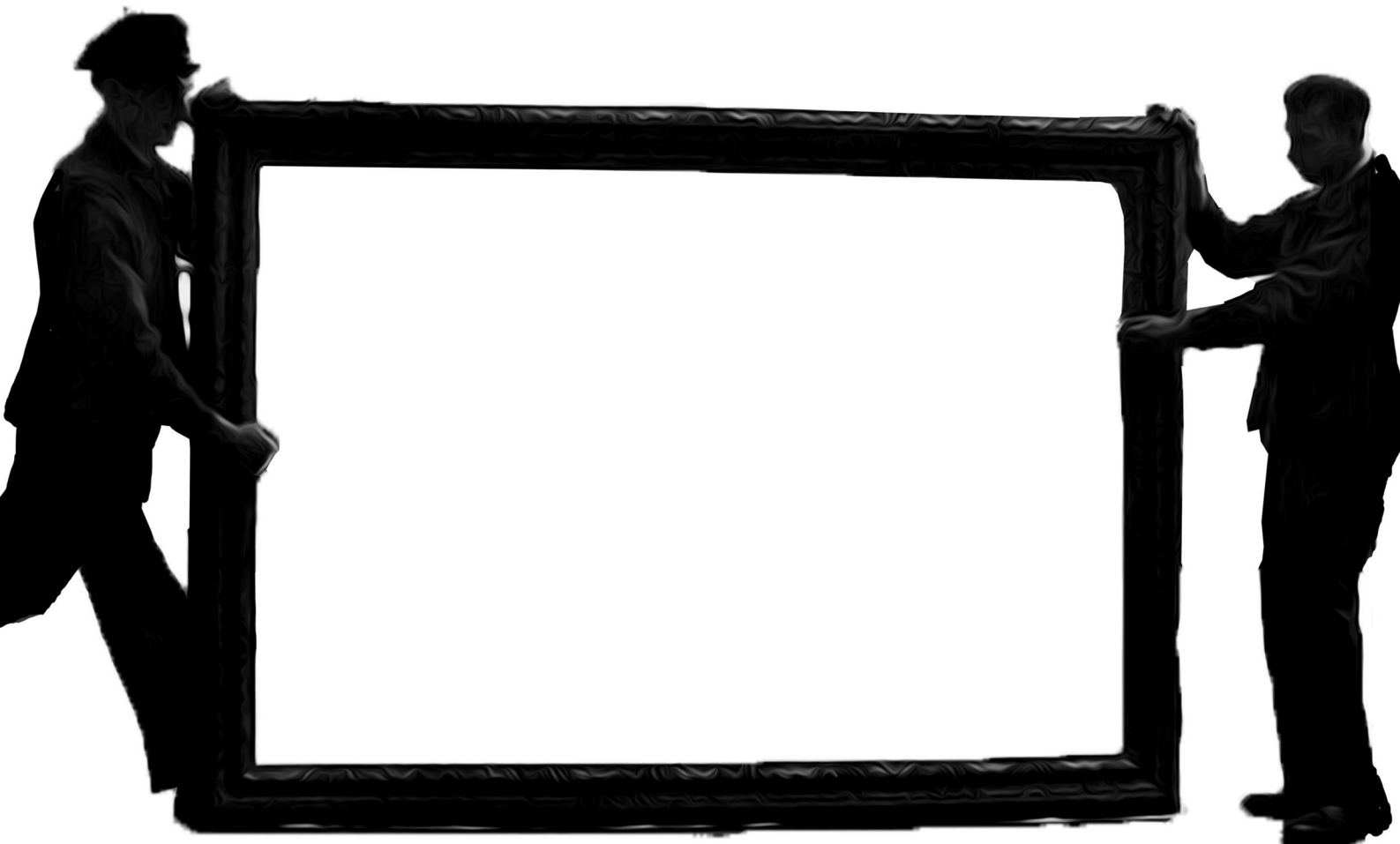


Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI/
IV Colóquio Internacional Coleções de Arte
em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX



**ARTE E SEUS LUGARES:
COLEÇÕES EM ESPAÇOS REAIS**

Ana Cavalcanti, Arthur Valle, Maria João Neto,
Marize Malta, Sonia Gomes Pereira (coordenadores)

Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2017



UFRJ



LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA



Universidade Federal do Rio de Janeiro



LETRAS
LISBOA



INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA

MUSEU
DJOÃO VI



CAPES

Grupo de Pesquisa
ENTRESSÉCULOS

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



**Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI /
IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em
Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX**

**ARTE E SEUS LUGARES:
COLEÇÕES EM ESPAÇOS REAIS**

**Edições EBA
Rio de Janeiro/RJ | Novembro, 2017**

Roberto Leher

Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Flora de Paoli Faria

Decana do Centro de Letras e Artes

Carlos Gonçalves Terra

Diretor da Escola de Belas Artes

Madalena Grimaldi

Vice-Diretora da Escola de Belas Artes

Felipe Scovino

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Ana Cavalcanti

Coordenadora do Museu D. João VI

ARTE E SEUS LUGARES: COLEÇÕES EM ESPAÇOS REAIS

Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI / IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX.

Coordenação

Ana Cavalcanti

Arthur Valle

Maria João Neto

Marize Malta

Sonia Gomes Pereira

Organização editorial

Adriana Nakamuta

Capa

Rafael Bteshe

Apoio editorial

Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Os artigos e as imagens reproduzidas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores.

A700

Arte e seus lugares: coleções em espaços reais. VIII Seminário do Museu D. João VI / IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX (1. : 2017 : Rio de Janeiro)

Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI / IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX [edição digital], 08-10 novembro 2017, Rio de Janeiro (RJ), Brasil ; organizado por EBA/PPGAV e Museu D. João VI – Rio de Janeiro, 2017.

“Arte e seus lugares: coleções em espaços reais”

ISBN 978-85-87145-73-4

1. Acervos. 2. Coleções. 3. Brasil-Portugal. I. Museu D. João VI. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. Arte e seus lugares: coleções em espaços reais

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Pesquisa Entresséculos é ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e reúne as pesquisadoras Ana Cavalcanti, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira. Desde 2010 organiza seminários anuais sempre voltados para a discussão da arte brasileira nos séculos XIX e XX.

Inicialmente comprometido com o estudo e a valorização do acervo do Museu D. João VI da EBA / UFRJ, seu território de interesses tem-se ampliado. Em 2014 teve início uma parceria com o ARTIS (Instituto de Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) - liderada pela professora Maria João Neto pelo ARTIS e por Marize Malta pelo PPGAV - em torno do tema coleções de arte em Portugal e Brasil, que se tem desdobrado em colóquios internacionais anuais, alternando-se entre Lisboa e Rio de Janeiro.

Neste ano de 2017, os dois eventos se uniram: VIII Seminário do Museu D. João VI e IV Colóquio Internacional Coleções de Arte. Tomando como tema a questão dos lugares da arte e seus espaços reais, procurou explorar cinco eixos principais de discussão: Em percurso: uma obra, vários lugares; Locações de obras e modos de aparição; Privativo: coleções em intimidade; Por debaixo dos panos: o avesso das obras; Vir a público: meios de compartilhamento no real; e Materialidades e suportes de coleções.

Ao mesmo tempo, temos procurado nos unir a pesquisadores de outras universidades brasileiras que compartilham conosco interesses temáticos e abordagens metodológicas. É o caso do professor Arthur Valle, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, que, desde o ano passado, tem trabalhado conosco nesses seminários.

É, portanto, como fruto desse trabalho conjunto que apresentamos este livro. Ele compreende a totalidade dos trabalhos apresentados no evento: palestras, comunicações e pôsteres. Reúne pesquisadores de vários estados do Brasil, assim como colegas de Portugal, França e Argentina.

Para a realização do evento e dessa publicação, contamos com o apoio de várias instituições e pessoas. Entre as instituições, destaco o Museu Nacional de Belas Artes – que nos tem apoiado há alguns anos – e a CAPES, da qual recebemos recursos, que possibilitaram, especialmente, a vinda de especialistas estrangeiros. Quanto a pessoas, colegas e estudantes de graduação e pós-graduação têm sido sempre um apoio indispensável. Entre eles, gostaria de destacar Adriana Nakamuta e Marco Antonio Pasqualini de Andrade – ambos em pós-doutorado no nosso programa em 2017 –, além de Flora Pereira Flora e Rafael Bteshe – entre alunos e ex-alunos.

Esperamos que esse livro sirva para divulgar as novas abordagens que historiadores da arte – brasileiros e estrangeiros – têm realizado dentro do cenário mais amplo de uma revisão historiográfica da arte tanto brasileira quanto ocidental.

Rio de Janeiro, novembro de 2017.

