao patrimônio artístico nacional, eram as oito categorias por ele listadas: a arte arqueológica, a ameríndia, a popular, a histórica, a arte erudita nacional e estrangeira, as artes aplicadas nacionais e estrangeiras. No anteprojeto original, mencionou também as categorias de bem cultural tangível e intangível, que serviriam de fonte para as mudanças na política de patrimônio introduzidas mais tarde por Aloísio Magalhães (Oliveira, 2008: 118–9).

A solicitação feita pelo ministro Gustavo Capanema a Mário de Andrade decorre das constantes denúncias feitas por intelectuais a respeito dos inú-

meros roubos, dilapidações e vandalismos que se sucediam como consequência do total abandono em que se encontravam as mais importantes cidades históricas, principalmente Ouro Preto, em Minas Gerais, repercutido com grande alarde na imprensa e na sociedade da época. Podemos inferir, assim, que um dos grandes *leitmotiven* para essas movimentações, no sentido da criação de leis e de proteção do Estado sobre o que se convencionou denominar de bens culturais, foi notadamente a inquietude quanto à ausência de preservação e de segurança, assunto central deste artigo.

Aceita entre os intelectuais, mesmo entre aqueles que não se incluíam no movimento modernista, a criação do Sphan, com todo o apoio dispensado pelo governo, mascarava sob seu contexto uma grande questão: a total ausência de percepção, demonstrada pela sociedade brasileira da época, para a real necessidade da criação de um órgão que administrasse o patrimônio histórico e artístico do país. Como também não configurava uma demanda, absolutamente necessária, que merecesse apoio de outros segmentos da sociedade, como, por exemplo, acontecia com a saúde pública e com a educação.

A grande tarefa, então, estava na elaboração de mecanismos legais que deveriam ser reconhecidos como eficazes e legítimos, e que se transformariam em garantias de proteção aos denominados bens culturais, já ameaçados por degradações de todos os níveis e ações perpetradas por interesses escusos e duvidosos contra todas as medidas de proteção. Mas é somente em 13 de janeiro de 1937 que o governo promulga a lei n. 378, que estabelece uma nova organização para o Ministério da Educação e Saúde Pública e também oficializa o Sphan. A partir de então, o entendimento sobre o que representa o patrimônio histórico e artístico nacional se torna oficial e passa a ser definido como o conjunto de bens culturais móveis e imóveis existentes, sendo sua preservação de interesse público, por estarem relacionados a acontecimentos de relevância para a história ou por serem considerados de grande valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico, documental ou artístico.

Partindo do pressuposto da identificação dos limites do Estado a partir dos bens culturais que representavam a nação no tempo e no espaço, a concepção do patrimônio contribui para objetivar, dar visibilidade e tornar real o que deve ser entendido como nação – simbolizada também por obras criadas expressamente com essa finalidade, como as bandeiras, os hinos, os calendários e as alegorias, que, visando proteger esse patrimônio comum, findam por reforçar a coesão nacional.

Deste modo, a preservação dos bens culturais, por vezes onerosa, complexa e, num certo sentido, até contrária a alguns interesses públicos ou

privados, torna-se justificável pelo alcance pedagógico que traz em si, como também alicerça o serviço direcionado à instrução dos cidadãos.

Havia naquele momento, como há hoje, no meio da sociedade, uma enorme gama de interesses em jogo, vindos de pessoas de todos os tipos e classes que se manifestavam contra as denominadas normas de tombamento, por meio das quais o Sphan exercia uma de suas atribuições no sentido da proteção do que restava da arte colonial arquitetônica, já em franca ameaça pelo surgimento de uma nova concepção de urbanização, em detrimento de negócios escusos sob o manto de justificativas e entraves ao pleno estabelecimento dessa referida modernidade urbana. Ao longo do tempo, os acontecimentos e as ações que se desenvolveram deveriam ser na direção do estabelecimento de instituições que apresentassem razoável solidez, entendido como geração de suportes e apoios às atividades de continuidade e de sustentação ao recém-criado Sphan.

O momento era de concentrar todas as atenções na construção de uma tradição brasileira em compatibilidade com os modernistas e os funcionários do novo órgão, que, naquele momento, detinham a autoridade para atuar como porta-vozes e protetores da valoração cultural do país. No transcurso dos fatos, o Sphan se fortalece como instituição brasileira, sobretudo quanto à resistência do interesse nacional às manobras interesseiras do governo.

Segundo Fonseca, o imenso panorama da trajetória histórica sobre as ações de preservação do patrimônio desenvolvidas no país pode ser mais bem entendido por intermédio de um quadro cronológico, com ênfase em três momentos considerados marcantes no desenvolvimento e na evolução dessa política: o primeiro, dito heroico, se inicia nos anos 1930, com o anteprojeto da criação do Sphan, e vai até 1967, com o término da gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade; o segundo, chamado intermediário, se estende de 1967 a 1979, período em que o Sphan luta por adaptar-se às novas demandas políticas nacionais e internacionais, interagindo com instituições federais que já atuavam no campo da preservação; e o terceiro momento, dito moderno, se refere ao período da gestão de Aloísio Magalhães, de 1979 a 1982 (Fonseca, 2005).

SOBRE A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E A REPARADORA

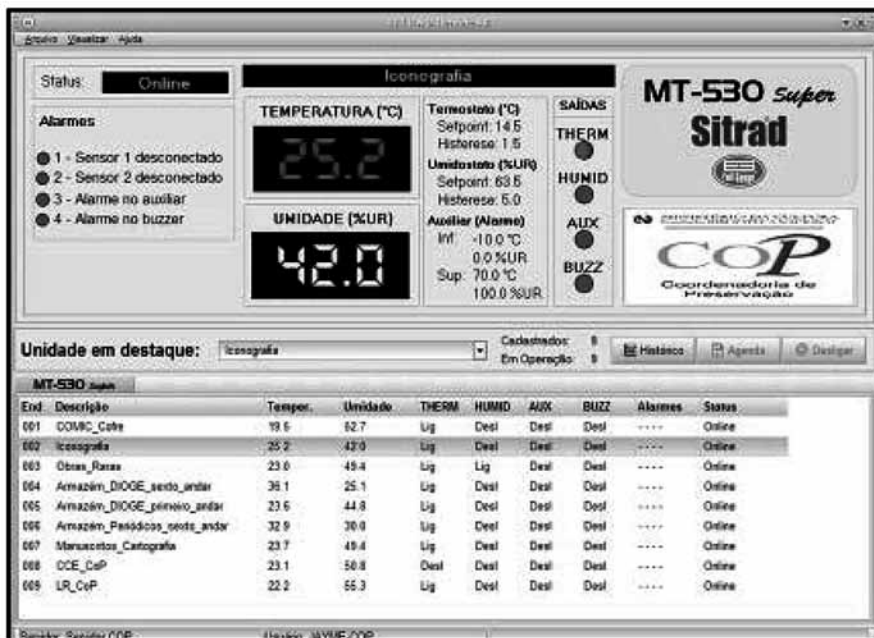
A arte da preservação é tão antiga quanto a própria civilização humana. De certo modo, podemos dizer que provém do instinto de autopreservação presente em todos os seres vivos.

Atualmente, os profissionais desta área técnica em questão compartilham um consenso a respeito do significado dos termos preservação e salvaguarda, conservação preventiva e reparadora, e restauração. Assim sendo, a preservação e a salvaguarda de acervos são apresentadas como uma grande “capa protetora”, sob a qual se alocam todas as ações técnico-científicas destinadas a essa finalidade, trazendo em si um sentido amplo e abrangedor. Estende-se desde as ações executadas para a manutenção das condições físicas e à permanência e durabilidade dos acervos e dos edifícios que os abrigam até as decisões de escolha do melhor meio para uma possível reformatação de documentos (microfilmagem ou digitalização), quando se revela a necessidade da transferência de informações. Desse modo, devemos ter toda a atenção para o conhecimento sobre o uso dos novos instrumentos que proporcionam os avanços do saber humano em relação à preservação e à salvaguarda do patrimônio cultural.

A conservação preventiva engloba as seguintes situações: controle e manutenção das condições ambientais de umidade relativa, temperatura, emissão de luz e limpeza da área destinada à guarda de acervos contra possíveis ataques de agentes biológicos; formas de armazenagem; cuidados quanto aos materiais adotados para os acondicionamentos; atenção quanto ao manuseio; higienização do acervo e análise e gerenciamento dos riscos capazes de afetá-lo; e normas para cessão de obras para exposições nacionais e internacionais. Tudo isso com o objetivo de retardar ao máximo a degradação dos documentos.

Há o sistema Sitrad, um software da Full Gauge Controls para o gerenciamento remoto de refrigeração, ar-condicionado e aquecimento solar com acesso local e remoto, como também para a amplitude dos parâmetros para a instituição, em comparação com dados externos da cidade do Rio de Janeiro, como temperatura e umidade relativa, fornecidos pelo Instituto Nacional de Meteorologia (Inmet), e a expansão de rede de sensores e o ajuste na rede de coleta de dados na instituição.

A conservação reparadora e a restauração, por sua vez, já apresentam características intervencionistas na estrutura dos suportes dos livros e documentos, cada uma delas com um nível de aprofundamento específico. A conservação reparadora apresenta-se como um elenco de procedimentos técnicos direcionados à recuperação de algumas deteriorações que podem ocorrer nos livros e documentos, no decorrer de sua vida útil, na maioria das vezes fruto de manuseio, acondicionamento e armazenamento considerados inadequados. Entre tais deteriorações, as mais comuns são rasgos de parte(s) dos documentos, perdas de suporte e de parte(s) da encadernação, como a lombada e a capa dos livros.

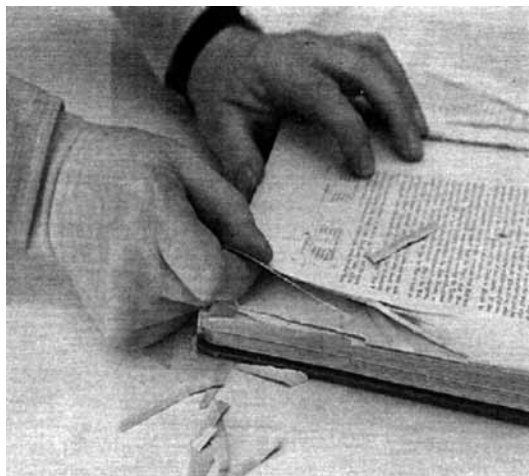


Tela do sistema Sitrad, de gerenciamento remoto de refrigeração, ar-condicionado e aquecimento solar.

A SEGURANÇA

A palavra “segurança” tem origem no latim *securitas, securitatis*, e significa “sem preocupações”. A etimologia sugere o sentido de “ocupar-se de si mesmo”. Em sua definição mais comum, a palavra refere-se “a um mal a ser evitado” e, por isso, corresponde à ausência de riscos, à previsibilidade, à certeza quanto ao futuro. O termo, portanto, denota uma relação entre o seguro e o risco, que pode ser natural ou humano. Por exemplo, uma catástrofe física, um sinistro e uma ação humana inadequada que se tornou uma ameaça ao próprio homem. O risco humano é, para o desastre, considerado pior do que o natural, pois um é tido como inevitável, ao passo que o outro, o humano, é considerado discricionário, ou seja, livre de restrições legais.

Nesses termos, a segurança, vista como um bem comum, deve ser amplamente divulgada e garantida por meio de um conjunto de convenções sociais. Adotamos o entendimento sobre segurança como o conjunto de elementos que formam um plano definido para impedir danos e combater os agentes prejudiciais a uma instituição cultural, abrangendo a proteção do edifício, dos bens, dos acervos e dos usuários.



Restauração de livro parcialmente destruído.

Na história dos livros e documentos destruídos, observa-se que a destruição voluntária causou o desaparecimento de 60% deles. Os 40% restantes devem ser atribuídos a fatores heterogêneos, entre os quais se destacam desastres naturais (incêndios, furacões, inundações, terremotos, maremotos, ciclones, tempestades tropicais etc.), acidentes (incêndios etc.), agentes biológicos (como a traça, a broca e outros insetos), mudanças culturais (extinção de uma língua, modificação de uma moda literária) e os próprios materiais com os quais se fabricou o livro (a presença de ácidos no papel de século XIX está destruindo milhões de obras). É difícil conviver com essas questões, mas o certo é que, no momento em que você lê estas linhas, pelo menos um livro ou um documento está desaparecendo para sempre (Báez, 2006: 27).

Assim sendo, a segurança toma proporções totais em uma instituição cultural, abrangendo completamente o prédio que a abriga, a área física ao seu redor, o acervo, as diversas formas de acesso, os funcionários, os usuários e os administradores. Ela também determina ações precisas e pontuais que possibilitarão desempenhos técnicos e adequados à permanência de uma trajetória tranquila e sadia para todos.