Ana Cavalcanti
Arthur Valle
Maria João Neto
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira

SUMÁRIO

PALESTRAS

- OS RECHEIOS DO PAÇO DO RAMALHÃO (SINTRA, PORTUGAL): A HERANÇA E O GOSTO ARTÍSTICO DA RAINHA D. CARLOTA JOAQUINA DE BOURBON
Clara Moura Soares 11
- EXPOSER LES PORTRAITS DANS LES MUSEES DU XVIII^e SIECLE
Daniela Gallo 33
- MERCADO DE ARTE Y COLECCIONISMO ENTRE FRANCIA Y ARGENTINA A COMIENZOS DEL SIGLO XX
María Isabel Baldasarre 48
- A COLEÇÃO DE ARTE DO PALÁCIO DE MONSERRATE REVISITADA
Maria João Neto 57
- O COLECIONISMO DA ACADEMIA DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO: O ACERVO DE OBRAS EUROPEIAS E A EXPOSIÇÃO GERAL DE 1859
Sonia Gomes Pereira 71
- HISTÓRIA DA ARTE E MERCADOS: VISÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA SOBRE UM CAMPO DE ESTUDOS TRANS-DISCIPLINARES. O EXEMPLO DO 'MITO GRÃO VASCO' EM COLEÇÕES PORTUGUESAS E BRASILEIRAS.
Vitor Serrão 83

COMUNICAÇÕES

- A PATRIMONIALIZAÇÃO DE COLEÇÕES DE ARTE NO BRASIL
Adriana Sanajotti Nakamuta 115
- COLEÇÕES ESCULTÓRICAS NO RIO DE JANEIRO DO SEGUNDO REINADO: HONORATO MANUEL DE LIMA E A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES
Alberto Martín Chillón 128
- UMA COLEÇÃO PARTICULAR: UM RELATO NA PRIMEIRA PESSOA
Alfredo Nicolaiewsky 140
- A COLEÇÃO DE MÁRCIO ESPÍNDULA, EM VITÓRIA
Almerinda da Silva Lopes 152
- ENTRE O VESTÍGIO, O RASTRO E A CICATRIZ: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DAS OBRAS SOBREVIVENTES.
Ana Chaves 164

PERTENCE A S.A. REAL: 2,4,8,10 Anaildo Bernardo Baraçal	175
UMA ESTÉTICA DO SILÊNCIO: HISTÓRIA E ETNODESIGN DA COLEÇÃO PERSEVERANÇA Anderson Diego da Silva Almeida e Francisco Marshall	184
“COLLECCIONADORES:” UMA ANÁLISE DA SÉRIE DE ARTIGOS DE OSCAR LOPES, PUBLICADA NA GAZETA DE NOTÍCIAS EM 1905 Arthur Valle	197
ENTRE A COLEÇÃO E O MUSEU: O LEILÃO COMO ESPAÇO DE COLECIONISMO Caroline Fernandes	212
COLECIONISMO ORIENTALISTA COMO RESULTADO DE UM PROCESSO DE INTERAÇÃO CULTURAL ENTRE CHINA, MACAU E PORTUGAL Caroline Pires Ting 丁小雨 e André da Silva Bueno	221
NOTAS PARA UMA ARQUEOLOGIA DOS CATÁLOGOS DE COLEÇÕES Delano Pessoa Carneio Barbosa	233
DAS MASMORRAS DO CASTELO DE SÃO JOÃO: O INSTITUTO RICARDO BRENNAND E UMA PROPOSTA DE SENTIDO PARA UMA COLEÇÃO Diego Souza de Paiva	243
GESSOS E MÁRMORES DE FRANCISCO DE PAULA ARAÚJO CERQUEIRA Eduardo Manuel Alves Duarte	255
DO ÍNTIMO AO PÚBLICO: UM OLHAR SOBRE A COLEÇÃO JUSTO WERLANG A PARTIR DE UMA EXPOSIÇÃO DE KARIN LAMBRECHT Francisco Dalcol	265
REDEÇÃO DE CÃ E A PINTURA DE CASTAS SOB O DIÁLOGO DO SABER-MONTAGEM: GESTUALIDADES AMBÍGUAS NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (RJ) E NA COLEÇÃO DO GABINETE DE HISTÓRIA NATURAL DE MADRID Heloisa Selma Fernandes Capel	277
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: COLEÇÃO SALA 9 Laura Abreu	289
PERCURSOS DE “TIRADENTES ESQUARTEJADO”: ENTRE O MUSEU E O PESADELO Maraliz de Castro Vieira Christo	301
MUSEUS EM TERRA NATAL: AS OBRAS DE CALMON BARRETO E REIS JUNIOR EM SUAS CIDADES DE ORIGEM Marco Antonio Pasqualini de Andrade	314

COLEÇÕES DE PINTURA E DE FOTOGRAFIA – COMENTÁRIOS PUBLICADOS NOS PERIÓDICOS DO SÉCULO XIX Maria Antonia Couto da Silva	326
TROPICÁLIA EM LONDRES: DA WHITECHAPEL À TATE GALLERY Maria de Fátima Morethy Couto	333
A CRIAÇÃO EM FAYGA OSTROWER: DA MAGIA DO ATELIÊ PARA O ESPAÇO EXPOSITIVO DO MAM-RIO /1968 Maria Luisa Luz Távora	344
MANIPULAÇÕES NA HISTÓRIA DA ARTE: VISÕES MÚLTIPLAS DA COLEÇÃO FERREIRA DAS NEVES A PARTIR DO CONTATO TÁTIL COM AS PEÇAS NO MUSEU D. JOÃO VI Marize Malta	355
O DESAFIO DOS RETRATOS EM MINIATURA: OLHARES DE TINTA ENTRE CORPOS E VITRINES Patricia Delayti Telles	386
O PROJETO MAC 21: COMPARTILHANDO UMA EXPERIÊNCIA DE EXCEÇÃO Paulo César Ribeiro Gomes	381
LEGADO BARAHONA: A ARQUEOLOGIA DE UMA COLEÇÃO PRIVADA DE ARTE ENTRE A INTIMIDADE E A REPRESENTAÇÃO SOCIAL” Paulo Simões Rodrigues	395
UM ACERVO ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: O ATELIER DE PAULO MENTEN (1950-2017) Priscilla Perrud Silva	411
POR TRÁS DAS TINTAS: OS TRAÇADOS REGULADORES NA COLEÇÃO DE DESENHOS DE PEDRO LUIZ CORREIA DE ARAÚJO Rafael Bteshe	422
CONTRIBUIÇÕES ESPACIAIS E CONCEITUAIS PARA AS EXPOSIÇÕES ARTÍSTICAS DA DÉCADA DE 1960 NO BRASIL Rodrigo Vivas e Nelyane Santos	433
PAINÉIS DE FORMATURA NO ACERVO MUSEU DA ESCOLA CATARINENSE: UMA VISÃO DO AVESSO Sandra Makowiecky e Beatriz Goudard	444
TRAJETÓRIAS DE UMA COLEÇÃO PARTICULAR PAULISTA: IDEIAS E IDEAIS Silveli Maria de Todedo Russo	457
COLEÇÃO POR VIR, MUSEU PARA ESTAR: FORMAÇÃO E TIPOLOGIA DO MUSEU D. JOÃO VI Tatiana da Costa Martins	470

A <i>EMPRESA LIQUIDADORA</i> . ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL (1886-1906) Vera Mariz.....	480
--	-----

PÔSTERES

COLEÇÃO CASTRO MAYA: CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA E SUAS ESTRATÉGIAS DE COMPARTILHAMENTO Aldones Nino e Guilherme Siqueira	496
ARTE POSTAL: COLEÇÕES DE ARTISTAS, DO TRÂNSITO AO ARQUIVAMENTO Charlene Cabral Pinheiro.....	497
DA CHÁCARA DO CÉU AO AÇUDE: DEBRET E OS MUSEUS CASTRO MAYA Elton Luís Oliveira Edvik	500
“ÁFRICA DIVERSA” – ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA COLEÇÃO AFRICANA DE GASPARINO DAMATA Gabrielle Nascimento Batista.....	502
A REVISTA <i>S. PAULO</i> COMO ESPAÇO DE EXPERIÊNCIA E DIVULGAÇÃO DAS ARTES NA DÉCADA DE 1930 George Leonardo Seabra Coelho	505
COLEÇÕES DE ARTE NA CHANCELARIA – QUE IMAGEM PARA REPRESENTAR O BRASIL REPUBLICANO? Guilherme Frazão Conduru	507
A ESPETACULARIZAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE Isabela Souza Curvo e Laís Santos de Amorim	509
FOLHAS, FLORES E FITINHAS: A COLEÇÃO DE ORNATOS NO MUSEU D. JOÃO VI Lucas Elber de Souza Cavalcanti	511
LARVAS, CASULOS E LIVROS: DESDOBRAMENTOS DE UMA OBRA DE ARTE Luciane Ruschel Nascimento Garcez	513
A MATERIALIDADE DOS LIVROS DA SOCIEDADE DOS CEM BIBLIÓFILOS DO BRASIL: ESTUDO DAS OBRAS ORIGINAIS E DAS ENCADERNAÇÕES DA COLEÇÃO DA BIBLIOTECA CENTRAL DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA Maria de Fátima Medeiros de Souza.....	516
A COLEÇÃO DE AZULEJOS PORTUGUESES DA CASA MUSEU DO AÇUDE SALAS DE JANTAR E ESTAR Mariana Fontoura Rodrigues	519
DO ATELIÊ AO MUSEU: APONTAMENTOS SOBRE UM ESTUDO DE RETRATOS DE ARTISTAS NO ATELIÊ PELAS PINCELADAS DE SEUS CONTEMPORÂNEOS Natália Cristina de Aquino Gomes	522

A MALA DE MARIA BONOMI Patrícia Figueiredo Pedrosa	525
PROPOSTA DE ESTUDO ICONOGRÁFICO PARA A COLEÇÃO DE VITRAIS DA BASÍLICA SANTUÁRIO DE NAZARÉ Paula Daniela Alves Duarte e Flávia Olegário Palácios	527
ATELIER CONTEMPORÂNEO FINEP: ARTE E MEMÓRIA NO PATHOSFORMEL DE ABY WARBURG Samanta Guimarães Natalino Castro	529
COLEÇÃO CARMEN SOUSA DO MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (MUFPA): UMA ANÁLISE DO ACERVO PELO PROCESSO DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA Sandra Regia Coelho da Rosa e Rosangela Marques de Britto	530
A COLEÇÃO DE ESCULTURAS E A MEMÓRIA: ESTUDO SOBRE O ARTISTA DADINHO E A PRESERVAÇÃO DO SEU ACERVO Thalles Yvson Alves de Souza	533

CLARA MOURA SOARES
DANIELA GALLO
MARIA ISABEL BALDASARRE
MARIA JOÃO NETO
SONIA GOMES PEREIRA
VITOR SERRÃO



Palestras

OS RECHEIOS DO PAÇO DO RAMALHÃO (SINTRA, PORTUGAL): A HERANÇA E O GOSTO ARTÍSTICO DA RAINHA D. CARLOTA JOAQUINA DE BOURBON

Clara Moura Soares

O Palácio do Ramalhão, resultado de uma campanha de obras iniciada nos primeiros anos da centúria de setecentos, recebeu profunda intervenção, de gosto neoclássico, patrocinada por D. Carlota Joaquina de Bourbon, que adquiriu o imóvel, em 1802, com a finalidade de o transformar na sua residência particular. Conhecido hoje o gosto da soberana por arte e, particularmente, o seu apreço pelo colecionismo pictórico, os inventários do Palácio do Ramalhão, realizados após a morte da soberana (ocorrida em 1830), com o objetivo de se proceder à venda do edifício e dos seus recheios, são fontes essenciais para se poder caracterizar os recheios do palácio, determinar a importância da sua coleção de arte e, ao mesmo tempo, avaliar as tendências do gosto da monarca. Perceber os efeitos que as invasões francesas e a saída da corte para o Brasil, em 1807, tiveram sobre os bens de D. Carlota Joaquina apresenta-se como um importante desafio, que se complementa com a compreensão dos mecanismos que, com a sua morte, conduziram à dispersão de boa parte do acervo do Ramalhão no efervescente mercado da arte oitocentista.