A AVALIAÇÃO DE RISCOS

Há um consenso entre os profissionais que trabalham em instituições culturais de que, na maioria dos casos, os chamados riscos de acidentes e de-

sastres podem ser minimizados, reduzidos ou totalmente eliminados, se a instituição tiver um programa de emergências amplo, devendo, ao mesmo tempo, ser específico e sistemático, conhecido e entendido por todas as pessoas que nela trabalham e pesquisam, ou a visitam. O objetivo principal deve ser o fornecimento e o esclarecimento dos meios para se reconhecer, prevenir e responder com precisão efetiva a todas as emergências, ou seja, as situações críticas, os acontecimentos perigosos ou fortuitos, e os acidentes que porventura ocorram.

Desse modo, a identificação dos riscos que podem acontecer em uma instituição deve ser tratada com grande atenção, gerando possibilidades de reconhecimento dos problemas e das consequências e da extensão dos danos que podem vir a atingir um determinado acervo. Apresentamos, nesse contexto, um panorama com a descrição de alguns dos mais consagrados agentes de deterioração, suas formas e seus efeitos, e como afetam sobremaneira os acervos documentais: a) as forças físicas desencadeadas a partir do armazenamento errado de livros nas estantes e de documentos em mapotecas, que causam efeitos de deformação, rompimentos, arranhões e/ou perfurações – os diferentes tipos de força física incluem choque, vibração, tensão, compressão e fricção; b) os atos criminosos, como roubo, que causam o desaparecimento dos documentos, e as ações de vândalos, que desencadeiam mutilações e desfigurações dos mesmos; c) o fogo, que deixa como consequência a queima total ou parcial de um acervo, gerando grande depósito de fuligem e a deformação estrutural nos documentos que o compõem; d) a água, que produz danos como deformações, manchas, corrosões, dissoluções, desintegrações e enfraquecimentos nos suportes originais dos documentos; e) as pragas (insetos, roedores, pássaros), cuja ação resulta em perfurações, perdas de partes dos objetos, defecação, depósitos espúrios, manchas generalizadas e o enfraquecimento das partes que compõem os livros e os documentos; f) os poluentes (pó, líquidos e gases), que desencadeiam deposições irreversíveis de poeiras, desintegrações, corrosões, manchas e descolorações; g) a luz, devido à emissão dos raios ultravioletas, que causa o esmaecimento, a descoloração, o enfraquecimento, o amarelamento e também o escurecimento dos documentos; h) a temperatura incorreta, que propicia ações de deterioração mais acelerada por reações químicas, o enfraquecimento e possivelmente fraturas dos materiais; i) a umidade relativa incorreta, que possibilita o surgimento de fungos, deformações e manchas, e o enfraquecimento geral dos documentos; e j) a dissociação, ou seja, a recolocação de um livro ou documento em local errado, que não corresponda à sua classificação, gerando conseqüentemente a sua “perda” e a privação das informações sobre ele dentro de um acervo.

A partir da identificação e da visualização dos agentes de deterioração potencialmente capazes de afetar um acervo, estaremos aptos a iniciar um trabalho investigativo sobre os tipos de riscos que os envolvem. A identificação dos agentes de deterioração e a classificação dos riscos devem, pois, ser ações desenvolvidas com atenção e precisão, como também descritas em relatórios e registradas por meio de fotografias. Esses agentes podem e devem ser examinados quanto a duas grandes categorias que os relacionam: os riscos externos, ou seja, aqueles que estão relacionados aos fenômenos naturais, como as condições meteorológicas, a poluição atmosférica, a situação geográfica e social da área urbana e do entorno onde está localizado o edifício da instituição, e os riscos internos, ou seja, os que são originários de falhas nas condições estruturais e arquitetônicas do edifício: instalações elétricas e de gás, materiais inflamáveis, canalizações de água, instalações sanitárias, laboratórios, cozinhas, vigilância sobre os visitantes, usuários e funcionários, como também sobre todos os objetos que entram e saem do edifício.

Não podemos deixar de registrar, quanto a isso, a biossegurança, outro aspecto de suma importância no campo da segurança. O conceito de biossegurança, estabelecido em 2003 pela Comissão Técnica de Biossegurança da Fiocruz/CTBio-Fiocruz, diz que: “Biossegurança é um conjunto de saberes direcionado para a ação, prevenção, minimização ou eliminação dos riscos inerentes às atividades de pesquisa, produção, ensino, desenvolvimento tecnológico e prestação de serviços, as quais podem comprometer a saúde do homem, dos animais, das plantas, do ambiente ou a qualidade dos trabalhos desenvolvidos” (*apud* Lima e Silva, 2007: 166–7).

RECOMENDAÇÕES PARA A PREVENÇÃO DE RISCOS EM ÁREAS DE TRABALHOS TÉCNICOS

Nesse tópico, apresentamos algumas recomendações direcionadas à prevenção de riscos de acidentes nas áreas técnicas de preservação e conservação: a) ter conhecimento do grau de toxicidade dos produtos químicos antes de usá-los; b) manter todos os produtos químicos devidamente rotulados e ter atenção quanto aos prazos de validade; c) nunca despejar pelo ralo da pia ou da área de trabalho os produtos químicos com validade vencidas ou considerados ultrapassados; d) nunca armazenar produtos químicos com alimentos ou bebidas; e) a maneira ideal de armazenamento desses produtos se dá em armários com sistema de exaustão direcionado ao exterior da área de trabalho; f) a forma correta para o uso de produtos químicos é sempre por meio de uma capela de exaustão; g) nunca manter solventes químicos em frascos de boca

larga ou béqueres sem tampa durante algum trabalho específico – existem no mercado frascos com tampas especiais para essa finalidade; h) proteger sempre a pele com luvas e os olhos com óculos especiais, bem como usar máscaras adequadas durante o manuseio de solventes químicos, ou seja, usar sempre os equipamentos de proteção individual (EPI); i) não fazer refeições no local de trabalho e não armazenar guloseimas dentro de gavetas ou armários; j) manter toda a atenção durante o uso de equipamentos cortantes, como guilhotinas e tesourões; k) estar sempre atento e preparado para casos de emergência; l) ter conhecimento de como utilizar o equipamento extintor portátil contra fogo; m) de preferência, não trabalhar sozinho nas áreas técnicas de preservação, conservação, restauração ou encadernação; e n) manter um *kit* de materiais, sempre atualizados, para os primeiros socorros na área de trabalho.

Os materiais que compõem o EPI são estes: a) máscara KSN, peça semi-facial filtrante, aprovada pelo Inmetro, CA 10578 20.02 PFF 2-S; b) óculos de segurança e proteção Danny, Fênix, DA 14.500 – CA 9.722 ISO 9002, com lente antirrisco; c) guarda-pó descartável da Dupont, Tychem, tamanho único e de manga comprida; d) luvas de vinil tamanho G (caixa com cem unidades); e e) touca sanfonada descartável para proteção do cabelo PP20.

Por sua vez, o kit de materiais gerais de grande utilidade é composto de: circuladores de ar; extensões elétricas de cinco, dez e 15 metros; cestas grandes de plástico para lixo; álcool gel; panos de algodão para diversos usos; rolo de fita crepe; caixas de papelão para acondicionamento de obras com dimensões variadas; rolo de fita para embrulho/fechamento de caixas; plástico para proteção de estantes; tesoura; rodo, vassoura e balde; aspirador de pó semi-industrial Ghibli modelo AS35.

O PLANEJAMENTO PARA PREVENÇÃO DE DESASTRES

Nunca podemos esquecer que um desastre pode acontecer a qualquer hora e em qualquer local de uma instituição. Um plano de prevenção de desastres tem de ser encarado como um contra-ataque ao desastre. É estatisticamente anunciado que a maior frequência de desastres que ocorrem em instituições culturais está relacionada a fogo e água. Então, o planejamento de combate aos sinistros deverá ser explicado de forma clara, direta e explícita, bem como do conhecimento de todos os funcionários. Por conseguinte, três são as etapas consideradas as mais importantes para a salvaguarda de uma instituição: prevenção, capacidade de resposta e recuperação.

É de suma importância registrar que, nesse planejamento, estão incluídos todos os procedimentos estabelecidos para a formação e o treinamento da equi-

pe da brigada de incêndio civil da instituição. Deverá ser elaborada e divulgada por toda a instituição uma listagem com os nomes e os telefones ou ramais de todos os chefes das seções de guarda de acervos e dos diretores, e também o nome do chefe da equipe da brigada de incêndio civil, a localização de suas seções de trabalho no edifício, seus telefones ou ramais e seus telefones celulares.

A prevenção compreende todas as medidas que serão tomadas para evitar ou minimizar os riscos de um desastre fora e dentro do edifício e no acervo da instituição. No edifício, é de crucial importância um exame sistemático no que diz respeito a: a) vistoria constante nos telhados; b) verificação do pleno funcionamento dos para-raios; c) observar se existem telhas quebradas; d) manter sempre limpas e desobstruídas todas as calhas e drenos; e) conferir se há vidros quebrados nas claraboias; f) verificar se a pintura das paredes se apresenta descascada, indicando a presença de infiltrações e umidade; g) checar se todas as janelas estão fechando perfeitamente e com segurança, e se existe alguma com vidros quebrados; h) registrar se há presença de fungos nas paredes; i) identificar a presença de baratas ou de roedores; j) executar uma investigação detalhada na rede elétrica quanto ao seu bom uso, se há sobrecargas, se as condições físicas da fiação estão satisfatórias e se há o uso de benjamins em tomadas elétricas; k) verificar se as tubulações de água estão em bom estado ou enferrujadas; l) conferir se as portas de escape do edifício estão em bom funcionamento; m) observar se existem objetos, mobiliário etc. armazenados em locais que possam causar obstruções de locomoção no edifício; n) verificar se, no entorno do prédio, as árvores estão bem tratadas e podadas, e se o jardim está limpo e bem cuidado; e o) averiguar se o sistema de iluminação ao redor do edifício é eficiente.

Quanto à prevenção de riscos de incêndio existentes dentro do prédio, é importante manter constantes vistorias e responder às seguintes perguntas: a) Os extintores portáteis de incêndio são em número suficiente para todas as áreas do prédio? b) Estão situados em locais de fácil acesso e com visibilidade para todos? c) Estão situados nos locais determinados pelo Corpo de Bombeiros? d) Há placas com sinaléticas explicativas sobre os diferentes tipos de extintores? e) Os extintores são frequentemente vistoriados e recarregados? f) Há detectores de fumaça dentro das áreas de guarda de acervos, dos salões de leitura e nas outras áreas do prédio? g) O prédio dispõe de alarmes de incêndio em pleno funcionamento? h) Onde eles estão situados? i) As mangueiras de água dos equipamentos contra fogo e os hidrantes estão em bom estado de conservação? j) Existem sinaléticas fluorescentes colocadas em locais estratégicos que orientem a saída de funcionários em caso de corte total de energia no prédio? k) Há luminárias especiais em locais específicos que se acenderão em caso de corte de energia elétrica no interior do edifício? l) Onde essas luminárias estão situadas? m) Existem

caixas especiais com tampas de vidro para guarda de cópias de chaves de portas, localizadas na parte externa de áreas consideradas estratégicas e de segurança no edifício? n) Existem aparelhos elétricos em uso dentro das áreas de guarda de acervos, como, por exemplo, cafeteiras? o) Existe local determinado para almoço e lanches dos funcionários, por exemplo, refeitório? e p) É permitido fumar dentro do edifício da biblioteca ou do museu?

Enfim, para que um planejamento de prevenção de desastres tenha seu êxito garantido em uma instituição, ele deve, em primeiro lugar, contar com o aval estratégico e operacional do corpo diretor e administrativo da instituição, com a cumplicidade e a parceria dos funcionários e, finalmente, com a cooperação de todas as pessoas que exerçam funções de apoio no prédio da instituição. Por outro lado, a preocupação com a segurança e com a gestão de riscos nas instituições vem, há algum tempo, compondo a grande questão da preservação. Além disso, os princípios de solidariedade e de cidadania também devem ser discutidos, assim como a concepção geral de uma corresponsabilidade dos indivíduos como cidadãos à frente dos perigos que os ameaçam.

Diante de um quadro de proporções limitadas de recursos disponíveis para questões culturais hoje em nossa sociedade, torna-se inexorável a compreensão de prevenir antes de intervir, limitando, tanto quanto possível, qualquer ação física invasiva. O objetivo principal deve ser sempre o de alterar o mínimo possível as obras que chegaram às nossas mãos e, com responsabilidade, deixá-las preservadas e protegidas para os brasileiros que virão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

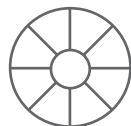
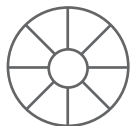
- BÁEZ, Fernando. 2006. *História universal da destruição de livros: das tábuas numéricas à guerra do Iraque*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- BOITO, Camillo. 2003. *Os restauradores*. São Paulo: Ateliê. 2ª ed.
- BOMENY, Helena. 1999 “Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo”. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, p. 137–66.
- BRANDI, Cesare. 2004. *Teoria da restauração*. São Paulo: Ateliê.
- BECK, Ingrid et al. 1991. *Manual de preservação de documentos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2ª ed. ampliada.
- CALLOL, Milagros V.; RODRIGO, Nieves V. & CARBÓ, Maria Teresa V. 2003. *Una mirada hacia la conservación preventiva del patrimonio cultural*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

- CHOAY, Françoise. 2006. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp. 3ª ed.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. 2005. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro/Brasília: Editora da UFRJ/Iphan.
- COORDENADORIA DE PRESERVAÇÃO DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. 2012. *Plano de gerenciamento de riscos: salvaguarda e emergência*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional,
- LE GOFF, Jacques. 1982. “Documento/monumento”. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1/; Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 95–106.
- LIMA E SILVA, Francelina Helena Alvarenga. 2007. “Segurança e saúde do profissional em conservação”. In: GRANATO, Marcus et al. (org). *Mast Colloquia*, vol. 9: Conservação de acervos. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins.
- OGDEN, Sherelyn (org.). 1997. *Administração de emergência* [Caderno Técnico]. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em www.cpba.net.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. 2008. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora da FGV.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. 2000. *Restauração*. São Paulo: Ateliê.
- SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN). 1987. “Resumo cronológico”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22, Rio de Janeiro, p. 34.
- SPINELLI JUNIOR, Jayme. 1997. *Conservação de acervos bibliográficos e documentais*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em www.bn.br/produção/documentos.
- SPINELLI JUNIOR, Jayme & PEDERSOLI JUNIOR, José Luiz. 2010. *Biblioteca Nacional: plano de gerenciamento de riscos: salvaguarda & emergência*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em www.bn.br/produção/publicações.
- ZÚÑIGA, Solange. 2012. Comunicação proferida no 16º Curso Informativo de Preservação de Coleções Bibliográficas e Documentais. Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, agosto.

JAYME SPINELLI JUNIOR

Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (Cpdoc), da Fundação Getúlio Vargas. Pós-graduado pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como especialista em conservação e restauração de bens culturais. Pós-Graduado em Arqueologia pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduado em Arqueologia pela Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Conservador-restaurador e coordenador de Preservação da Fundação Biblioteca Nacional desde 1998.

Restauração de *Música*



RESUMO

O artigo aborda o trabalho de restauração da escultura *Música*, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, realizado de outubro de 2013 a abril de 2014. A peça, de autoria de Rodolfo Bernardelli, estava exposta na rua Araújo Porto Alegre, à frente da entrada lateral do museu, e foi conduzida para o pátio interno do museu, onde foi restaurada.

PALAVRAS-CHAVE

restauração, escultura, Rodolfo Bernardelli.

ABSTRACT

The article approaches the restoration work on the *Música* sculpture, belonging to the National Museum of Fine Arts collection, performed between October 2013 and April 2014. The work, by Rodolfo Bernardelli, was located at Araújo Porto Alegre street, before the museum's side entry, and was transported to the museum's inner courtyard, where it was restored.

KEY WORDS

restoration, sculpture, Rodolfo Bernardelli.

Integra o acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) a escultura alegórica *Música*, de autoria do escultor José Maia Oscar Rodolfo Bernardelli [Guadalajara, México 1852 – Rio de Janeiro, 1931]. O tema é representado por uma mulher sentada, com a cabeça ornada por uma coroa de louros, segurando, na mão esquerda, uma lira e, na direita, o plectro.¹

Executada em argamassa de cimento e areia, com exceção das cordas da lira, que são de cobre, possui uma irmã gêmea, também sedestre, disposta na extremidade esquerda da platibanda de arremate da fachada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Diferem na postura. A estátua do Theatro tem os braços mais fechados e os joelhos mais erguidos. Foi executada, tudo o indica, para aquela posição sobranceira, pois seu olhar dirige-se para baixo. Já a estátua do Museu olha para cima, como se estivesse enlevada pela música.

Até o início da década de 1990, estava exposta no pátio interno do Museu, quando foi transferida para a rua Heitor de Melo, via lateral ao Museu, onde foi instalada sobre um pedestal de alvenaria.

A restauração dessa escultura, iniciada em outubro de 2013 e concluída em abril do ano seguinte, foi executada no interior do Museu, tendo contado com o permanente apoio da direção e de técnicos e funcionários do MNBA. Quando nossa empresa, Resgate: Consultoria em Patrimônio, foi convidada pela direção do Museu a executar esse trabalho, minha primeira atitude foi chamar o restaurador João Batista Teixeira, profissional que conheci em 2001, quando ele foi fazer uma especialização no Centro Europeu de Veneza para os Ofícios da Conservação do Patrimônio Arquitetônico.²

O ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A avaliação do real estado de conservação de um bem material é, via de regra, um processo gradativo. Vai se descobrindo aos poucos. Na avaliação inicial, constatam-se alguns sintomas de degradação, mas há sempre outros encobertos seja por intervenções superficiais, seja simplesmente pelo acúmulo de sujidade. Só depois de sucessivas observações, quando se faz um

1 Peça metálica que servia para fazer vibrar as cordas da lira. Nessa estátua alegórica, o plectro é de argamassa de cal e areia.

2 Esse curso fez parte de um programa de capacitação de artífices, patrocinado pelo Programa Monumenta, resultante de um acordo entre o Ministério da Cultura e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). O objetivo do programa era preparar mestres educadores que, depois, trabalhariam na formação de restauradores.



Música sobre o pedestal na rua Araújo Porto Alegre.

mapeamento os danos, é que tem início o processo de conhecimento que dará suporte ao diagnóstico do estado físico do objeto.

O caso de *Música* não foi exceção a essa regra. A primeira avaliação, feita quando ela se encontrava na rua Araújo Porto Alegre, identificou fissuras e lacunas, mas os maiores males da escultura só foram descobertos depois, à medida que a fomos conhecendo mais profundamente.

A primeira avaliação resultou da vistoria que realizamos em 3 de outubro de 2013. Nessa ocasião, constatamos que a peça era executada com argamassa de cimento e areia, revestida por uma “pele” possivelmente realizada com nata de cimento e finos. Observamos que a maior parte dessa proteção tinha sido removida por ação das águas pluviais, restando uns poucos trechos, preservados por estarem protegidos por volumes da vestimenta da escultura, abaixo da manga do vestido e sob as vestes. Estimamos que suas paredes teriam em torno de três centímetros de espessura e que seriam estruturadas internamente com armação metálica.

Observamos ainda, naquele primeiro contato, fissuras, lacunas, manchas de umidade e sinais de corrosão superficial das argamassas. A lesão mais evidente situava-se no lado esquerdo da estátua e se estendia da extremidade inferior da base do pedestal de alvenaria até a base da vestimenta da escultura.

Por se apresentar mais larga na parte superior, admitimos ter sido causada pela movimentação do pedestal, devido à trepidação ocasionada pela movimentação de veículos em seu entorno, associada à ação do intemperismo. Esses danos teriam sido agravados pela falta de uma base de suporte agregada à estátua.

Havia fissuras menores, no punho da mão esquerda, causada pela penetração de água de chuva no local de emenda do antebraço com a mão, onde já havia um reparo anterior. Outros danos evidentes eram as rupturas das pontas dos “louros” que ornamentavam a cabeça, do plectro e das folhas de ornamentação da base do vestido. O estado deplorável da lira denotava ato de vandalismo: montantes laterais quebrados, cordas (de cobre) soltas e oxidadas, além da ausência do jugo, isto é, a barra horizontal superior da lira, onde se fixam as cordas.

Notava-se uma corrosão generalizada da argamassa superficial, causada, provavelmente, pela ação do intemperismo. A degradação dessa camada externa incluía a presença de eflorescências embaixo dos braços, no panejamento das vestes e na área de transição junto aos remanescentes de revestimento. Sobre a superfície dos revestimentos havia uma crosta negra relacionada à deposição mecânica de sujeira exposta à atmosfera poluída do centro urbano e crosta branca relacionada também à presença de poluição urbana, que atua quimicamente sobre a superfície dos revestimentos, lixiviando partículas do interior para a superfície da argamassa. Completava o quadro de degradação a presença de grande acúmulo de sujeira superficial.

Aquele primeiro contato com a escultura serviu não só para a identificação de danos, mas também para tornar evidente que sua restauração teria de ser executada no interior do museu, onde haveria melhores condições de trabalho e ausência de interferência do trânsito de veículos e de riscos de vandalismo.

Seis dias depois da vistoria, separou-se a escultura do pedestal e operários da prefeitura, com auxílio de uma grua, içaram a estátua e a depositaram junto à entrada de serviço do museu, de onde foi deslocada, sobre uma paleteira, até o pátio. Foi uma operação muito delicada, que provocou alguns danos à peça, em razão da pouca espessura de suas paredes. Houve deslocamento de partes do panejamento e de elementos florais que já apresentavam rachaduras.

A RESTAURAÇÃO

Instalada num canto do pátio, a escultura foi desmembrada em duas partes: a superior, constituída pelo busto e cabeça, e a inferior, abrangendo da



Música no pátio, seccionada em duas partes

cintura para baixo. Foi um processo de desconstrução parcial, já que, originalmente, antes de ser montada, e dado o acabamento final, a peça estava seccionada em três partes: a base até os joelhos, deles até a cintura e desta até a cabeça.

Para abrigo das peças e dos restauradores, foram armadas duas tendas sobre as partes desmembradas. A parte inferior foi deitada, para que se pudesse avaliar sua estrutura, o que possibilitou a observação do interior da estátua.

Constatou-se então que, ao contrário do que pensávamos, não existia uma armação metálica, mas grampos e hastes de ferro estruturando determinados trechos, todos eles bastante oxidados. Ao mesmo tempo, ficou evidenciado o nível de degradação: um estado de muita fragilidade e um alto índice de fragmentação.

Nessa segunda avaliação, feita com a observação do interior da peça, pudemos estabelecer um diagnóstico do seu estado de conservação e traçar uma diretriz para sua restauração, cientes de que o bom restauro é aquele que elimina as causas da degradação do bem, alicerçado em um diagnóstico correto.

A fragilidade estrutural se devia à pequena espessura das paredes – de três a cinco centímetros – e a intensa fragmentação, concentrada na parte



Reintegração de dois fragmentos

inferior da peça, fora causada em parte pelo fissuramento da base durante a retirada do pedestal e sua remoção para o pátio do Museu.

A fissuração localizada nas laterais e nas costas da escultura, inclusive em sua base de alvenaria, estava relacionada à falta de estabilidade estrutural, conjugada à ação dinâmica do trânsito, em associação com a ação do intemperismo, por intermédio da chuva ácida.

Naquele momento, pensamos em executar uma base de concreto armado para apoio da escultura, que deveria, preferencialmente, ser instalada em local de baixa intensidade de vibrações e submetida a manutenções periódicas para a conservação de seu revestimento. Com relação às argamassas constitutivas da escultura, verificou-se que possuíam boa coesão, porém com alto grau de rugosidade superficial, fenômeno decorrente da corrosão química de sua superfície. As eflorescências superficiais eram decorrentes da ação química da chuva ácida sobre a peça. A “pele”, ou seja, a argamassa de revestimento, apresentava alto grau de corrosão, restando apenas cerca de 10% do conteúdo original.

Concluimos que a degradação da escultura se devia a três fatores. O primeiro deles consistia na existência de esforços mecânicos externos



Reforço estrutural da escultura

provenientes do trânsito de veículos, que teriam promovido a ruptura das camadas superiores de argamassa, permitindo a infiltração descendente de águas pluviais na sua subsuperfície. A presença dessa água poluída e ácida no interior das argamassas, além de extremamente danosa à preservação da escultura, tornara-se o agente catalisador do segundo fator, relacionado à reação de cristalização de sais no interior das argamassas. Esta, associada à sua expansão volumétrica, no momento da solidificação no interior das camadas de argamassa, teria provocado uma microfissuração dos revestimentos e a infiltração de água, realimentando o ciclo de degradação causador da corrosão superficial. O terceiro fator de degradação, por sua vez, refere-se ao comportamento mecânico das camadas esbeltas de revestimento, que ao longo do tempo, com a variação de temperatura e de umidade, movimentaram-se, perdendo o atrito e soltando-se do suporte.

No decorrer do trabalho de levantamento, pôde-se observar a existência de crostas negras e de crostas brancas sobre a superfície da peça, o que indicava a necessidade de regeneração das argamassas constitutivas e de refazimento da “pele” de proteção.

Diagnosticados os problemas, traçou-se uma estratégia de trabalho, dividindo-se as tarefas em quatro etapas: reintegração das partes fragmentadas, reforço estrutural, preenchimento de lacunas e acabamento final.