D. Carlota Joaquina: uma das herdeiras das coleções de Carlos IV de Espanha

Carlota Joaquina de Bourbon (1775-1830), que se tornaria rainha consorte de Portugal e do Brasil, fruto do matrimónio com o infante D. João, futuro D. João VI (1767-1826), era a filha primogénita do monarca espanhol Carlos IV (1748-1819) e de sua esposa, Maria Luísa de Parma (1751-1819).



Fig. 1 – Francisco de Goya, *A família de Carlos IV*, 1800-1801. © Museo del Prado. Carlota Joaquina apresenta-se à direita da composição, sendo visível apenas sua cabeça.

Mas, tal como sucedera com o seu pai no contexto da difícil conjuntura das invasões francesas e da Guerra da Independência Espanhola, a figura de Carlota Joaquina também ficaria para a História muito ensombrada pelos acontecimentos políticos a que ficou ligada. O apoio a D. Miguel e às conspirações da causa absolutista e a recusa de prestar juramento à Constituição de 1822, a que não terá sido alheio o temperamento conflituoso por que se tornou conhecida, em muito contribuíram para que sejam relativamente recentes os estudos que lhe reconhecem outras importâncias, nomeadamente a sua propensão para a arte pictórica, enquanto detentora de uma singular coleção de obras de arte que reuniu, cuidou e ampliou no seu “museu” pessoal, instalado no Paço do Ramalhão, em Sintra; como autora de algumas obras, de que é exemplo a *Figura popular*¹ existente no Palácio Nacional da Ajuda, a que se juntam *Uma mulher do norte de Espanha* e *S. Francisco*, entretanto desaparecidas²; ou na qualidade de protagonista da obra de retrato de alguns dos mais insignes pintores, de Goya a Domingos António de Sequeira, passando por Mariano Salvador Maella, Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay, Manuel Dias de Oliveira, Giuseppe Troni ou João Baptista Ribeiro.



Fig. 2 – *Carlota Joaquina Brasiliae Princeps*, gravura de J. Manuel Leitão de Vasconcelos a partir de pintura de Giuseppe Troni, [S.l. : s.n., 1810], BNP, E. 92 V. ©Biblioteca Nacional de Portugal.

Do pai, pertencente à casa Bourbon de Espanha, herdara o gosto pela arte e pelo colecionismo, com a pintura a assumir lugar dianteiro, faceta do soberano espanhol que tem sido revelada pelas investigações desenvolvidas nos últimos anos. À data da morte de Carlos IV, a coleção do ex-monarca espanhol, que fora entretanto confinado ao exílio em Itália, ascendia ao significativo número de 688 pinturas, contemplando obras originais e cópias, obras antigas e modernas, onde se encontravam representados escolas e artistas italianos, flamengos, alemães, holandeses, espanhóis e franceses³. Desta magnífica coleção, cujas partilhas tiveram lugar apenas a partir de 1 de abril de 1826⁴, coube a Carlota Joaquina uma parte em herança, que a mesma destinará a opulentar as salas do seu Palácio do Ramalhão, em Sintra. Integradas no 3º monte do legado⁵, aquele que acabaria atribuído à soberana portuguesa depois de Fernando VII, o único herdeiro a poder escolher o seu quinhão, ter manifestado preferência por mobiliário, relógios e outros objetos, tardariam, no entanto, em chegar a Portugal devido aos atrasos registados na execução da herança. Não se sabe, ao certo, nem quais, nem quando as obras herdadas vieram engrandecer a já significativa coleção de 180 quadros que Carlota Joaquina possuía na “Caza da Pintura” do Ramalhão⁶. Sabe-se, porém, que tal não terá sucedido muito antes da morte da soberana, uma vez que a 12 de maio de 1828 os quadros ainda permaneciam em Madrid, ventilando José Presas y Marull, antigo secretário de D. Carlota Joaquina, a hipótese da sua venda com o objetivo de que fosse saldada a dívida das mesadas que ainda lhe eram devidas dos tempos em que exerceu aquelas funções. A este propósito, de Bordéus, escreve à rainha dando um interessantíssimo testemunho acerca das más condições de conservação a que as obras se encontravam então sujeitas:

“La colección de pinturas que en el repartimiento de dichas herencias há correspondido á V.M.I. y R. se está perdendo en Madrid por estar almacenadas, sin que los encargados de su custodia puedan cuidarlas con aquel esmero que requiere su conservacion, razon á la verdad suficiente para que V.M.I. y R. disponga su venta á fin de que no queden, com un mas largo abandono, espuestas á experimentar la misma suerte que ha tenido la mejor de ellas, pues que ya há desaparecido de la vigilancia de sus apoderados, cuyo produto será suficiente para que V.M.I y R. pueda atender com mas desahogo á las atenciones y empeños de su real casa y familia”⁷.

Tendo muitas das pinturas viajado de Itália, onde se encontravam a adornar os palácios Barberini, Sant’Alessio e Sant’Albano, aquando da morte de Carlos IV, ocorrida no exílio, importará acrescentar à avaliação da memória destas obras, os danos sofridos na viagem para Espanha, os restauros realizados durante a permanência em Madrid, os efeitos dos armazenamentos desadequados de que fala José Presas, bem com o posterior embarque com destino a Portugal, ocasião em que, tal como havia sucedido na viagem de Roma para Espanha, as telas de maiores dimensões tiveram que ser desemolduradas e enroladas em

cilindros, a fim de se agilizar o seu transporte⁸. Todos estes aspetos, refletidos negativamente, primeiro, na integridade das peças, mas também na avaliação dos bens da herança deixada por D. Carlota Joaquina, onde os restauros sofridos se traduzem em desvalorização face ao mercado artístico, como veremos, têm igualmente o condão de lançar desafios interessantes aos estudos da história da conservação e restauro, para os quais a documentação arquivística tem vindo a dar alguns frutos.

O Paço do Ramalhão e os seus recheios

É em abril de 1802, que o palácio e quinta do Ramalhão, até então pertença de Ana Joaquina Inácia da Cunha⁹, vieram a constituir-se como propriedade particular de D. Carlota Joaquina. A imagem da residência apalaçada, adquirida pelo príncipe D. João a fim de satisfazer uma vontade de sua esposa, resultava em larga medida das campanhas de obras encetadas na primeira metade do século XVIII, pelo seu então proprietário, o nobre Luís Garcia de Bivar (1685-1760)¹⁰.

Já na posse de Ana Joaquina da Cunha e de seu marido, José Street de Arriaga, a quinta é “emprestada”¹¹ ao célebre escritor inglês William Beckford (1760-1844) que, em 1787, na sua primeira viagem a Portugal, ali se estabelece por alguns meses. É pelo seu testemunho que ficamos a conhecer alguns dos traços arquitetónicos e decorativos da residência do Ramalhão desses tempos. Situada “num sitio desafogado que domina uma vasta extensão de terra limitada pelo oceano”, impressionou o literato pela “série de aposentos, que são espaçosos e arejados”, bem como pelos jardins “em óptimo estado”, ainda que o edifício não tivesse o “aspecto de uma casa habitada”. Beckford refere-se ao salão “estilo lanterna, que entre portas e janelas envidraçadas, de grandes dimensões tem nada menos de onze” e aos aposentos que lhe são destinados, “forrados a papel e com os seus cortinados [que] são um primor”. Sensível à estética dos recheios, ele que era colecionador de arte, acrescenta ainda que “as camas e os sofás têm colchas das mais lindas chitas e quase todas as mesas têm em cima a sua arca japonesa ou o seu contador”, pelo que “tudo está a entrar em ordem”, esperando “dentro em pouco” encontrar-se “razoavelmente instalado”¹².

É este palacete das serranias de Sintra, de onde William Beckford escrevera muitas das suas famosas cartas, que D. Carlota Joaquina transformará no seu reduto, no espaço de acolhimento da sua coleção e no local de reclusão a que foi condenada depois de ter recusado jurar a Constituição de 1822.