A reintegração começou pela identificação dos 24 fragmentos de argamassa desprendidos da escultura, por meio da comparação de cada pedaço com as lacunas encontradas. Uma vez identificada a origem de cada frag-

mento, passava-se ao processo de sua reintegração no seu lugar de origem, iniciada pela perfuração do fragmento e do local de encaixe com o emprego de broca de aço videa. Inicialmente, utilizava-se uma broca fina e, em seguida, uma de maior diâmetro, de modo a evitar o fissuramento do fragmento e de seu “berço”. Posteriormente, fazia-se o grampeamento com aço, utilizando-se o galvanizado, quando o grampo permaneceria totalmente inserido, ou aço inox rosqueado, nos casos de eventual exposição à umidade. Empregou-se nessa operação massa de cimento branco estrutural, carbonato de cálcio natural e um aditivo de polivinil acetato.

A segunda etapa da intervenção foi o reforço estrutural. A constatação da ausência de uma estrutura metálica fez com que desistíssemos de construir uma base em concreto armado, como tínhamos pensado antes de conhecer o interior da escultura. Decidimos pela inserção, no interior da parte inferior da peça, de uma tela plástica fixada com argamassa estrutural composta por areia e argila refratária.

No dia 13 de dezembro de 2013, a parte inferior da escultura foi reposta em sua posição vertical. Devido ao peso da peça, recorreu-se à ajuda de seis funcionários do Museu, sendo a operação assistida pela coordenadora do Setor de Conservação do MNBA, Larissa Long,

O preenchimento das lacunas, quarta etapa da intervenção, foi iniciado pela restauração da lira, bastante danificada, provavelmente por vandalismo. Reconstituiu-se o jugo, a partir de documentação fotográfica, e fixaram-se nele as cordas de cobre. Restaurou-se, então, a base da saia da escultura, com a recomposição das folhas que a ornamentavam, sendo novamente necessário o grampeamento das folhas reconstituídas nas lacunas.

Concluída a restauração da parte inferior da escultura, fez-se a reconstituição da extremidade do plectro, empunhado pelo braço direito da estátua, e das pontas de folhas de louros de ornamentação da cabeça. Nessa fase, realizou-se a limpeza da sujidade por meio de lavagem sob pressão, com emprego de uma solução de água e sabão neutro líquido.

Depois do remembramento da escultura, com a recondução do busto para sua posição original, foi feito o acabamento final do trabalho de restauração. Nessa fase, a “intimidade” estabelecida pelo restaurador com a escultura possibilitou a interação necessária para o último tratamento restaurativo. Aplicou-se uma velatura, feita com fina camada de argamassa de cal aditivada com resina primal e, sobre ela, por aspersão, um protetivo hidrofugante de silicone.

Restaurada, *Música* está novamente protegida em sua casa. Casa onde foi concebida por Rodolfo Bernardelli, provavelmente há um século.



Música depois de restaurada
Museu Nacional de Belas Artes

CYRO CORRÊA LYRA

Arquiteto, doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Programa de Especialização em Patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

LARISSA LONG

ELISABETE MARTELLETTI GRILLO PEREIRA

GEISA ALCHORNE DE SOUZA

Primeira Missa no Brasil, de Portinari.

A importância da documentação na conservação e na restauração



RESUMO

A obra em questão, *Primeira Missa no Brasil* (1948), de Candido Portinari, é uma pintura de 2,7 x 5 metros, constituída pela técnica têmpera sobre tela. O tratamento realizado buscou uma prática de conservação curativa, que respeita a unidade visual e a estabilidade estrutural, tendo como sustentação a pesquisa documental e um diagnóstico aprofundado das condições materiais e físicas da obra.

PALAVRAS-CHAVE

Primeira Missa no Brasil, Candido Portinari, documentação, conservação, restauração.

ABSTRACT

The work of art in question, *Primeira Missa no Brasil* (1948), by Candido Portinari, is a painting that measures 2.7 x 5 meters and is made by tempera technique on canvas. The treatment sought a curative conservation practice, which respects visual unity and structural stability, having as support documentary research and detailed study of the material and physical conditions of the work.

KEY WORDS

Primeira Missa no Brasil, Candido Portinari, documentation, conservation, restoration.

INTRODUÇÃO¹

A realização de intervenções restaurativas em obras de grande dimensão tem sido um complexo e permanente tema de discussão entre os profissionais ligados à preservação de bens móveis. O aspecto dimensional exige tempo para análises mais profundas e especificidades em relação aos critérios a serem adotados em um processo de restauração. Um diagnóstico minucioso pode, portanto, respaldar mais ações de conservação que evitem grandes e onerosas intervenções, atuando minimamente na obra e agindo no ambiente onde está inserida, além da preocupação com aspectos operacionais como modo de exposição, manuseio, transporte e armazenagem.

A obra em questão, intitulada *Primeira Missa no Brasil* (1948), de Candido Portinari [1903–1962], adquirida pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia vinculada ao Ministério da Cultura (Minc) e integrada ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) em 2013, é uma pintura que possui medidas de 2,7 x 5 metros e é constituída pela técnica têmpera sobre tela. O diagnóstico inicial, feito no local de origem, constatou o razoável estado de conservação da obra e a necessidade de uma avaliação mais minuciosa, para determinar um tratamento adequado.

O tratamento realizado, supervisionado pela Coordenação de Conservação e Restauração do MNBA, buscou uma prática conservativa que respeitasse a unidade visual, a estabilidade estrutural e, quando possível, a reversibilidade na escolha dos materiais e procedimentos. O propósito maior foi o de realizar um diagnóstico aprofundado das condições materiais e físicas da obra, tratando-a com procedimentos que permitissem uma apresentação visual e estrutural adequada e segura.

O presente artigo se divide em: contextualização do objeto, traçando sua trajetória até o acervo do MNBA; um diagnóstico detalhado do objeto; e o tratamento realizado e a análise dos resultados obtidos.

1 Agradecemos à direção do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), na pessoa de Mônica Xexéo, pelo reconhecimento e a oportunidade oferecida; à professora Cristiane Calza, por sua disponibilidade e comprometimento; ao fotógrafo César Barreto, por sua dedicação; a Claudia Machado Ribeiro, Juliana Aguida, Jadir Pinheiro de Souza e Nilsélia Campos Diogo; à senhora Aldeli Memória, por sua disponibilidade; e ao Instituto Nacional do Patrimônio Cultural (Inepac), nas pessoas de Paulo Eduardo Vidal Leite Ribeiro, seu diretor-geral, e Rafael Muniz de Moura, museólogo. O presente artigo foi apresentado e publicado no 11 Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauração, realizado em São João del-Rei, Minas Gerais, em agosto de 2013, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

HISTÓRICO DA OBRA *PRIMEIRA MISSA NO BRASIL*, DE CANDIDO PORTINARI

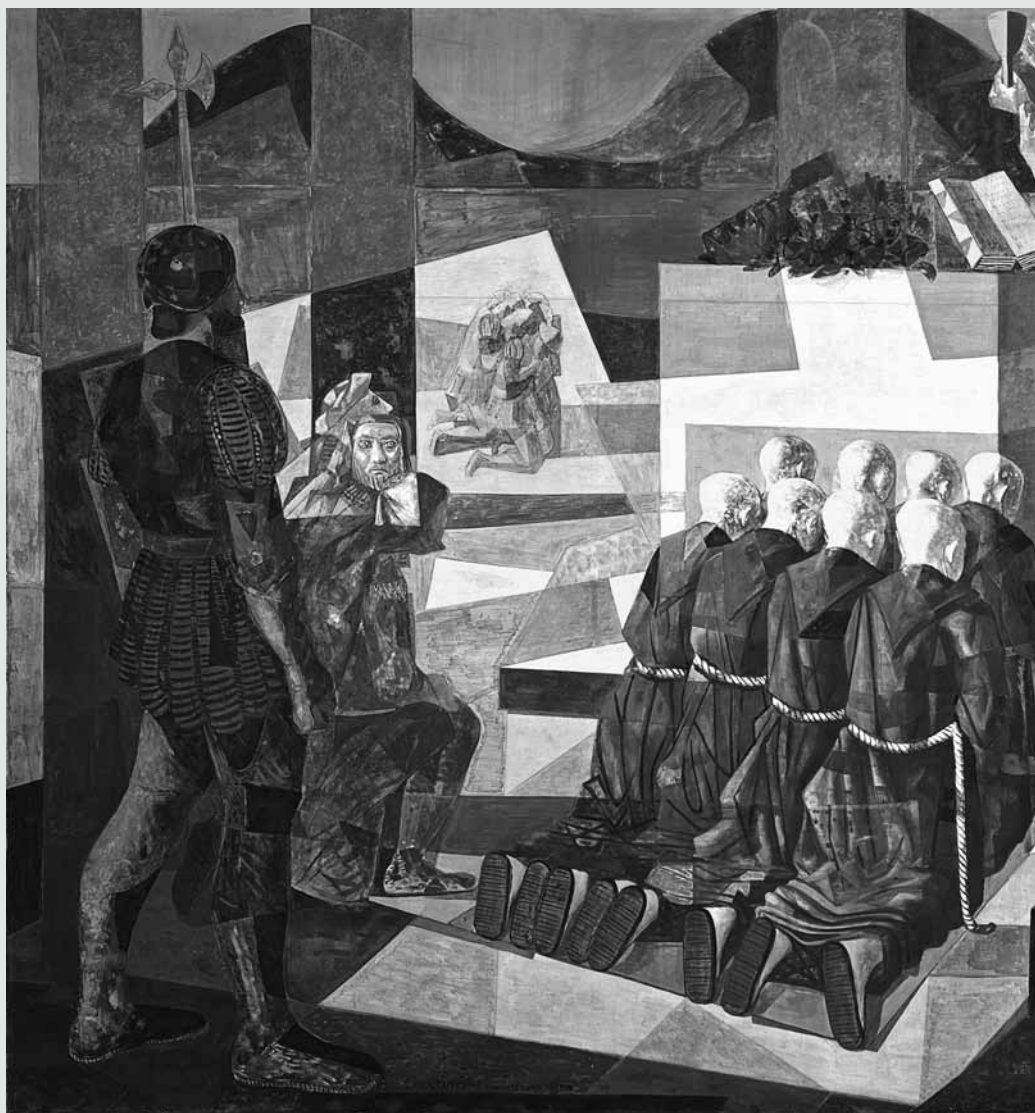
A obra foi pintada por Portinari em 1948, em Montevidéu, ano em que decidiu exilar-se no Uruguai por motivos políticos. A pintura foi encomendada pelo português Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra para ser exposta na sede do banco Boavista, prédio projetado por Oscar Niemeyer, em 1946, onde hoje funciona o banco Bradesco.²



Detalhe da assinatura de *Primeira Missa no Brasil*, de Candido Portinari, março de 2013
Museu Nacional de Belas Artes

Em 1992, a obra foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), dentro do conjunto de obras do arquiteto Oscar Niemeyer que compreende o banco Boavista, o hospital da Lagoa, a casa das Canoas. “No mezanino, que inclui uma sala de espera há um painel de Portinari [...]” (Inepac, 1990).

- 2 O banco Boavista era controlado pela família Guinle de Paula Machado. Nos anos 1990, em razão de crises financeiras, foi adquirido pelo Banco Interatlântico, uma sociedade entre o grupo português Espírito Santo Financial Group e o francês Crédit Agricole, com participação da família brasileira Monteiro Aranha. O Grupo Monteiro Aranha não consegue solucionar os problemas do banco e o vende para o banco Bradesco.



Vista geral da frente de *Primeira Missa no Brasil*, de Candido Portinari, março de 2013
acervo do Museu Nacional de Belas Artes



O Ibram/minc iniciou, em setembro de 2012, o processo de compra da obra, para ser integrada ao acervo do MNBA, valendo-se do seu direito de preferência na aquisição de bens culturais móveis, disposto na legislação nacional n. 11.906/2009, artigo 4º, inciso XVII.³ Segundo o Ibram, o objetivo foi:

cumprir uma ação de formação do público para a arte em geral – onde os museus representam espaços de difusão e reflexão da Memória Nacional indo ao encontro do Plano Nacional Setorial de Museus, que estabelece a preservação, aquisição e democratização dos acervos como um de seus temas transversais.⁴

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Em consonância com a proposição de trabalho, iniciou-se um registro documental com exames gerais e pontuais, além da pesquisa sobre intervenções anteriores para entender, de maneira mais precisa, as razões de determinadas deteriorações ocorridas e, assim, garantir uma intervenção adequada, com segurança nos critérios adotados.

Numa primeira análise estrutural, foram realizados exames organolépticos com o uso de luzes especiais, que qualificam os materiais, as técnicas originais e as intervenções havidas, assim como facilitam identificar as deteriorações ocorridas. Os primeiros exames foram realizados com a luz normal, a fim de que detalhes da natureza dos materiais e o seu estado de conservação pudessem ser observados.

Após os exames com luz visível, foram realizados exames com radiação infravermelha, luz transversa e fluorescência de ultravioleta. Com a incidência da luz rasante,⁵ foi possível documentar com exatidão as áreas de abaulamento do suporte. Com o foco de luz transversa, ou seja, no verso da tela, pôde-se visualizar a trama do suporte e, conseqüentemente, a espessura da

- 3 O inciso XVII – exercer, em nome da União, o direito de preferência na aquisição de bens culturais móveis, prevista no art. 22, do decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937, respeitada a precedência pelo órgão federal de preservação do patrimônio histórico e artístico. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm. Acesso em 2 de abril de 2013.
- 4 Comentário retirado da coluna de notícias do site oficial de museus. Disponível em www.museus.gov.br/noticias. Acesso em 25 de março de 2013
- 5 A luz rasante é quando o ângulo do raio da luz é quase próximo da superfície da tela, detectando a textura e o relevo do suporte, o que não é possível perceber com uma luz difusa.



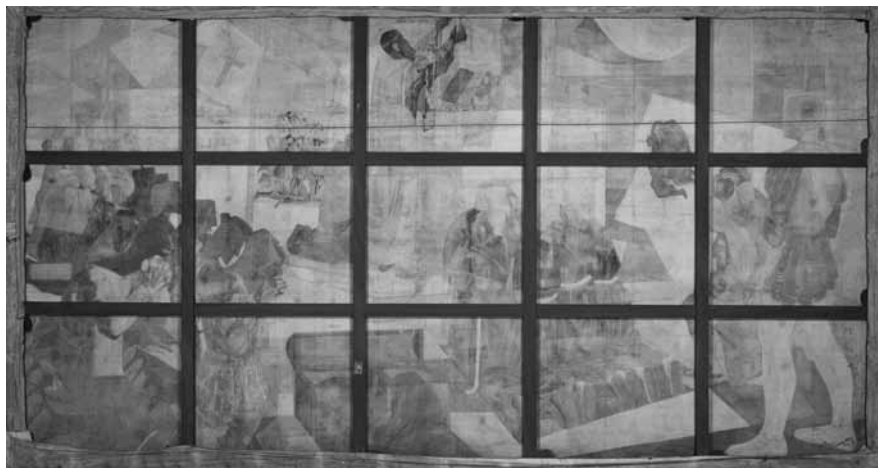
Detalhe da obra *Primeira Missa no Brasil*, de Candido Portinari, março de 2013

pintura e da base de preparação. Nas imagens com a incidência da fluorescência de ultravioleta, por sai vez, notou-se a diferença entre os pigmentos usados pelo artista e as áreas onde haviam ocorrido intervenções anteriores. Por fim, na fotografia com radiação infravermelha,⁶ revelaram-se os materiais utilizados no desenho subjacente, como carvão ou grafite, o que contribuiu para ampliar o conhecimento da técnica utilizada pelo artista.

Posteriormente, foram executados exames pontuais, que consistiram em testes para a remoção de sujidades e no exame de fluorescência de raios-x, este realizado pela pesquisadora Cristiane Calza, do Laboratório de Instrumentação Nuclear do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Coppe/UFRJ), para a identificação de materiais usados pelo artista.

Vale lembrar que nenhum método de exame, utilizado aqui ou não, pode dar um juízo absoluto, nem determinar por si só a composição e a estrutura do objeto. O conservador/restaurador tem a autonomia intelectual para reunir todo conhecimento sobre o objeto e, mediante a colaboração de peritos de diferentes áreas, conduzir sua percepção a uma proposta mais adequada e consciente.

6 Quando uma pintura é analisada com radiação infravermelha, camadas da pintura que não refletem a luz no espectro infravermelho se tornam transparentes, revelando o desenho abaixo da camada de tinta.



Vista geral do verso da *Primeira Missa no Brasil*, de Candido Portinari, março de 2013

O estado de conservação foi levantado e registrado com detalhamento no mapeamento de danos, feito em reprodução fotográfica colorida e preta e branca para melhor identificar pontos e áreas passíveis de atenção, conservação e/ou restauração.

A partir desse mapeamento, pudemos observar que o chassi possuía traves e chavetas encaixadas com muita pressão. Segundo a documentação entregue pelo antigo proprietário, o chassi foi trocado em 1982,⁷ o que não correspondia às medidas originais da tela, perceptível nas extremidades laterais sem pintura. Na avaliação do suporte, detectou-se uma transparência em algumas áreas do verso, deixando visualizar o desenho da composição, marcado pelo escurecimento mais ou menos intenso da tela, que é fina, mas resistente. Aparentemente, ocorreu a migração de algum material oleoso,⁸ que pode ter sido proveniente dos procedimentos criativos e técnicos do artista aplicados sobre a base de preparação, de velaturas de acabamento ou ainda de alguma intervenção anterior.

- 7 Não se tem, até o momento, documentação para confirmar se o chassi original já tinha o tamanho alterado e, portanto, se foi uma opção dos responsáveis pela restauração de 1982 manter as medidas encontradas.
- 8 Em alguns casos, a pintura a têmpera, que atualmente é definida como um processo pictórico que utiliza aglutinantes solúveis em água, tem emulsões como elemento aglutinador. Um exemplo muito tradicional é o da têmpera a ovo, que utiliza como aglutinante uma emulsão feita com gema e água.

As bordas apresentavam reforço em toda a sua extensão. O suporte tinha furos de pregos, desgaste com aberturas no vinco da borda e pequenos rasgos suturados e reforçados com papel japonês e tecido. Havia ondulações próximas às bordas e quinas, além de marcas do chassi antigo e do novo, principalmente no sentido horizontal. A base de preparação se caracterizava por uma camada fina e tonalizada, em que se constatou a presença de óxido de zinco. A camada pictórica era uma fatura fina de têmpera com empastamentos pontuais, apresentando áreas com desprendimentos e perdas, além de reintegrações cromáticas alteradas.

Foram detectadas áreas abrasadas com riscos, manchas diversas e respingos na borda inferior, provavelmente provenientes de materiais de limpeza manuseados perto da pintura. A camada pictórica apresentava áreas onde a trama do suporte se encontrava bem aparente, assim como eram visíveis registros da construção da composição a lápis, além de traços e sombreados de creiom ou carvão. Finalizando o mapeamento, identificou-se uma camada de proteção/acabamento visual, aparentemente sem verniz, mas com fina camada de cera. O acabamento visual estava irregular, com áreas foscas e áreas com reflexo brilhante e semimate.

INTERVENÇÕES ANTERIORES

Durante o processo de pesquisa, identificamos documentações indicando duas intervenções de restauração na obra: a primeira em 1982 e a segunda em 1988, além de procedimentos operacionais para a fixação da pintura ocorridos em 1998.

Da restauração de 1982, possuímos cópia do relatório técnico, entregue no momento da transferência para o MNBA, no qual são descritos problemas no suporte: ondulações, rompimentos, perfurações e bordas frágeis; áreas em descolamento e repinturas alteradas na camada pictórica; e chassi inadequado. O tratamento realizado constou de limpeza e remoção das repinturas, fixação com metilcelulose,⁹ compensação da camada pictórica com acetato de polivinila (PVA) mais carga e reintegração cromática, empregando caseína e pigmentos fornecidos pela família do artista. Como acabamento, aplicou-se uma emulsão de cera incolor, realizando-se no suporte uma planificação com

9 Polímero semissintético, em que grupos CH_2COONa substituem o OH na cadeia celulósica, formando éteres. Tanto mais solúvel em água, quanto maior o grau de substituição, é utilizado, sobretudo, pela viscosidade conferida às soluções aquosas, que aumenta com o comprimento da cadeia de celulose.

calor e umidade, além de um reforço de borda com acetato de polivinila (PVA). O chassi foi trocado por outro de tipo expansível, em cedro.

Da intervenção ocorrida em 1988, encontramos não um relatório técnico da intervenção, e sim anotações sobre o estado de conservação da pintura, proposta de tratamento, registro fotográfico de danos e da equipe em processo de trabalho. Segundo levantamento, a pintura apresentava graves e grandes áreas em desprendimento, manchas provocadas por fungos e acabamento visual irregular, sugerindo-se fixação da pintura por impregnação (Beva 371),¹⁰ remoção da camada protetora degradada e reintegração cromática das lacunas com tinta Maymeri. Montou-se uma estrutura para o restauro no próprio banco Boavista.

O procedimento de fixação da pintura na parede por meio de perfis metálicos ocorreu em 1998, numa tentativa de estabilizar a oscilação do suporte e do chassi.

TRATAMENTO REALIZADO

Começamos o tratamento com a higienização, que consistiu na limpeza do verso, inicialmente, com trincha e aspirador de pó, para a remoção de sujeiras diversas na parte interna e inferior do chassi, e, posteriormente, com aguarrás mineral. Na ocasião, também se realizou o acabamento das bordas do suporte, que depois foram fixadas ao chassi.

Em seguida, procedeu-se a uma limpeza da camada pictórica com trincha macia e, posteriormente, com aguarrás mineral, ocasionando a remoção parcial da cera e das sujidades aderidas a ela.

No suporte, realizou-se reforço estrutural nas áreas dos furos e dos pequenos rasgos, com a fixação de papel japonês e Beva Filme pelo verso. O nivelamento foi feito com resina epoxídicas, caulim e óxido de titânio. Para assegurar a integridade da camada pictórica e do suporte, não trabalhamos nos abaulamentos, que foram corrigidos com a colocação de uma moldura em forma de baguete.

A fixação da pintura, após testes, foi feita em pequenas áreas de desprendimento, conforme indicação no mapeamento de danos, com verniz RegalrezTM 1094.¹¹ A utilização desse produto, de baixo peso molecular, pos-

10 Criado por Gustav Berger, consiste em um adesivo ativado por calor, amplamente utilizado no reentelamento de pinturas, na fixação da camada pictórica e na elaboração de laminados com fibra de vidro.

11 RegalrezTM 1094 é uma resina de hidrocarboneto produzida por polimerização e hidrogenação de matérias-primas de hidrocarboneto puro monômero, altamente estável e



Procedimento de restauração,
Primeira Missa no Brasil, de
Candido Portinari, março de 2013

sibilitou sua aplicação localizada com grande poder de penetração no substrato, sem interferir no índice de refração da camada pictórica. Na etapa da reintegração cromática, optou-se por usar a resina sintética Paraloid B-72¹² e pigmentos nas áreas de perdas e nas alterações cromáticas também indicadas no mapeamento de danos.

Quanto à apresentação estética, optamos por não aplicar uma camada de verniz, pois compreendemos a diferença de brilho como uma característica da obra. Assim, realizamos a intervenção visando estabelecer o equilíbrio entre as áreas foscas e semibrilhantes apenas nos locais de reintegração cromática.

CONSIDERAÇÕES

A equipe de conservadores-restauradores optou por um tratamento com procedimentos pouco invasivos relativos à limpeza, à remoção de reintegração e à não aplicação da camada protetora, respeitando a unidade visual e a estabilidade estrutural da obra, tendo como base os exames realizados e as documentações incompletas sobre o seu histórico que foram localizadas.

Por todas as indagações e pesquisas realizadas, chegamos à conclusão de que é fundamental o registro documental detalhado para desvelar todas as nuances encontradas no momento da intervenção e, assim, elaborar criteriosamente procedimentos que possam dar conta da diversidade e dos problemas encontrados, sem correr o risco de tornar a obra um “fragmento” desconectado de suas múltiplas referências de tempo, espaço, matéria e fruição. Documentar de forma adequada e completa o procedimento realizado e disponibilizar esse registro para a instituição responsável pela obra deve ser um compromisso do profissional da área da conservação e restauração.

Cabe citar ainda a importância de um trabalho interdisciplinar na implementação de um plano de ações de conservação preventiva para garantir ou minimizar a rápida deterioração, atuando-se, além do objeto, em práticas específicas de monitoramento no que se refere ao manuseio, ao modo de exposição, à embalagem, ao transporte e, principalmente, às condições climáticas.

de cor clara e baixo peso molecular. Apolar, é sugerida para uso em plásticos, adesivos, revestimentos e selantes.