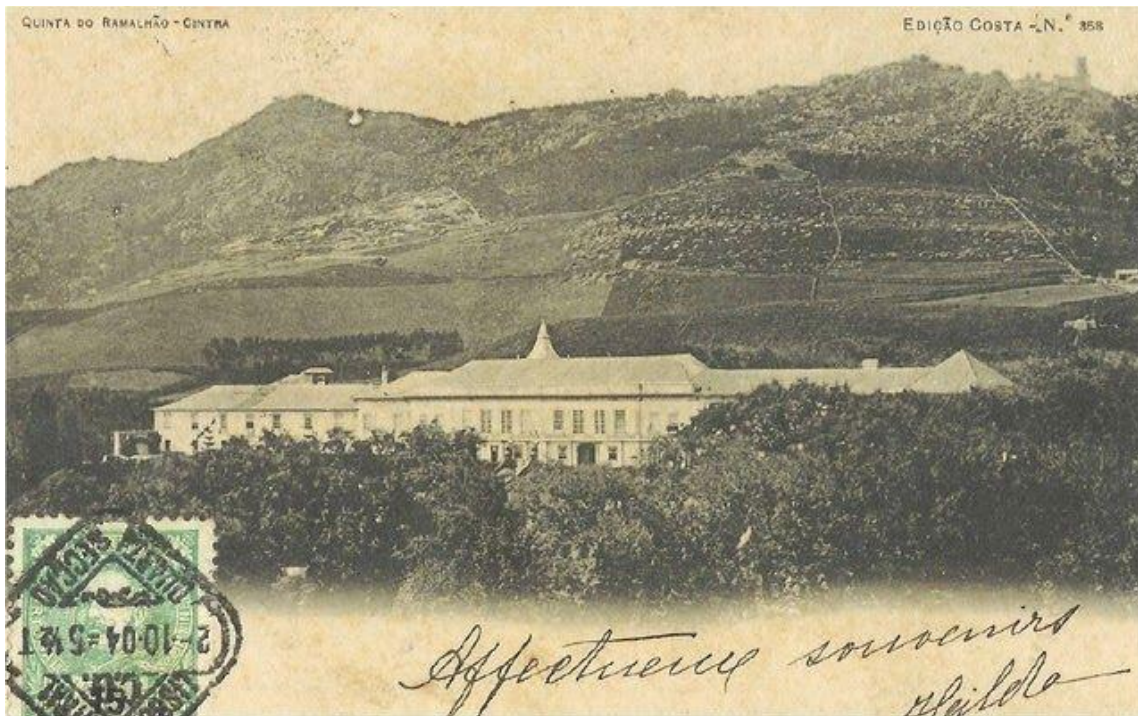


Fig. 3 – Palácio do Ramalhão, vista geral, postal ilustrado, início do século XX (Coleção da autora)

Aquando da sua aquisição pelos soberanos portugueses, encontrava-se o edifício “muito detriurado de caixilhos de vidrassas, portas, janelas, soalhos e madeiramentos”¹³. Porém, apesar das perturbações políticas, D. Carlota Joaquina ocupou-se, desde logo, em o transformar em paço real, acometendo, talvez, o arquiteto José da Costa e Silva (1747-1819) da elaboração do projeto da sua ampla remodelação¹⁴. Os trabalhos, coordenados pelo almoxarife e administrador do paço e quinta do Ramalhão, João dos Santos, um funcionário da Casa Real de sua total confiança, consistiram numa significativa intervenção nos jardins, construção de uma cascata, fontes, redes de rega para a zona da exploração agrícola, além do restauro do palácio existente. Neste, os trabalhos ter-se-ão centrado em pavimentos, coberturas e janelas, mas também em amplos trabalhos de pintura, como do “teto da Caza grande antiga”, “que cahio parte abaixo”, e cujo labor foi entregue de empreitada a José Felex (?), em outubro de 1811, “pelo Manoel¹⁵ não saber pintar senão lizo e ella ser de flores”¹⁶. Na mesma ocasião ter-se-á promovido a ampliação da residência, com a construção para norte de uma ala paralela, ligada a esta por três pequenos arcos. Para este novo pátio veio a dar o portal nobre, neoclássico, então edificado, encimado pelo escudo com as armas reais, com pilastras e grinaldas, recordando o arco triunfal do Palácio de Seteais, construído em 1802, pelo Marquês de Marialva, para comemorar a visita do Regente, o príncipe D. João, à propriedade. As obras, contemplando também intervenções na capela, “que estava podre da humidade”, e em algum mobiliário e outras peças que tinham sido ocultadas durante as invasões francesas¹⁷, desenvolveram-se entre maio de

1802, altura em que na documentação começam a surgir inúmeros pagamentos a carpinteiros, pedreiros, canteiros, carreiros¹⁸, e 1814, mantendo-se a atividade durante o longo período de ausência da corte no Brasil. Apesar dos recursos financeiros diminuídos, como demonstra a vasta correspondência trocada entre o almojarife João Santos e D. Carlota Joaquina, tomamos conhecimento que em maio de 1812 “O Ramalhão ... agora hé que vai pacendo Quinta de hua Princeza” e que dois anos depois, em dezembro de 1814, a “caza esta pronta Assim como o Paço de Cintra que estava vindo abaxo”¹⁹.

Um “inventário de toda a mobília que Existe no Real Paço do Ramalhão”, realizado em julho de 1807²⁰, quando a ameaça francesa já se pressentia, dá a conhecer boa parte dos recheios do palácio e respetiva distribuição pelas suas divisões, mas também a organização arquitetónica do edifício, que encontra complemento em duas plantas, datadas de 1836²¹.

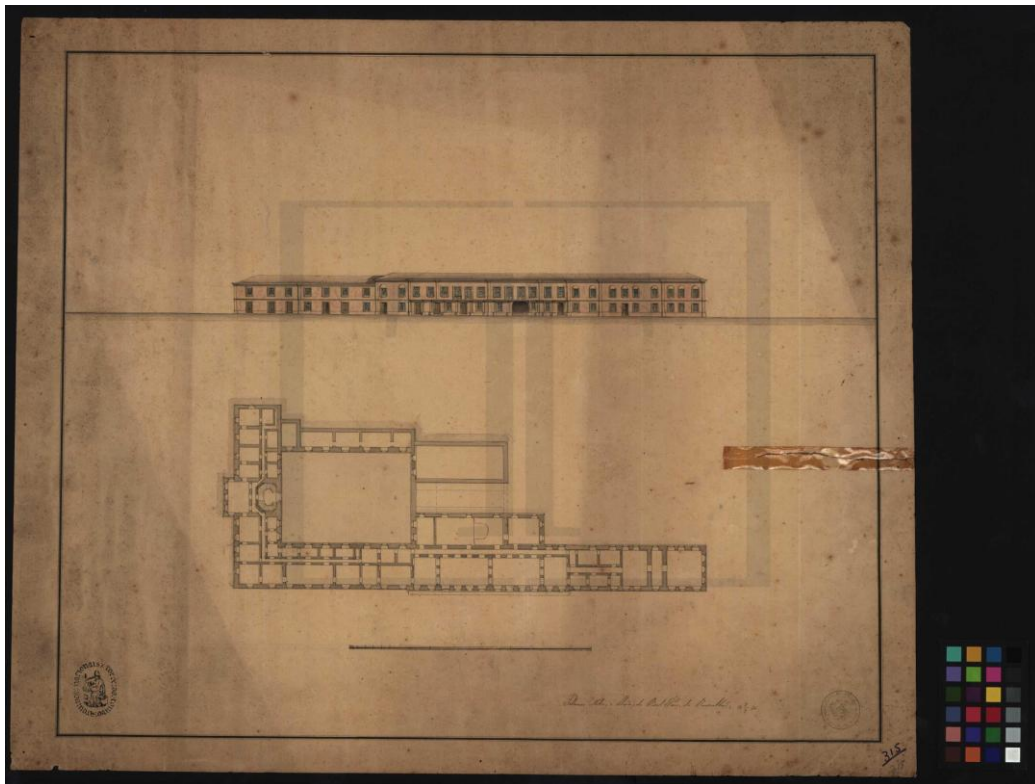


Fig. 4 – Planta do andar nobre do Palácio do Ramalhão, 1836. ANTT, *Casa Real*, Plantas, Almojarifado do Ramalhão, nº 315©ANTT

Formado por dois pisos, um térreo e um nobre, é neste último que se dispõem as zonas mais relevantes da residência, como as duas Câmaras da Rainha, a Câmara da Princesa, a *Caza da Pintura*, as Casas dos Armários e de Jantar e a Ermida. No andar de baixo situam-se cerca de três dezenas quartos, entre os quais quatro pertencem às camaristas. A “Casa

de Bilhar e Caxé”, a cozinha, a copa e mais algumas divisões de serviço completam as divisões do piso.

Do mobiliário presente destacam-se cómodas e tremós de mogno com ornatos de bronze dourado e tampos de mármore; toucadores guarnecidos com “paninho lizo e guarnição branca”; aparadores de vinhático; escritaninhas forradas de marroquim encarnado ou de pedra de cores; mobiliário de assento em mogno, com estofos revestidos a seda; camas imperiais, mesinhas de cabeceira, cadeiras e bancos de pau-cetim; lustres de alabastro pintado e de vidro lapidado com guarnições de bronze dourado; mesas de jogo inglesas; colunas e cantoneiras de mogno, também com ornamentações douradas, encimadas por pedras mármore²².

Entre os elementos da decoração destacam-se, ainda, uma peça de marfim, “que Representa o Palacio do Emperador da China na Sua Capital” (andar superior, sala da entrada); um “Painel de cobre com moldura competente lavrada com Retabulo de Santo Antonio” (andar superior, Câmara da Princesa); uma “Menza ouvada com pedra Salpimenta em sima e sobre a mesma, hua figura de mármore” (andar superior, Camarim nº 4); loiça da China, urnas de mármore e alabastro, vasos da Saxónia, caixinhas e salvas de marfim e de charão.

Na *Caza da Pintura*, além de algumas distintas peças de mobiliário, como uma mesa redonda de mármore preto com pé guarnecido de figuras de alabastro, “2 Espelhos de Vestir Guarnecidos com Remates de bronze doirado e pés bronziados”, uma dúzia de cadeiras dourada com assentos estofados, um lustre de alabastro de oito lumes guarnecido com igual número de figuras do mesmo material, é mencionado um vasto conjunto pictórico constituído por 180 obras, entre as quais “71 Quadros de Molura doirada”, “97 Ditos de pau Santo” e 12 “com frutas d’America em Vulto”.

Nos inúmeros vãos dos vários aposentos, cortinas com bambinelas, de tecidos leves, como a “cassa branca de ramos com guarnições preta e amarela”, usada na sala de entrada, ou o paninho, presente em quase todas as divisões, substituíam as pesadas cortinas de veludos e damascos de outrora.

A partir do inventário de 1807, podemos dizer que nos “espaçosos e arejados” aposentos do palácio do Ramalhão, como a eles se referiu Beckford, sobressaía a utilização de mobiliário ligeiro e prático, concebido maioritariamente em mogno, mas também em pau-santo e pau-

cetim, ornamentado com motivos dourados e, por vezes, provido de elementos de mármore branco; elevado número de peças de assento, entre canapés, cadeiras, com e sem braços, e bancos; e inúmeros têxteis de seda, paninhos arrendados, cassa, chita e caxemira, a cobrir móveis, a forrar mobiliário e almofadas e a guarnecer portas e janelas. Estes elementos têxteis conferiam cor às divisões, como o azul claro escolhido para a Câmara da Princesa, arrojando-se, por vezes, na combinação de preto e amarelo ou roxo e cor de tijolo em cortinas, e ainda em tecidos de riscas encarnadas e amarelas para as inúmeras almofadas que cobriam cadeiras e canapés.