- 12 Paraloid B-72 é uma resina acrílica termoplástica muito utilizada em conservação e restauro, devido à sua elevada estabilidade. Pode ser diluída em diversos solventes (tolueno, xileno e acetona, entre outros) para aplicação como verniz, ligante ou impregnante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETO, Lourdes. 2011. *Oficina de pintura: materiais, fórmulas e procedimentos*. Rio de Janeiro: Rio Book's.
- FABRIS, Annateresa. 1996. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp.
- INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL (INEPAC). “Processo de Tombamento 3560/131/92 – Processo E-18/001.172/90”. Mimeo.
- MAYER, Ralph. 1996. *Manual do artista de técnicas e materiais*. São Paulo: Martins Fontes.
- MOTTA, Edson & SALGADO, Maria L. G. 1976. *Iniciação à pintura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PEDROSA, Israel. 2003. “Marco da pintura moderna”, *O Globo*, 23 de março, Prosa e Verso, p. 4.
- RODRIGUES, Leonardo. 2007. “As Primeiras Missas e a construção do imaginário brasileiro na obra de Victor Meirelles e Candido Portinari”, *19&20*, vol. 11, n. 1, Rio de Janeiro, janeiro. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/obras/missas_leo.htm. Acesso em 28 de fevereiro de 2013.
- SLAIBI, Thais Helena de A; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O. & GUIGLEMETI, Wallace A. (org.) 2011. *Banco de dados: materiais empregados em conservação-restauração de bens culturais móveis*. Rio de Janeiro: Abracor. 2ª ed. revista e ampliada.
- VASARI, Giorgio. 2011. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

SÍTIOS CONSULTADOS

Instituto Brasileiro de Museus – Ibram | www.boletim.museus.gov.br

Projeto Portinari | www.portinari.org.br

Revista Brasileiros | www.revistabrasileiros.com.br

LARISSA LONG

Coordenadora de do setor de Conservação e Restauração do Museu Nacional de Belas Artes.

ELISABETE MARTELLETTI GRILLO PEREIRA

Restauradora de pintura.

GEISA ALCHORNE DE SOUZA

Restauradora de pintura.

EDUCAÇÃO



A criança no Museu Nacional de Belas Artes: uma proposta de ação educativa



RESUMO

O artigo apresenta algumas considerações sobre a visita mediada e as oficinas pedagógicas para crianças e suas famílias oferecidas pelo Núcleo de Educação do Museu Nacional de Belas Artes, bem como reflexões sobre a forma singular que a criança tem de ser-e-estar-no-mundo e como isso se dá no espaço dessa instituição.

PALAVRAS-CHAVE

museu, infância, ações educativas, jogos pedagógicos.

ABSTRACT

The article presents some considerations on the guided visit and the pedagogical workshops for childhood and their families offered by the Educational Nucleus of the National Museum of Fine Arts, as well as thoughts on the unique manner with which the child has to-be-and-exist-in-the-world and how this happens within this institution.

KEY WORDS

Museum, childhood, educational actions, pedagogical games.

A importância de uma coisa há de ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

MANOEL DE BARROS

O museu, como fenômeno social e com suas ações de pesquisa, preservação e comunicação, amplia seu sentido ao abrir-se à sua dimensão pedagógica. O Núcleo de Educação do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) trabalha para fazer a ponte entre o acervo e o visitante, criando possibilidades para que o museu seja um espaço de construção de significados por parte do público. No público visitante, está incluída a *criança*, sujeito histórico e social, com suas especificidades.

A infância é uma construção histórica, e não apenas um fato biológico. A ideia que temos hoje de que as crianças fazem parte de um grupo social com particularidades só surgiu no mundo ocidental com a sociedade capitalista. Até então, ela era incorporada ao mundo dos adultos assim que possível, compartilhando os mesmos lugares e situações, usando o mesmo tipo de roupa e realizando os mesmos trabalhos. Com a nova organização da sociedade, o adulto passou a ver a criança como ser incompleto, dependente, irracional e fraco, que necessitava de grandes cuidados e disciplina rígida, a fim de tornar-se um adulto socialmente aceito. Diversos estudos têm buscado compreender a infância e sua forma de pensar, sentir e agir com essa perspectiva histórica.

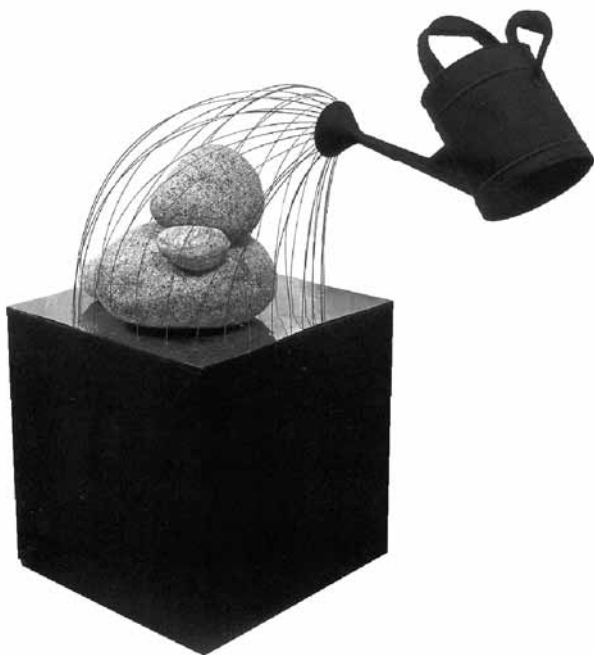
Na contemporaneidade, a criança é vista como autora de seu ser-e-estar-no-mundo, capaz de usar todos os recursos de um verdadeiro cientista curioso que investiga, duvida, pergunta, subverte, levanta hipóteses e faz relações, ou seja, um participante ativo do processo de construção de conhecimento. Sujeito social, inserido na cultura, num mundo de símbolos, ideias, palavras, usos, costumes, crenças e tradições.

A visita a um museu de arte pode contribuir para a construção da ideia de quem somos, onde estamos e como nos sentimos. Diz Ana Mae Barbosa que, “através das artes, é possível desenvolver a percepção e a imaginação, apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada” (Barbosa, 2012).

O bombardeio de imagens (muitas vezes, pobres e estereotipadas) presentes no nosso cotidiano pode gerar uma passividade diante da saturação de informações visuais. A experiência de ver fica esvaziada. É preciso,



Crianças observando a obra *Alegoria do Império brasileiro* (1872), de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes.



Jose Tarcísio, *Movimento I*
Museu Nacional de Belas Artes

então, resgatar o *olhar de estranhamento*, aquele que provoca a pergunta, a reflexão, a emoção. O espaço do museu, com seus silêncios, suas luzes e sombras, a exposição das obras, favorece a pausa, a contemplação, o deleite, o olhar devagar. A criança é um visitante singular, pois “uma criança vê o que o adulto não vê. Tem olhos atentos e limpos para o espetáculo do mundo. O poeta é capaz de ver pela primeira vez o que, de fato, ninguém vê” (Resende, 1992).

Assim como os poetas e os artistas, a criança se abre ao inesperado. Por exemplo, numa visita à Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea, um menino de cinco anos, contemplando a obra *Movimento I*, de José Tarcísio, explicou que estavam “regando a pedra para ela crescer”. Nesse momento, a criança “topou a brincadeira”, como faz quando brinca de faz de conta e diz “agora eu era”: vassoura vira cavalo, um pano vira capa. Ela entrou no jogo poético proposto pelo artista. Outro menino, mais velho, disse intrigado: “Ué, eu pensei que a pedra estava numa prisão”. Foram os arames como grades de uma cela que chamou mais a sua atenção. Sentimentos de prisão, peso, inutilidade, desolação? Ou de regar,

crescer, cultivar, ter esperança, acreditar no impossível? A provocação é essa mesma. O artista retira as coisas cotidianas de seu contexto e as transforma em objetos a serem pensados.

A proposta de trabalho das visitas mediadas e das oficinas no MNBA pauta-se no respeito à criança como sujeito pensante, que sente, deseja e fala (não apenas com palavras, mas através de múltiplas linguagens). Nesse sentido, a visita torna-se, ela própria, um jogo, na medida em que seu aspecto lúdico possibilita a apropriação do espaço museal e um diálogo com as obras. A contação de histórias, o material pedagógico, o desenho e a brincadeira auxiliam a articulação entre o imaginar, o pensar e o fazer. O Núcleo de Educação, em parceria com o Núcleo de Comunicação Visual, vem desenvolvendo jogos pedagógicos a partir de imagens do acervo do museu. Usados na visita mediada, antes, durante ou depois dela, e em oficinas, têm a proposta de desafiar e favorecer o desenvolvimento afetivo e social, ao mesmo tempo que se constroem ferramentas para compreender o mundo. A proposta é que a criança saia da posição de espectador para ser ator, aquele que age na sua relação com a obra. Ela pode manipular, aproximar obras que na galeria estão distantes, escolher, comparar, classificar, criar narrativas a partir delas. Assim, reelabora de forma criativa o que está vivenciando no museu, suas sensações e impressões.

Olhar é uma experiência individual que pode ser transformada em aprendizagem coletiva. A criança, ser singular e social, desenvolve-se nas ações e interações com o outro. Segundo Vygotsky, é no compartilhar experiências, no interagir com seus pares e adultos sensíveis, que se constroem significados e se abrem caminhos para o pensamento criativo, crítico e transformador, ampliando sua forma de ver o mundo e a si mesma. Como diz Mário Chagas:

Para além de suas possíveis serventias políticas e científicas, museu e patrimônio são dispositivos narrativos, servem para contar histórias, para fazer a mediação entre diferentes tempos, pessoas e grupos. É nesse sentido que se pode dizer que eles são pontes, janelas ou portas poéticas que servem para comunicar e, portanto, para nos humanizar (Chagas, 2006).

Essas ações são realizadas com crianças de escolas e ONGs em visitas agendadas pelo Núcleo de Educação. Sabemos, no entanto, que uma relação prazerosa com arte e museu pode começar bem antes, na família.

Um desdobramento desse projeto é o *Guia de família em visita ao MNBA*, publicação realizada em parceria com a editora Intrínseca e lançada em 2012. O guia é, na verdade, um convite para que a família venha ao museu e faça



Material pedagógico com imagens do acervo do MNBA

da visita um momento agradável e prazeroso. São propostas atividades para que seus membros (não importando suas idades) joguem juntos, criem, relacionem as obras com suas vidas e sintam que o que está no museu de alguma forma também pertence a eles, fazem parte da sua história. A ideia é que a família possa voltar ao museu várias vezes e, de forma autônoma, propor a ela mesma novos desafios. Assim, a visita será sempre uma novidade.

Além do *Guia*, são realizadas oficinas com as famílias. Jogando, brincando e, sobretudo, ouvindo o que as crianças têm a dizer, os adultos ressignificam as relações com elas e com o museu. Dessacraliza-se o espaço, tornando acessível essa herança cultural. Para que as obras sejam importantes, é necessário descobrir algo de si mesmo representado nelas. Mais do que pinturas e esculturas cujos personagens criam vida apenas quando é “noite no museu”, é preciso que, durante o claro do dia, eles se mostrem, conversem e surpreendam os olhares nesse espaço vivo e pulsante.

Concluindo, a preocupação em acolher a infância com toda a sua subjetividade e capacidade imaginativa aproxima museu e criança, esses dois personagens encantados e encantadores.



Oficina com as famílias, Sala de acolhimento do Núcleo de Educação do MNBA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Ana Mae. 2012. “Arte, educação e cultura”. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mreo00079.pdf>. Acesso em 25 de outubro de 2012.
- BARROS, Manoel. 2010. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta do Brasil.
- CHAGAS, Mario. 2006. “Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação”, *Patrimônio – Revista Eletrônica do Iphan*, n. 3: Educação patrimonial, Brasília, jan.–fev. Disponível em <http://ww.labjor.unicamp.br/patrimonio/>. Acesso em 23 de outubro de 2012.
- FALCÃO, Andréa. 2009. “Museu como lugar de memória”, *Salto para o futuro*, vol. XIX, n. 3: Museu e escola: educação formal e não-formal, Brasília, maio.
- LACOMBE, Anna Maria & LACOMBE, Ana Luísa. 2002. *Acender um fogo: o jogo e o teatro na escola*. Rio de Janeiro: Edições Pró-Saber.
- LEITE, Maria Isabel & OSTETTO, Luciana Esmeralda (org.). 2010. *Encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas: Papyrus.
- RESENDE, Otto Lara. 1992. “Vista cansada”, *Folha de S. Paulo*, 23 de fevereiro.
- SANTOS, Maria Célia T. Moura. 2001. “Museu e educação: conceitos e métodos”. Disponível em <https://bibliotextos.files.wordpress.com/2011/12/museu-e-educacao3a7c3a30.pdf>.



Crianças em visita mediada

SIMONE BIBIAN

Técnica em Assuntos Educacionais, responsável pelo Núcleo de Educação do Museu Nacional de Belas Artes.

MEMÓRIA



Museu Nacional de Belas Artes: memórias da ocupação de seu prédio. Entrevista com Pedro Xexéo



RESUMO

Entrevista com o museólogo Pedro Xexéo a respeito da progressiva ocupação pelo Museu Nacional de Belas Artes do prédio onde funciona, desde a sua criação em 1937, com ênfase no período de 1976 a 2003.

PALAVRAS-CHAVE

Museu Nacional de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Fundação Nacional de Artes (Funarte).

ABSTRACT

Interview with museologist Pedro Xexéo about the progressive occupation by the National Museum of Fine Arts of the building where it is housed from its creation in 1937, with emphasis on the period between 1976 and 2003.

KEY WORDS

National Museum of Fine Arts, National School of Fine Arts, National Arts Foundation (Funarte).