No escasso inventário relativo à capela²³, merecem ainda referência, entre cortinas, doces, frontais e paramentos de damasco de seda bordados a ouro, inúmeras alfaias de prata (cálices, patenas, turíbulos, navetas), com destaque para as cruzes e castiçais dos altares de Santo António e Santa Teresa, e três imagens, uma de Nossa Senhora da Soledade no seu trono e duas de Cristo Crucificado.

São, porém, os arrolamentos realizados por morte de D. Carlota Joaquina, a partir de 1835, pelo seu maior detalhe, amplitude e precisão, dados os fins legais a que se destinavam, aqueles que mais auxiliam na reconstituição dos recheios do Palácio do Ramalhão, que Dora Wordsworth (1804-1847), filha do insigne poeta romântico inglês William Wordsworth, considerou “the richest of all the palaces, in furniture, decorations, and things of vertu.”²⁴

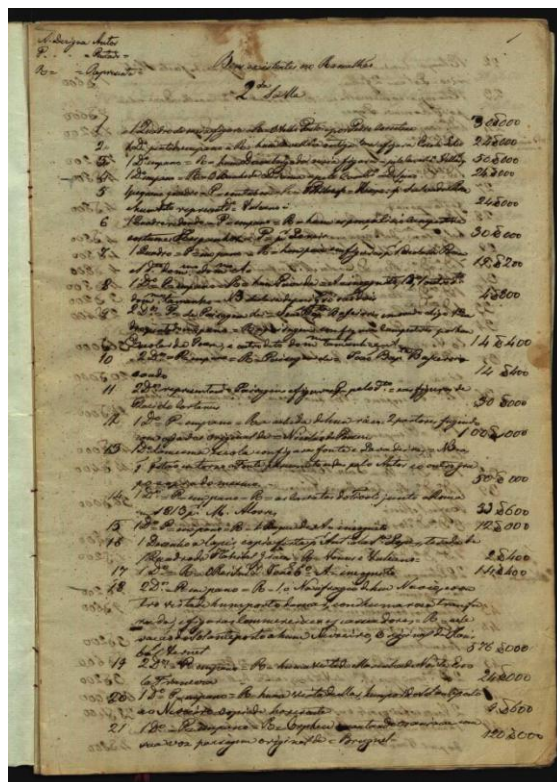


Fig. 5 – Primeira página da *Copia do Inventario dos bens e mais objetos exerestentes (sic) na Quinta do Ramalhão pertencentes a Herança da Imperatriz (sic) Rainha a Senhora Donna Carlota Joaquina de Borboun, 1844*. ANTT, Casa Real, Cx. 4663. ©ANTT

Realizados por tipologias, contemplando, nomeadamente, pintura, prata e joias, louça e vidros e relógios, através destes inventários, que se destinavam a identificar e a atribuir uma avaliação pecuniária a cada objeto, é possível conhecer com algum detalhe a natureza dos acervos do Palácio do Ramalhão e o ambiente decorativo deste espaço doméstico, num período posterior ao regresso da família real do Brasil, com todas as modificações que este e outros acontecimentos lhes foram impondo.

Debruçando-nos sobre o inventário do mobiliário, aquele que assume maior expressão nos recheios do palácio, é evidente a ampliação e diversificação das peças face ao levantamento realizado quase trinta anos antes. Mantendo-se a opção por mobiliário ligeiro e funcional, onde sobressaem mesas, cadeiras, bancos, sofás, camas, secretárias (algumas portáteis), mesas de costura e de jogo, também são identificados guarda-livros, aparadores, cómodas, toucadores, tremós, cantoneiras, baús. Concebidos sobretudo em mogno, mas também em pau-santo, pau-cetim, cerejeira, vinhático, pinho da Flandres, espinheiro, muitas vezes adornados de dourados e guarnecidos com mármore de diversa cores (brancos, azuis, pretos e cinzentos), com granitos ou jaspe, apresentam, pontualmente, ornamentações de tartaruga e madrepérola, como sucede com um toucador, feito na Índia, disposto na 7ª sala²⁵. A par das rochas ornamentais, os apontamentos de cor das divisões são reforçados pelo mobiliário de assento, estofado de caxemira e seda verde, azul ferrete ou amarela e, certamente, pelas cortinas e almofadas com tons a condizer.

Na sala da lanterna, entretanto batizada de “salão da floresta”, amplas pinturas murais exóticas, que os autores têm atribuído ao pintor Manuel da Costa (c.1755-1826), um dos decoradores de Queluz, numa campanha realizada depois do regresso da família real do Brasil, embelezam o espaço, dando continuidade para o interior do edifício à frondosa vegetação dos jardins²⁶.

A Pinacoteca e a coleção de Estampas da Imperatriz Rainha: as avaliações de António Manuel da Fonseca e de Luis Tirinnanzi

A coleção de pintura pertencente à herança deixada por morte de D. Carlota Joaquina, constitui o núcleo principal dos acervos artísticos detidos pela soberana, que também integravam um número muito considerável de estampas, algumas peças de escultura, marfins, porcelanas e relógios, constituindo um autêntico “museu de preciosidades artísticas”, como lhe chamou José da Cunha Saraiva²⁷.

António Manuel da Fonseca (1796-1890)²⁸, que viria a ser nomeado, em 1836, professor de Pintura Histórica da Academia Real de Belas-Artes, e Luís Tirinnazi²⁹, pintor-restaurador italiano, celebrizado em Espanha, a partir dos anos de 1850, como antiquário e “profundo conhecedor e avaliador de quadros antigos”³⁰, foram os peritos aprovados pelo conselho de família para procederem, em fevereiro de 1835, ao inventário e avaliação da pinacoteca de D. Carlota Joaquina, decorridos cinco anos sobre a morte da soberana³¹.

Comprometiam-se os artistas eleitos, “em boa consciencia sem dolo malicia ou suborno ou outro algum motivo” a “avaliarem os bens “conforme sua qualidade estado e uso”³².

Através do levantamento realizado, onde se identificam temas, materiais e medidas (em palmos) e se fazem inúmeras atribuições autorais, é possível estabelecer a natureza da coleção e das obras que a integravam³³, reforçadas por algumas apreciações estéticas, bem como por indicações acerca do estado de conservação de parte delas. É de salientar, igualmente, a importância conferida às molduras dos quadros e também das gravuras, quase sempre referidas³⁴. Com um claro predomínio das douradas, também se inventariam molduras em pau-santo, madrepérola (“feita em Jerusalém”) e “ricamente entalhadas”.

Compunha-se o acervo de cerca de 190 pinturas e quase centena e meia de estampas, sendo estas últimas dominadas por temáticas profanas (retratos, paisagens, batalhas), e algumas delas “iluminadas”. As primeiras, executadas maioritariamente sobre tela, contemplavam também cerca de vinte pintadas sobre madeira, duas delas identificadas como sendo de “figura gothica”³⁵, e algumas sobre outros suportes, como o cobre (12), o cartão (2), o pergaminho (1) ou o mosaico (1), correspondendo este último a um retrato do Pontífice Pio VI, “oval com 4 medalhas redondas pequenas nos ângulos, vistas de Roma com seus caixilhos de bronze doirados”³⁶.

Distintamente do que sucedera com a coleção de Carlos IV, onde predominava a pintura profana e os quadros de carácter histórico, mitológico, de paisagem ou de género³⁷, tendência do gosto da época, a coleção de Carlota Joaquina apresentava-se dominada pela pintura religiosa, facto a que não será indiferente o fervor que devotou ao catolicismo, como já foi salientado³⁸. A pintura de paisagem - com cenários bucólicos e marítimos -, de género e de retrato, esta última focada em personalidades contemporâneas da realeza e da aristocracia, preenchem a restante hierarquia temática, sendo escassos os temas mitológicos e alegóricos³⁹.

Extremamente eclética, reunia obras originais e cópias (algumas tidas pelos avaliadores como de má ou de muito má qualidade), obras antigas e contemporâneas, com um notório predomínio da pintura italiana dos séculos XVI e XVII. Nesta, evidenciam-se obras que se creem ser originais “da sublime e primeira maneira de Rafael”, da escola de Leonardo da Vinci, e de outros pintores do *cinquecento*, como Ticiano, Bronzino, Veronese, Perino del Vaga ou Parmiggianino, assim como de pintores seiscentistas, de que são exemplo Caravaggio, Carracci, Domenichino, Guido Reni, Pietro da Cortona, Sassoferrato ou Salvator Rosa. Seguiam-se os artistas espanhóis do século XVII (Ribera, Murillo, Velásquez, Pereda), franceses (Ugo da Carpi, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Vernet, Pillement), holandeses (Luca de Leida, Rembrandt) e mestres flamengos do século XVII (Rubens, Jan Brueghel, David Teniers). A quase nula presença portuguesa assinala-se com *A arrebatção de São Francisco e Anjos*, de Domingos António de Sequeira, e com duas estampas de Vieira Portuense, *Juramento de Viriato* e *Sagrada Família*, encontrando-se, aparentemente, ausentes obras de artistas brasileiros, que pudessem ter sido trazidas, em 1821, do Rio de Janeiro.



Fig. 6 – António Pereda y Salgado, *Natureza morta com cesto de frutos*, 1650, MNA 469 Pint©DGPC

A inclusão de pintores setecentistas, como os italianos Plácido Costanzi e Giuseppe Cades, dos paisagistas franceses Horace Vernet e Jean-Baptiste Pillement ou do neoclássico alemão Rafael Mengs, demonstra a incorporação de obras de artistas “modernos”, num notório desejo de enriquecimento e atualização da coleção.

No conjunto, os “quadros de autor” assumem particular preponderância. O esforço evidente na associação de uma parte significativa das obras a grandes nomes da pintura europeia do

século XV aos alvares do XIX, numa altura em que se começavam a dar os primeiros passos na elaboração de histórias da pintura, repercutiram-se diretamente nas avaliações apresentadas.

A par das exigências assumidas na realização do inventário, importa destacar que, em todo o processo, os cuidados com a conservação das obras também foram uma prioridade. Para tal, Manuel da Silva, pintor de estuque e de liso⁴⁰, é encarregado pelo então almoxarife do Paço do Ramalhão, Rodrigo José Simões, de cuidar

“da mobília e de tudo o mais que lá avia ...e com especialidade dos Paineis, porque sendo partes de muito mérito, e sendo Pintor ninguem ali melhor do que elle, pode tratar daquelles quadros sem os estruir (sic). Esta Colleção de pintura é objecto de muita atenção, e que se não pode confiar de qualquer homem desconhecido da arte, que seria sacrificar uma das riquezas daquelle Cazal”⁴¹.

Algumas esculturas e outros objetos notáveis do Ramalhão

A julgar pela sua diminuta representatividade nos inventários, a escultura não parece ter ocupado lugar cimeiro nas coleções da rainha D. Carlota Joaquina. Ainda assim, é de mencionar a existência de, pelo menos, doze peças de elevada qualidade artística, como uma escultura de mármore, em vulto, representando *Madalena no deserto*, considerada original de Beruino; dois altares de mármore branco de Itália, alusivos a *S. Francisco no deserto* e a *Santa Teresa de Jesus*; um alto-relevo de mármore, de forma oval, com o tema da *Adoração dos Anjos ao corpo morto de Jesus*, que se diz que “parece ser original de Bernini”, metido numa moldura dourada; *Dois Meninos* em mármore branco, “cópia de escultura antiga”; uma escultura em mármore branco representando *Uma Vestal*, considerada “original antigo”; e 4 estátuas em mármore de Itália, alusivas às quatro estações do ano. De referir, ainda, um quadro “pintado em mármore oriental”, representando *São Francisco orando no deserto*, com moldura dourada e vidro⁴² e duas figuras “de palmo e três quartos de altura de corpo inteiro, quasi nuas, de caracter egypcio de pedra vermelha, sobre bases de alabaste de figuras ouval, tendo plintos quadrilongos de pedra granita vermelha”⁴³.

Outros objetos decorativos, presentes no inventário que temos vindo a citar, merecem, igualmente, menção: caso dos dois vasos “sobre o gosto borrhunesco”, com figuras em jaspe; de dois globos do Mundo; de duas embarcações de “marfim arrendadas feitas na China com suas maquinas de vidro”; de dois “cestos de marfim arrendados feitos na India com suas redomas de vidro”; e de um “cesto de Tartaruga arrendado feito na India guarnecido de marfim com sua manga de vidro”.



Fig. 7 – Autor desconhecido (escultura portuguesa), Santa Maria Madalena, séc. XX, MNAA 32 Esc©DGPC

A semelhança de seu pai, vários são os relógios que integram o espólio da soberana portuguesa: relógios de mogno; relógios de mesa em pau-santo com ornatos em metal dourado; relógio de mesa, em madeira de mogno, com figuras de jaspe; relógio de mesa, de “madeira fingindo Ébano”, mostrador de prata, e guarnecido com pés e argolas em prata; relógio de mesa, quadrado, de pedra mármore; relógio de pé, de parede, com caixa de mogno (Casa de Jantar); e ainda um “Realejo, pedra azul por cima, madeira de mogno com ornato de metal fino francez, com Relogio na frente dando horas por musica”.

É muito provável que tivessem existido outros relógios na coleção da soberana portuguesa, que se terão danificado quando foram escondidos durante as invasões francesas, como testemunha o almoxarife João dos Santos:

“Hoie que são 2 de Janeiro acabo de abri (sic) os caxotes ... que João Diogo tinha Mandado em caxotar, e acho muntas couzas perdidas, principalmente os relogos (sic), que todos estão perdidos, não só de ferruge, mas mto, aruinados, pelo mao arengo (sic) deles...”⁴⁴.

Nos inventários do Ramalhão merece ainda destaque um conjunto de cruces pertencentes à Capela, nomeadamente: uma Cruz grande com uma imagem de Santo Cristo de madeira; uma Cruz “com peanha feita na India de tartaruga toda guarnecida de cobre de Macau prateada”; uma Cruz de ébano com peanha de pau-santo e imagem de marfim; e uma Cruz com imagem de Santo Cristo de Marfim que está na Capela-mor⁴⁵. As três imagens (uma de Nossa Senhora da Soledade no seu trono e duas de Cristo Crucificado) incluídas no inventário de 1807, já não são mencionadas. As alfaias litúrgicas de prata e os paramentos, igualmente suprimidos deste inventário, terão sido, provavelmente, remetidos para os inventários tipológicos.

A morte de D. Carlota Joaquina e a dispersão do seu espólio

Por vontade testamentária de D. Carlota Joaquina de Bourbon, lavrada a 7 de janeiro de 1830, seu filho, D. Miguel, seria nomeado testamenteiro e fundamental legatário da sua herança, sendo-lhe reservado, entre outros bens, todos os que pertenciam ao palácio do Ramalhão⁴⁶. É a Convenção de Évoramonte, de 26 de maio de 1834, que recupera para o duque de Bragança o estatuto de legítimo herdeiro de D. Carlota Joaquina, após a capitulação de D. Miguel⁴⁷.

A morte de D. Pedro, escassos meses depois, haveria, contudo, de determinar que fosse sua mulher e testamenteira, D. Amélia de Leuchtenberg, a tratar da partilha destes bens pelos legítimos herdeiros, propondo-se, então, em conselho de família a *permissão da venda da quinta do Ramalhão ... com todos seus anexos bens, moveis, e semoventes o que tudo se acha descripto no Inventario*⁴⁸. O processo da herança haveria, contudo, de se arrastar no tempo, vindo a ser sucessivamente administrado por D. Maria II, face à desistência da viúva do duque de Bragança (em janeiro de 1838), e depois da morte desta, pelo rei consorte D. Fernando II⁴⁹.

A realização dos inventários do espólio, iniciados em 1835, não terá sido tarefa nada fácil, atendendo à quantidade e diversidade de peças envolvidas, mas também à sua dispersão por Queluz e pelo paço de Sintra, para onde D. Maria II, em 1836, numa altura em que estava decidida pela compra do Ramalhão e de todos os seus recheios, mandou “transferir a maior parte da mobília” e outros objetos⁵⁰. A conclusão dos inventários, em 1843, criou condições para que se acordasse a venda pública de todos os bens, providenciando-se a

sua transferência para o Paço da Bemposta, onde seriam exibidos e alienados. Quanto ao Ramalhão, ficaria disponível para arrendamento em hasta pública, já que a sua conservação representava um enorme encargo para a massa da herança.

O leilão no Paço da Bemposta

À notícia da venda do espólio da Rainha Carlota Joaquina não ficaram indiferentes os membros da Academia Real de Belas-Artes que, em reunião de 15 de janeiro de 1844, aprovaram o envio ao governo de proposta para aquisição de algumas obras⁵¹. Na imprensa também não tardariam as vozes críticas, como a de Ribeiro de Sá, que redigiu no *Panorama* “Um Brado a Favor da Gloria Nacional e das Bellas Artes”⁵², onde classifica a decisão de venda do espólio de Carlota Joaquina como um ato de “moderno vandalismo”. O articulista temia que as circunstâncias fossem propícias à saída de muitas das obras para o estrangeiro, atendendo, sobretudo, aos baixos valores atribuídos às peças, ao mesmo tempo que denunciava a inépcia do governo português face à dispersão do que se considerava serem “primores d’arte, riquíssimos vestígios de uma grande riqueza”. Ribeiro de Sá pretendia, desta forma, chamar a atenção do Governo e da Cortes para o que considerava ser “uma collecção preciosa e digna de não ser separada e vendida como despojos a que se não dá valor”⁵³.

Com os atrasos registados nas partilhas da herança de Carlota Joaquina, apenas a 9 de dezembro de 1847, depois de ultrapassado um exigente e meticuloso processo de encaixotamento e transporte de milhares de peças e de conferidos com os inventários todos os bens rececionados no Paço da Bemposta, se inicia a venda mais importante de objetos de arte até então realizada em Portugal. Inaugurada pelo mobiliário, pratas, porcelanas e outros objetos decorativos, a 18 de abril de 1848 divulgava-se na imprensa periódica a exposição e venda das pinturas, com alguma informação sobre o seu funcionamento⁵⁴. O anúncio publicado no *Diário do Governo*, com tom publicitário, apresentava a seguinte redação:

“Annuncia-se ao publico que nos dias 22, 23 24 e 25 do corrente, desde as onze horas da manhã até ás duas da tarde, terá logar no Real Palacio da Bemposta a exposição dos Quadros e objectos de primor artistico, pertencentes a herança da Imperatriz Rainha a Senhora D. Carlota Joaquina de Bourbon, e que a almoeda principiará no dia 23 de Maio ás mesmas horas, seguindo-se todas as Segundas e Quintas feiras, em cujos quadros se compreendem dous da primeira maneira de Raphael e Rubens, originaes de Guerchino, Horacio, Venet, Nicoláo de Pussin, Brugel, Parmiggiano, Tiziano e Luino, e outros por Bronzino, Pierino del Vago, Guido Reni, Cades, Polydoro de Caravagio, Pereda e Lucca de Leida, incluindo-se entre os objectos de primor artistico um retrato em mosaico de Pio 6º, e varias obras de estatuaría, esculptura de mármore, como um original de Besuino, e um quadro em alto relevo, que parece original de Bernini”⁵⁵.

Os leilões prolongaram-se até 1855, altura em que foram "...vendidos em leilão no dia 4 de novembro de 1855, o resto dos objectos pertencentes à Herança...que existião no Palacio do Ramalhão"⁵⁶. Uma análise da vasta documentação produzida, que não cabe neste estudo, permitirá identificar os inúmeros compradores e colecionadores⁵⁷ que integraram nas suas coleções quadros e outras peças de arte do Ramalhão, potenciando a investigação dos circuitos seguidos por algumas delas, até aos dias de hoje.