Nesta entrevista com Pedro Xexéo, museólogo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), revisitamos momentos da progressiva ocupação por este museu do prédio da avenida Rio Branco, n. 199. Como já é de amplo conhecimento, o MNBA foi criado em 1937, a partir da pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Nesse prédio, Escola e Museu conviveram durante 39 anos, no entanto, como relata Pedro, a saída da Escola não significou, de imediato, a ocupação total do prédio pelo Museu, que passou a dividir seu espaço físico com a Fundação Nacional de Artes (Funarte).

Pedro Xexéo, curador da coleção de Pintura Brasileira, é atualmente o servidor que está há mais tempo na instituição, tendo entrado, ainda como bolsista, em 1974.¹ A história que contamos a seguir abarca um período de 66 anos, desde a criação do MNBA, em 1937, até a cessão completa a este, em 2003, de obras de arte que haviam ficado com a Funarte. O período focado na entrevista vai de 1976 a 2003.

O Museu era dirigido pela Maria Eliza Carrazoni² e dividia o prédio com a Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Já havia planos de a Escola ir para a então nova cidade universitária,³ mas grande parte de seus professores resistia a essa mudança. Muitos deles, que eram contemporâneos naquela época, ainda reclamam a entrega de bandeja deste prédio, que era o deles.

A Escola saiu em 1976 e eu me lembro de que foi a coleção Jerônimo das Neves a última coleção de obras de arte recebida por ela antes de sair do prédio do MNBA. O Museu ficou dono do prédio, porém parte dele permaneceu vazia e a diretora, infelizmente, não tinha um plano prévio de ocupação imediata dos espaços. Ela queria ocupar o restante do prédio, só que nessa época a Funarte tinha sido criada e estava com uma força política muito grande.

1 No momento de realização da entrevista, em outubro de 2012, Pedro Xexéo ainda não havia se aposentado, o que ocorreu em dezembro de 2013.

2 Maria Eliza Carrazoni foi diretora do MNBA de 1970 a 1976.

3 A cidade universitária reuniu diversos cursos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e foi criada numa ilha artificial. Sua construção se iniciou em 1949 e sua inauguração se deu em 1972.

Nesta parte da entrevista, Pedro nos conta como a Funarte foi ocupando os espaços físicos do MNBA e como algumas de suas atribuições, entre as quais o Salão Nacional de Artes Plásticas, começaram a ser realizadas pela Funarte.⁴ Havia a previsão, por parte da Funarte, de que o MNBA passasse para os seus quadros, fato que, como veremos a seguir, não se consumou.

É importante, portanto, situar esses acontecimentos no contexto histórico da época. Na década de 1970, a ditadura militar estava em vigor e, a partir de meados daquela década, houve no governo Geisel uma política de aproximação com as classes intelectuais e artísticas, buscando “degelar” a relação com elas (Miceli, 1984). Ocorreram, assim, investimentos em políticas culturais.

Manuel Diegues Junior, considerado homem de esquerda, dirigia o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), do Ministério da Educação e Cultura (MEC), que estabeleceu o Programa de Ação Cultural, embrião da Funarte, criada em 1975. A Funarte teve forte injeção de recursos, uma estrutura burocratizada e um corpo de funcionários jovens e bem formados, muitos deles inclusive com formação na Europa (Miceli, 1984; Botelho, 2001). Entre as suas atribuições, estavam o suporte e o fomento a manifestações artísticas e a promoção de festivais. Compunham o quadro da Funarte as seguintes instituições: o Serviço Nacional de Teatro, o Instituto Nacional de Folclore, o Instituto Nacional de Música e o Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap).

O início da ocupação dos espaços do MNBA pela Funarte ocorreu ainda em 1976, com a saída da diretora Maria Eliza Carrazoni, contrária à cessão desses espaços.

SAÍDA DE MARIA ELIZA CARRAZONI

Roberto Parreira⁵ tinha livre trânsito no governo Geisel e era muito amigo da Amália Lucy, que era filha do Geisel e trabalhava na Funarte. A gente ficou sabendo, mas eu nunca vi esse organograma,⁶ que um dos planos da Funarte era deixar de ter apenas o papel de difusão cultural, tanto na música

4 “O Salão Nacional de Artes Plásticas foi criado pela lei n. 426, de 30 de junho de 1977, como consequência da extinção dos antigos salões nacionais de Belas-Artes e de Arte Moderna, cabendo à Funarte a sua realização a partir de então” (Botelho, 2000: 134, nota 58).

5 Roberto Parreira foi o primeiro diretor executivo da Funarte.

6 Em sua pesquisa sobre a Funarte, Botelho menciona numa nota de pé de página que a estrutura da Funarte previa a incorporação do MNBA. A autora menciona ainda que tanto o Serviço Nacional de Teatro como a área de cinema resistiram a serem incorporados pela Funarte (Botelho, 2000: 88, nota 11).

quanto no teatro e na arte. O MNBA seria então o acervo da Funarte, ligado diretamente ao Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap). A Maria Eliza saiu daqui, isto é, ficou sabendo simplesmente que tinha sido destituída do cargo, porque entrara em choque com o Manuel Diegues Junior, a quem o Parreira também era muito ligado.

O Parreira foi o gerente do Programa de Ação Cultural (PAC) do DAC, e a Maria Eliza Carrazoni era ligada a Jarbas Passarinho,⁷ então ministro da Educação e Cultura. Quando ele deixou o ministério, entrou o Ney Braga e, com isso, ela possivelmente perdeu o apoio que tinha de alguém importante na hierarquia do governo. Maria Eliza entrou em choque com o Parreira, que estava com apoio, e com o pessoal do DAC. Isso provavelmente foi passado para o Ney Braga, que demitiu Maria Eliza. Mas a confusão toda ocorreu porque a Maria Eliza não queria que a Funarte ocupasse espaços aqui no prédio. Era um plano da Funarte ter o MNBA como uma espécie de âncora, que uniria o útil ao agradável.

Embora a Funarte, em termos regimentais, não devesse ter, por exemplo, acervo, coleções de obras de arte, ela ajudava outras instituições a fazer exposições no campo das artes plásticas. A Funarte tinha vários institutos como o Inap, entre os quais outro tão atuante quanto ele, ligado à área de música, não apenas popular, mas também erudita.

GESTÃO DE EDSON MOTTA: A FUNARTE COMEÇA A OCUPAR OS ESPAÇOS

O fato é que, em termos práticos, a Funarte logo começou a ocupar espaços no prédio do MNBA. No final de 1976, o professor Edson Motta, que era um famoso restaurador de obras de arte na época, o maior restaurador do Brasil, foi nomeado diretor do MNBA.

A Funarte estava começando a ocupar os espaços aqui do prédio, comendo pelas beiradas, e isso provavelmente era algo discutido na esfera ministerial. O Parreira então propôs ao Edson Motta que, em troca disso, todo este quarto andar, no qual estamos e que estava completamente abandonado, fosse reformado. Ainda me lembro de ter vindo aqui naquela época e ter encontrado uma enorme bagunça e muita sujeira. Parecia que tinha sido bombardeado. Havia tido aqui todo tipo de aula, de pintura, de arquitetura etc.

7 Jarbas Passarinho foi ministro da Educação e Cultura entre o fim de 1969 e o início de 1974.



Pedro Xexéo em uma das Salas de Moldagem do Museu Nacional de Belas Artes

O Amoedo deu aula nesta sala em que estamos e onde hoje é o gabinete da Monica Xexéo,⁸ era o local em que o Goeldi dava aulas de gravura.

Mas, enfim, a Funarte restauraria completamente este andar, para que fosse ocupado pelo que o Edson Motta quisesse. Provavelmente, pela parte administrativa, pela área técnica e pela área educativa, que já havia no Museu. Em contrapartida, parte significativa dos espaços do térreo e do segundo andar seriam cedidos à Funarte, mantendo-se as salas do terceiro andar para as exposições de longa duração.⁹

No segundo andar, as duas Salas de Moldagens e a galeria Rodrigo de Mello Franco ficaram com a Funarte. Foram espaços ocupados pelo Inap,

8 Diretora do MNBA desde 2006.

9 Ao todo, o prédio do MNBA tem quatro andares.

pelo Instituto Nacional de Música etc. O Projeto Pixinguinha, por exemplo, tinha uma sala especial. A sede principal da Funarte, portanto, funcionava aqui no Rio, neste prédio. Embora o seu âmbito de atuação fosse o Brasil, tudo era pensado aqui.

A princípio, o Edson Motta achou que essa solução era excelente, uma vez que todo o quarto andar seria reformado, e isso custaria muito dinheiro, pois as condições eram péssimas, estava tudo acabado.

OS ANOS DA OCUPAÇÃO DA FUNARTE: DO SALÃO DE ARTES À GARAGEM

Em meados dos anos 1970, quando a Funarte tinha força e o Parreira, trânsito em tudo que era lugar, a Funarte entrou rachando, pois tinha dinheiro. Eu me lembro inclusive que se reformou e pintou toda a parte ocupada pela Funarte e que o Museu estava meio caindo aos pedaços. A gente passava pelos espaços da Funarte e parecia que estava entrando num outro prédio: luminárias, portas, vidros, janelas, tudo parecia diferente porque seus responsáveis tinham dinheiro e o Museu não.

Assim, em 1978, 1979 e 1980, sentíamos a presença da Funarte como uma ameaça. Ela foi ocupando espaços do térreo e do segundo andar, mas a tomada do Museu não chegou a se efetivar. A ocupação total do Museu ou sua passagem da Secretaria de Assuntos Culturais (Seac), que substituiu o DAC na estrutura do MEC, para o âmbito da Funarte e do Inap não se concretizou.

Naquela época, todavia, a Funarte tinha inúmeros programas e isso teve consequências para o MNBA. Por exemplo, o último ano em que o Salão Nacional de Arte Moderna foi gerido pelo MEC, de cujo júri o MNBA participava, foi 1976. Lembro que o Salão de 1976 inclusive ocorreu aqui no museu, mas a partir de então passou a ser gerenciado pela Funarte. Até aquele ano, os Prêmios de Viagem ao Estrangeiro de pintura, de escultura e de gravura eram compulsoriamente cedidos e entravam para o acervo do Museu. Boa parte de nossa coleção de pintura brasileira moderna tem essa origem. O MNBA não adquiria muitas obras de arte e várias obras em nosso acervo, de artistas como Iberê Camargo, Frank Schaeffer, Arcangelo Ianelli e Milton Dacosta, se devem aos Prêmios de Viagem. Em 1976, portanto, o Museu perdeu isso porque as obras dos Prêmios de Viagem passaram a seguir para a Funarte, que começou a formar uma coleção de obras de arte, o que, como disse há pouco, não estava previsto em seu regimento original.

A entrada da Funarte era pela rua Araújo Porto Alegre e havia inclusive uma placa de bronze com a inscrição “Fundação Nacional de Arte”, que não existe mais. Isso incomodava muito o Edson Motta, que nos dizia: “Eu tenho que mandar tirar essa placa”. Aqui, na avenida Rio Branco, havia uma placa “Museu Nacional de Belas Artes – Ministério da Educação e Cultura”, e a Funarte achou por bem fazer uma placa semelhante na rua Araújo Porto Alegre. Além disso, o espaço que hoje é parte da reserva técnica, exatamente na esquina da rua Heitor de Mello com a rua México, e cuja entrada se dava pela rua México, era uma garagem utilizada pela Funarte, por seu diretor executivo e por outros funcionários que tinham carro.

A ESTRATÉGIA DE EDSON MOTTA PARA RESISTIR À FUNARTE

Como mencionei, em 1978, o Edson Motta foi informado de que havia um organograma, mas que ninguém do MNBA ainda tinha visto, em que este se tornava uma extensão do Inap, o qual, por sua vez, estava ligado à direção executiva da Funarte, que naturalmente tinha a sua presidência, ou seja, o MNBA ficaria com pouquíssima autonomia. Ele então, que imaginava permanecer diretor ainda durante alguns anos, deu-se conta de que o MNBA se tornaria um apêndice do Inap, e isso ele não engoliu.

Embora ele, a princípio, tivesse achado excelente a proposta da Funarte de reformar o quarto andar, em troca da ocupação de espaços, não concordou com esse encaminhamento, a ponto de dizer para nós: “Vamos ficar muito inferiorizados, e isso eu não posso admitir”. Ele tinha sido diretor geral da área de restauração do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e era um de seus personagens, eu diria, históricos. Entrou no Iphan nos anos 1940, era grande amigo de seu criador, Rodrigo de Mello Franco, e se achava membro de um grupo de pessoas especiais. O fato é que o Edson Motta percebeu que o inicialmente interessante não era lá muito bom e também que ele, como diretor, perderia muito status. Acabou não aproveitando muito isso, porque ficou muito doente no final de 1980 e morreu no final do ano seguinte, mas impediu a tomada do MNBA pela Funarte.