Ainda assim, um aspeto sobressai em todo o processo, suscitando inúmeras interrogações: o número de pinturas levadas a leilão. Identificadas cerca de 190, a partir dos inventários, estamos perante um número muito próximo do contabilizado, em 1807, na *Caza da Pintura* do Ramalhão, onde já existiam 180 pinturas. Considerando que os bens da herança de Carlos IV apenas são incorporados depois de 1826, quando se iniciam as partilhas, é fundamental que se procurem respostas relativas às dinâmicas da coleção de pintura de D. Carlota Joaquina, antes e depois da sua morte, nas circunstâncias políticas, nas opções estéticas, na longa ausência de 14 anos em que a soberana viveu no Brasil e nas partilhas da sua herança, que ajudem a compreender os números.

As aquisições para a Academia Real de Belas-Artes de Lisboa

O conjunto de bens, pertencentes ao espólio da rainha Carlota Joaquina, adquirido para a Academia de Belas-Artes de Lisboa, constituiu uma das incorporações mais significativas da instituição, quer pela quantidade e qualidade das obras, quer pelo investimento público que implicou⁵⁸.

Coube aos professores da Academia, António Manuel da Fonseca, Silva Oeirense e Joaquim Rafael, e ao académico e artista Luís Pereira de Menezes, nomeados por portaria de D. Maria II de 2 de maio de 1848, examinar as peças postas em leilão e identificar aquelas que seriam mais importantes para a formação artística dos alunos da Academia.

Ainda que a seleção dos peritos, apresentada logo no primeiro dia da almoeda (23 maio de 1848), tenha recaído sobre 48 lotes⁵⁹, o governo apenas viria a autorizar a compra de 25 deles e por um valor bastante abaixo do apresentado⁶⁰. Com a abertura de um crédito extraordinário de 4:665\$200 réis, autorizado pelo Decreto de 6 de dezembro de 1850, adquiriram-se: *Cavaleiro antigo* (escola de Loilo); *Desembargador* (Velasquez); *2 Paisagens* (João Baptista Bussirri); *O Naufrágio de um navio* e *Vista de um Porto de Mar* (Vernet); *Imperatriz alemã* (Bronzino); *Os dois irmãos* (Escola Veneziana); *A Paciência* (Pierino del Vaga); *Judith* (Guido Reni); *Martírio de um Bispo* (Escola de Rubens); *A pregação do*

Arcebispo João Ribeira Valencia, pregando aos gentios (Cades); Baptismo de Santo Hermenegildo e Aparição do descimento da Cruz a S. Francisco (Guercino da Cento); duas telas com Fruteiros (Pereda); Adoração dos Pastores (Escola de Rafael); Adoração dos Reis Magos e Fuga para o Egipto (Luca de Leida); A arrebatção de S. Francisco e Anjos (Sequeira); Jesus Cristo com a cruz às costas (Luini); Sagrada Família e São Francisco (Rafael); A morte de Abel e Abraão expelindo de casa a Agar (pintor romano moderno); Jesus Cristo com a cana verde no Pretorio de Pilatos (Sebastião del Piombo) e ainda uma escultura em vulto de Santa Maria Madalena no deserto (Beruino) e um alto-relevo com a Adoração dos Anjos (Bernini). Tratavam-se, certamente, das obras de maior valia artística de todo o conjunto, a julgar pelos valores de licitação que lhe foram atribuídos, ainda que as autorias imputadas se revelassem, desde logo, muito duvidosas, nomeadamente ao olhar crítico de Raczynski⁶¹.

Atrasos no cumprimento dos pagamentos devidos conduziram a que, em 1858, os quadros ainda se mantivessem na Bemposta, sendo o assunto levado ao Parlamento. O deputado pelo círculo de Évora, Estevão José Pereira Palha, homem atento às questões das belas-artes⁶², pedindo esclarecimentos sobre o assunto, lamenta que “até hoje ainda se não realizou verdadeiramente essa venda, [e que] os quadros existem na Bemposta, correndo o risco de apodrecerem dentro de um caixote, e se assim continuarem por muito tempo, não serão quadros, serão bocados de panno”⁶³.

Nessa altura, o Ministro da Fazenda António José d’Ávila (1807-1881) assevera que “a somma é tão pequena, que não póde ser por embaraços financeiros que não se tenha concluído esse negócio”⁶⁴. Terá sido, muito provavelmente, este o estímulo necessário para que, no ano seguinte, a 11 de abril, as peças fossem encaminhadas para o convento de São Francisco da cidade, sede da Academia de Belas-Artes, onde se preparava a abertura da tão ansiada Galeria Nacional de Pintura.

A avaliação do estado de conservação das obras, realizada nos dias imediatos à sua receção, apontava para pinturas muito estragadas, como *O martírio de um Bispo* (atribuído à Escola de Rubens), “faltas sensíveis de tinta original” em alguns quadros, “que se deixam vêr o panno em que foi pintado”, alguns rasgões nas telas e fendas nas tábuas. Os dois quadros de Vernet, por sua vez, apresentam-se “ambos deteriorados em consequencia de muita sujidade e de mau verniz que lhes aplicaram”. “Péssimos restauros” e “alguns retoques” são também assinalados, bem como “más limpezas”. Quanto às esculturas, identificam-se maus restauros e lacunas nos dedos, tanto na *Santa Madalena*, como na

figura de Jesus Cristo da *Adoração dos Anjos*⁶⁵. Tornavam-se prioritárias intervenções de restauro em quase todas as obras.

Depois de integrarem os acervos da Academia de Belas-Artes, 23 dos quadros foram apresentados no *Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura* (1868), evidenciando amplas revisões autorais e alterações nos títulos⁶⁶. Em 1884, as peças seriam encaminhadas para o Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia, instalado no palácio Alvor, às Janelas Verdes. Fazem hoje parte das coleções do seu sucessor, o Museu Nacional de Arte Antiga, permanecendo no seu historial o vínculo às memórias de D. Carlota Joaquina, do Paço do Ramalhão e da atribulada história da administração e partilhas da sua herança.

Considerações Finais

O interesse suscitado pela coleção de pintura pertencente à rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon tem despoletado diversos estudos, que permitem conhecer hoje importantes características das obras que a integraram, bem como os mecanismos que conduziram à sua dispersão, após a morte da soberana, entre os herdeiros, o mercado da arte e a Academia Real de Belas-Artes de Lisboa. A aquisição pelo Estado português de 27 obras pertencentes àquele acervo (25 pinturas e 2 esculturas), no leilão que se inicia no Paço da Bemposta, em 1847, também se encontra clarificada, tendo-se vindo a aprofundar o conhecimento histórico, artístico e material de algumas delas. Neste contexto, os estudos que, em 2014, se dirigiram ao *Êxtase de São Francisco*, desde há umas décadas atribuído a Luca Giordano⁶⁷, permitiram colocar em evidência novas e importantes questões relacionadas com a proveniência desta obra e de outras que também pertenceram à coleção de D. Carlota Joaquina, bem como com os intrincados meandros das partilhas do espólio deixado por morte da soberana.

Propusemo-nos, neste estudo, fazer uma abordagem global do Palácio do Ramalhão e dos seus recheios, procurando contribuir, através de novos dados documentais, para a reconstituição do projeto de D. Carlota Joaquina para aquele lugar. Interessou-nos a protagonista, o edifício e as peças que foram preenchendo os amplos espaços da residência sintrense, aspetos fundamentais no estudo da colecionadora. Carlota Joaquina integrava o grupo dos “possuidores de galerias ou gabinetes de objectos d’arte”⁶⁸, que no século XIX e inícios do século XX, definiam o estatuto de colecionador. Faltam-nos, porém, respostas para perguntas tão elementares como: quando? onde? a quem? ou em que circunstâncias foram adquiridas tantas obras que integraram as suas coleções? Estabelecer os agentes e

os canais de circulação dos objetos pertencentes ao espólio da soberana portuguesa, ajudará, no futuro, a definir com maior precisão o gosto e sensibilidade artísticos de D. Carlota Joaquina e o seu perfil de colecionadora.