Não sei como o Edson Motta havia conhecido o Golbery do Couto e Silva, que era uma espécie de eminência parda do governo, considerado pelos outros militares uma espécie de gênio, o sujeito que sabia de tudo. Falo isso porque minha família é de militares, meu pai era militar, e nós conhecíamos muito bem essa espécie de mitologia que existe no Exército. Mas, enfim, o Edson Motta conhecia o Golbery e contou para nós – isso é algo puramente

Pedro Xexéo em frente ao portão de entrada da garagem que a Funarte manteve no prédio do Museu Nacional de Belas Artes, na rua México. Com a retomada do espaço, este sofreu reformas e se transformou na Sala de Exposições Carlos Oswald. Atualmente, é ocupado por parte da reserva técnica.



oral – que procurara o Golbery e lhe pedira para que impedisse que o MNBA fosse absorvido pelo Inap, pela Funarte. Verdade ou não, o fato é que o desejo da Funarte de tornar o MNBA parte de sua estrutura não se efetivou.

Conforme relata Pedro Xexéo a seguir, a incorporação do MNBA pela Fundação Nacional Pró-Memória permitiu a este a retomada dos espaços físicos que estavam sendo ocupados pela Funarte.

A Fundação Nacional Pró-Memória foi criada pela lei n. 6.757, de 17 de dezembro de 1979, por iniciativa de Aloísio Magalhães, no âmbito do MEC. Essa fundação tinha, junto com a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), a atribuição de identificar e preservar o patrimônio cultural e natural do Brasil. Na área patrimonial do MEC, o Sphan era o seu órgão normativo e a FNPM, o seu órgão executor.

A FUNDAÇÃO PRÓ-MEMÓRIA, A FIGURA DE ALOÍSIO MAGALHÃES E A SAÍDA DA FUNARTE

Aloísio Magalhães queria ter um gabinete no Rio de Janeiro. A sede da Pró-Memória era em Brasília, mas Aloísio queria ter um gabinete aqui no Rio. Qual local ele escolheu? O MNBA, mais exatamente a sala que hoje, por causa disso, se chama Aloísio Magalhães.

No final de 1981, criou-se a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), que havia sido concebida por ele,¹⁰ que era absolutamente contrário à concepção de a Funarte ter uma coleção de arte e de o MNBA fazer parte de sua estrutura.¹¹ Um museu deveria ser responsável pela conservação de bens culturais e a Funarte era um órgão de fomento cultural, ou seja, uma instituição destinada a ajudar projetos culturais em qualquer uma de suas áreas, na música, na literatura, nas artes plásticas etc. Ou seja, a Funarte

10 Fonseca reconstrói a trajetória do conhecido designer e artista plástico Aloísio Magalhães no campo das políticas culturais da década de 1970. Ele foi um dos criadores e diretor do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que fazia parte do Ministério da Indústria e Comércio. O CNRC articulava as noções de cultura brasileira e desenvolvimento. Em 1981, Aloísio Magalhães assume a recém-criada Secretaria de Cultura do MEC, órgão que reúne pela primeira vez a gestão da política cultural federal (Fonseca, 2005: 152).

11 Conforme mostra Botelho, do ponto de vista conceitual, Aloísio Magalhães não era muito simpático à Funarte, a qual se referia como “um grande transatlântico ancorado à rua Araújo Porto Alegre” (Botelho, 2000: 108).

não deveria ter uma coleção de obras de arte, e o Aloísio insistia que ela não deveria ocupar o espaço do MNBA e que deveria procurar outro local. Foi naquela época, portanto, no início da década de 1980, que a Funarte começou a desocupar os espaços que tinha neste prédio.

No início do funcionamento da Fundação Pró-Memória, que para nós se deu efetivamente em 1982, o MNBA tinha muitos recursos. Nosso regime de trabalho mudou. Éramos funcionários celetistas, continuamos a ser, mas houve um novo contrato de trabalho. A maioria das pessoas, por exemplo, recebia gratificação, o que, para nós funcionários, foi ótimo. A Pró-Memória tinha recursos e o Aloísio deu muita importância não só ao MNBA, mas a todos os museus. Houve de fato entrada de recursos. Após a sua morte precoce, num encontro em Pádua, na Itália, em 1982, a Fundação Pró-Memória começou a murchar, até ser extinta em 1990.

Com a criação da Fundação Pró-Memória, portanto, a Funarte sofreu um revés em sua ocupação do prédio do MNBA. Com a chegada de Aloísio Magalhães, as brincadeiras de mau gosto que nós escutávamos pelos corredores de alguns funcionários da Funarte, “Olha, qualquer dia a gente vai estar aí dentro, se cuida!”, deixaram de existir.

ALCÍDIO MAFRA DE SOUZA: DO INAP À DIREÇÃO DO MNBA

É bom que se diga que o sucessor de Edson Motta na direção do MNBA, Alcídio Maфра de Souza,¹² tinha sido diretor do Inap. A gente discutia com ele a respeito da ocupação de espaços do MNBA pela Funarte – naquela época, eu era o coordenador técnico –, e ele sempre se mostrava reticente. Não abria o jogo, por exemplo, sobre o tal organograma em que o MNBA seria parte da Funarte. Ocorre, contudo, que o Aloísio Magalhães conhecera o Alcídio como diretor do Inap e o convidou para ser o seu chefe do gabinete na Fundação Pró-Memória. Em seguida, com a morte do Edson Motta em 1981, nomeou-o diretor do MNBA.

Assim, quando, ao longo dos anos 1980, o Alcídio começou a recuperar os espaços que haviam sido cedidos para a Funarte, um dos que ele imediatamente recuperou foi a garagem que era usada pela diretoria e alguns funcionários da Funarte, transformada numa sala de exposição, a sala Carlos Oswald. Parece-me, portanto, que ele quis marcar posição, dizendo o seguinte: “Nós aqui do Museu estamos transformando um espaço que era

12 Foi diretor do MNBA de finais de 1981 a finais de 1990.



Alcídio Mafra de Souza, ao microfone, em evento no Museu Nacional de Belas Artes, em 1987.



Vista de exposição na Sala Carlos Oswald, no Museu Nacional de Belas Artes, em 1984.

ocupado como garagem pela Funarte numa galeria de exposições temporárias de obras de arte”, que se dedicaria a obras de arte sobre papel, desenho, gravura, fotografia, e à arte gráfica.

Creio, portanto, que o Alcídio, ao se tornar diretor, enfim começou a tomar o partido do MNBA. Talvez nem pudesse ser de outro modo. Ele respeitava muito o Aloísio, que era alguém muito conhecedor da noção de patrimônio cultural e deu também grande ajuda ao Iphan.

Pode-se dizer, assim, que de 1976 ao fim dos anos 1980 a Funarte ocupa espaços razoáveis no prédio do MNBA. Na luta contra a consolidação desse processo de ocupação, que começa a ser revertido no início dos anos 1980, duas pessoas são fundamentais: Edson Motta e Aloísio Magalhães.

OS ÚLTIMOS RESQUÍCIOS

No início dos anos 1990, a Fundação Pró-Memória é extinta e Heloísa Lustosa se torna a diretora do MNBA. Estamos no governo Collor, no qual a Funarte, que perdeu gás nos anos 1980, torna-se menos relevante. Em meados dos anos 1990, a Funarte já praticamente não ocupa mais espaços no prédio do MNBA, e inclusive doa a este parte do acervo que havia reunido por meio de premiações.

Os resquícios da Funarte de que fala Monica Xexéo se referem, portanto, às obras de arte que ela manteve depositadas no andar térreo até a última ampliação da reserva técnica, que já havia sido parcialmente ampliada, e que foram doadas ao MNBA e a outros museus brasileiros. Até 2003, portanto, a Funarte ainda gerenciava esse depósito de obras. Vinham funcionários seus aqui documentar o estado de conservação das obras armazenadas, e eles contavam inclusive com a ajuda do MNBA para avaliar as condições de guarda e do ambiente, e decidir, por exemplo, se deviam remanejar ou retirar algo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOTELHO, Isaura. 2000. *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976–1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa.
- MICELI, Sergio. 1984. “O processo de ‘construção institucional’ na área cultural federal (anos 70)”. In: MICELI, Sergio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel.

FONSECA, Maria Cecília Londres. 2005. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro/Brasília: Editora da UFRJ/Iphan. 2ª ed.

FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA. s/d. *Fundação Nacional Pró-Memória*. Brasília: Ministério da Cultura.

ANA TELES DA SILVA

Doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Dilma Vana Rousseff

MINISTRO DE ESTADO DA CULTURA

Juca Ferreira

PRESIDENTE DO INSTITUTO

BRASILEIRO DE MUSEUS

Carlos Roberto Brandão

DIRETORA DO MUSEU NACIONAL

DE BELAS ARTES

Monica Figueiredo Braunschweiger Xexéo

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Nelson Moreira Junior

Felipe Naus (estagiário)

Gabriela ... (estagiária)

COORDENAÇÃO TÉCNICA

Daniela Matera Lins Gomes

José Patane Filho (apoio)

Amanda Cavalcanti (estagiária)

CURADORIA DE PINTURA ESTRANGEIRA

Analdo Bernardo Baraça

Gabriela ... (estagiária)

CURADORIA DE NOVAS MÍDIAS

E ARTE AFRICANA

Daniel Barretto (curador)

CURADORIA DE GRAVURA

Laura Abreu (curadora)

COLEÇÕES ESPECIAIS

Amauri Rodrigues Dias

CURADORIA DE ESCULTURAS

Eurípedes Junior

SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ACERVO DO

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – SIMBA

Valter Gilson Gemente

SEÇÃO DE REGISTRO

Cláudia Regina Rocha

Cinda Lúcia de Alcântara

Anna Beatriz ... (estagiária)

NÚCLEO DE IMAGEM

Vicente Oliveira

BIBLIOTECA E ARQUIVO HISTÓRICO

Mary Komatsu

Ângela Cirene Teles

Júlia Maria Bastos

Márcia Loureiro Pires Rebelo

Vicência Mendes

Pollyana Suassuna Sales

Thaís de Freitas

Lusia Soares (apoio)

Mailon Silva (estagiário)

Jéssica Santos Cabral (estagiária)

COORDENAÇÃO DE CONSERVAÇÃO

E RESTAURAÇÃO

Larissa Long

Jadir Pinheiro de Souza (apoio)

RESERVA TÉCNICA

Nilsélia Campos Diogo

Cláudia Machado Ribeiro

MONITORAMENTO CLIMÁTICO

Antonio Carlos de Oliveira

RESTAURAÇÃO PINTURA

Larissa Long

Adelaide Ferreira (estagiária)

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

Amandio Miguel dos Santos

EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

Lucia Ibrahim

Cássio ... (estagiário)

Rayane ... (estagiária)

SEÇÃO EDUCATIVA

Rossano Antenuzzi

Simone Bibian

Henrique Guilherme Vianna

Reginaldo Tobias de Oliveira

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

DIFUSÃO CULTURAL

Ana Teles da Silva

COMUNICAÇÃO VISUAL

Guilherme Sarmento

... (estagiário)

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA

Claudia Pessino

FINANCEIRO E ORÇAMENTO

Adriana Fantes Lavinas

RECURSOS HUMANOS

Priscila Silva

ALMOXARIFADO

João Carlos Esteves

Jorgival Freire

PATRIMÔNIO

Waldir Luiz Lane

Lúcio Roberto Machado

PROTOCOLO

Sérgio Alcântara

Paulo Roberto da Silva

SEGURANÇA INTERNA

Ilmar de Barros (chefe)

Hindemburgo Alves da Silva

Janilson dos Santos Vieira

Luiz Silva de Mendonça

Pedro da Silva

Wagner Vasques

MANUTENÇÃO PREDIAL E

APOIO ADMINISTRATIVO

Altair Dantas

Armando Carvalho Manhães

Edemilson Barbosa

CONSELHO CIENTÍFICO

DE EXPOSIÇÕES

Amandio Miguel dos Santos

Antônio Grosso

Daniel Barretto da Silva

George Kornis

Ivan Coelho de Sá

Luciano Migliaccio

Mario Panaro

Morris Braun

Paulo Vidal

Pedro Xexéo

Renato Lessa

Theresa Miranda

Sheila Salewski

Suzana Queiroga

CONSELHO CIENTÍFICO DE

POLÍTICAS DE DOAÇÕES

Anna Leticia Quadros

Daniela Matera Gomes

Ferreira Gullar

Ivan Coelho de Sá

Laura Abreu

Larissa Long

Luiz Áquila da Rocha Miranda

Maria Luiza Távora

Max Perlingeiro

Morris Braun

Pedro Vasques

Pedro Xexéo

Theresa Miranda

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Avenida Rio Branco, 199 • Centro
CEP 20.040-008 • Rio de Janeiro • Brasil

Tel [55 21] 3299-0600

www.mnba.gov.br



Esta obra foi impressa
para o Museu Nacional de Belas Artes
pela ICQ Editora Gráfica e Pré-impressão.