Conhecer as vivências do Palácio e dos seus acervos durante os 14 anos em que a corte esteve ausente no Brasil, nomeadamente, como foram protegidas as obras de arte e outros objetos de valor durante as invasões francesas, constituiu, igualmente, um desafio, que continuamos a encarar com grande expectativa.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Alice, “O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca” in *Arte Teoria* 16-17, Faculdade de Belas Artes, CIEBA, 2015, pp. 97-105.
- ARAÚJO, Agostinho, “O restauro de painéis e a actividade de alguns pintores italianos em Portugal c. 1710-1860”. *Atas das jornadas de estudos italianos em honra de Giuseppe Mea*, Porto, Universidade do Porto, 2008, pp. 11-63.
- BASSEGODA, Bonaventura i DOMÈNECH, Ignasi (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, col·lecció Memoria Artium 17, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- BASTOS, Celina BASTOS, “Percurso de uma obra”. *Luca Giordano Êxtase de São Francisco*. Lisboa, MNAA, 2014, pp. 6-32.
- BASTOS, Celina e FRANCO, Anísio, “Para memória futura: interiores autênticos em Portugal” in Mendonça, Isabel (ed.), *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e os seus interiores. Estudos luso-brasileiros em arte, memória e património*, Rio de Janeiro, [s.n.], 2014, pp. 69-103.
- BECKFORD, William, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1957.
- COSTA, Francisco, *Beckford em Sintra no Verão de 1787. – História da Quinta e Palácio do Ramalhão*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1982.
- GARCÍA-FRIAS CHECA, Carmen, *Nuevas aportaciones al estudio de la colección pictórica de Calos IV en el exilio* in *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Calos IV y el arte de su reinado*. Seminario de Arte e Iconografía ‘Marqués de Lozoya’, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, pp. 211-261.
- [HOLSTEIN, Marquês de Sousa], *Catalogo provisorio da galeria nacional de pintura* Lisboa, Academia Real das Bellas Artes, 1868.
- MACHADO, Cyrilo Wolkmar, *Collecção de Memórias*, Lisboa, Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1922 (1ª ed. 1823Luna, Juan J., *Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas*, discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores, Madrid, 1992.
- PRESAS, José PRESAS, *Memorias Secretas de la Princesa del Brasil*, Burdeos, Casa de Carlos Lawalle Sobrino, 1830.
- RACZYNSKI , A., *Les Arts en Portugal*, Paris, Jules Renouard et Cie., Libraires-Éditeurs, 1846.
- SÁ, Sebastião José Ribeiro de, “Os Quadros da Bemposta e a possibilidade de organizar em Lisboa um muzeu nacional” in *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, Imprensa Nacional, nº 21, 27 abr. 1848, pp.: 241-246; nº 22, 4 mai. 1848, pp. 254-258.
- Idem, “Um Brado a Favor da Gloria Nacional e das Bellas Artes” in *O Panorama*, Lisboa, Typographia da Sociedade, nº 109, 27 de jan. 1844, pp. 27-28.
- SANTOS, Paula Mesquita, “A Coleção de pintura de D. Carlota Joaquina de Bourbon, oriunda do Ramalhão, em Sintra” in *Varia Escrita*, 2, Sintra, 1995, pp. 261-299.
- SARAIVA, José da Cunha, “Os quadros do Ramalhão que foram para a Academia de Belas-Artes”, in *Feira da Ladra – revista mensal ilustrada*, t. VII, Lisboa, 1936, pp. 165-177.
- SERRÃO, Vítor, *Sintra*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- SOARES, Clara Moura, “Na origem da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa: 540 quadros selecionados do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos” in *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº 2, Lisboa, Caleidoscópico, 2014, pp. 200-201.
- Idem, “D. Pedro, I do Brasil, IV de Portugal - O 'Gosto do Bello' e o incremento das Belas-Artes: traços de um perfil quase desconhecido do Rei-Soldado”, in Neto, Maria João e Malta, Marize (eds.) *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Perfis e trânsitos*, Casal de Cambra, Caleidoscópico, 2014, pp. 381-398.
- TEIXEIRA, José de Monterroso, *José da Costa e Silva (1747-1819) e a receção do Neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetónica*, Tese de Doutoramento em História, Universidade Autónoma de Lisboa, 2012.
- [WORDSWORTH, Dora], *Journal of a few months' residence in Portugal, and glimpses of the south of Spain*, vol. II, London, Edward Moxon-Dover Street, 1847.

XAVIER, Hugo, O Marquês de Sousa Holstein e a formação da galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa, Tese de Doutoramento, Lisboa, FCSH/UNL, 2014.

¹ D. Carlota Joaquina de Bourbon, *Figura popular*, 1795, PNA, Inv. 2930.

² Terão desaparecido no incêndio que deflagrou no Palácio da Ajuda, em 1974. Cf. Ayres de CARVALHO, *A galeria de pintura da Ajuda e as galerias do século XIX*, Lisboa, [s.n.], 1982, p. 24. Sobre os dotes artísticos de D. Carlota Joaquina veja-se Cyrilo Wolkmar MACHADO, *Collecção de Memórias ...*, Lisboa, Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1922 (1ª ed. 1823), pp. 30-31.

³ Carmen GARCÍA-FRIAS Checa, *Nuevas aportaciones al estudio de la colección pictórica de Calos IV en el exilio* in Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Calos IV y el arte de su reinado. Seminario de Arte e Iconografía 'Marquês de Lozoya', Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, pp. 211-261.

⁴ *Idem, ibidem*, pp. 231 e 234.

⁵ A descoberta de nova documentação tem permitido a Carmen Gacia-Fría desenvolver o estudo do conteúdo dos lotes da herança de Carlos IV, nomeadamente daqueles que couberam a D. Carlota Joaquina, estando previstas novas publicações sobre o tema. Cf. Celina BASTOS, "Percurso de uma obra". *Luca Giordano Êxtase de São Francisco*. Lisboa, MNAA, 2014, pp. 26-27, nota 1.

⁶ ANTT, *Casa das Rainhas*, L^o 234. *Inventário de toda a mobília que Existe no Real Paço do Ramalhão da Princesa N. Sn^{ra} feito em Julho de =1807=*

⁷ José PRESAS, *Memórias Secretas de la Princesa del Brasil*, Burdeos, Casa de Carlos Lawalle Sobrino, 1830, Cap. XXVI, p. 277.

⁸ Celina BASTOS, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁹ Uma "rica herdeira brasileira", conhecida pelo cognome "montanha de ouro". Era casada com José Street de Arriaga Brum da Silveira, um homem de origem irlandesa, nascido nos Açores, que "gosta de ostentação", como testemunha William Beckford. William BECKFORD, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1957, pp. 77-78.

¹⁰ Tinha acumulado no seu currículo diversas responsabilidades e reconhecimentos: Marechal de Campo, fidalgo Cavaleiro da Casa Real, cavaleiro da Ordem de Cristo e futuro Governador da Colônia do Sacramento no Uruguai.

¹¹ O termo é o utilizado pelo próprio escritor inglês.

¹² William BECKFORD, *op. cit.*, pp. 157-158.

¹³ 18 de março de 1802. Cit. por Francisco COSTA, *Beckford em Sintra no Verão de 1787 – História da Quinta e Palácio do Ramalhão*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1982, p. 72

¹⁴ José de Monterroso TEIXEIRA, *José da Costa e Silva (1747-1819) e a receção do Neoclassicismo em Portugal: a clivagem de discurso e a prática arquitetónica*, Tese de Doutoramento em História, Universidade Autónoma de Lisboa, 2012, vol. I, p. 343. A documentação consultada não permite, por enquanto, assumir esta autoria.

¹⁵ Pressupomos que seja o pintor Manuel da Silva, uma vez que a sua presença é constante durante toda a empreitada.

¹⁶ ANTT, *Casa das Rainhas*, Mç. 235, NT164, cx. 13, *Relação dos Documentos de despeza feita no Paço e Quinta do Ramalhão 1811*.

¹⁷ ANTT, *Casa das Rainhas*, Mç. 241.

¹⁸ ANTT, *Casa Real*, Cx. 3697. Contas do Ramalhão 1802-1803.

¹⁹ Casa das Rainhas, Mç. 241.

²⁰ ANTT, *Casa das Rainhas*, L^o 234.

²¹ ANTT, *Casa Real*, Plantas, Almoxarifado do Ramalhão, nº 314 e nº 315.

²² Celina BASTOS e Anísio FRANCO, "Para memória futura: interiores autênticos em Portugal" in Mendonça, Isabel (ed.), *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e os seus interiores. Estudos luso-brasileiros em arte, memória e património*, Rio de Janeiro, [s.n.], 2014, pp. 69-103.

²³ Que no documento surge identificada como "Irmida".

²⁴ [Dora Wordsworth], *Journal of a few months' residence in Portugal, and glimpses of the south of Spain*, London, Edward Moxon-Dover Street, 1847, Vol. II, p. 37.

²⁵ ANTT, *Casa Real*, Cx.4663. *Cópia do Inventário dos bens e mais objetos exerestentes (sic) na Quinta do Ramalhão pertencentes a Herança da Imparaliz Rainha a Senhora Donna Carlota Joaquina de Bourbon, 1844*.

²⁶ Francisco COSTA, *op. cit.*, p. 80 e Vítor SERRÃO, *Sintra*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 67.

²⁷ José da Cunha SARAIVA, "Os quadros do Ramalhão que foram para a Academia de Belas-Artes", in *Feira da Ladra – revista mensal ilustrada*, t. VII, Lisboa, 1936, p. 167.

²⁸ Sobre António Manuel da Fonseca veja-se Alice ALVES, "O Restauro de Pintura na Academia de Belas-Artes de Lisboa – A contribuição de António Manuel da Fonseca" in *Arte Teoria* 16-17, Faculdade de Belas Artes, CIEBA, 2015, pp. 97-105.

²⁹ Pintor-restaurador florentino, estabelecido em Lisboa desde 1815, sob proteção do 1º conde de Farrobo. Sobre Luís Tirinnazi veja-se Agostinho ARAÚJO, "O restauro de painéis e a actividade de alguns pintores italianos em Portugal c. 1710-1860". *Atas das jornadas de estudos italianos em honra de Giuseppe Mea*, Porto, Universidade do Porto, 2008, pp. 33-38.

³⁰ Bonaventura BASSEGODA i Ignasi DOMÈNECH (eds.), *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*, col·lecció Memòria Artium 17, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, p. 161.

³¹ É interessante notar que para o inventário e avaliação da pinacoteca de Carlos IV também tinham sido chamados reputados artistas: os pintores de câmara José de Madrazo e Juan Antonio de Ribera. António Manuel da Fonseca, em 1838, seria um dos pintores incumbidos do inventário dos acervos pictóricos provenientes dos conventos extintos com destino à Galeria Nacional de Pintura. Clara Moura SOARES, “Na origem da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa: 540 quadros selecionados do Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos” in *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº 2, Lisboa, Caleidoscópio, 2014, pp. 200-201.

³² Cf. Termo de Juramento dos avaliadores de Paineis, Quinta do Ramalhão, 23 de fevereiro de 1835. Documento citado por Celina BASTOS, *op. cit.*, p. 14, nota 22.

³³ Sobre a coleção de pintura de D. Carlota Joaquina vejam-se os estudos de Paula Mesquita SANTOS, “A Coleção de pintura de D. Carlota Joaquina de Bourbon, oriunda do Ramalhão, em Sintra” in *Varia Escrita*, 2, Sintra, 1995, pp. 261-299, Celina BASTOS, *op. cit.* e Hugo XAVIER, O Marquês de Sousa Holstein e a formação da galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa, Tese de Doutoramento, Lisboa, FCSH/UNL, 2014.

³⁴ Para os 3 quadros de Paisagem, “do restaurador que estragou os Quadros do Palacio o Hespanhol D. Felepo Torres”, o valor de 2\$400 da avaliação é “so das molduras”, revelando o total descrédito em que caiu o referido pintor.

³⁵ Atribuídas ao holandês Luca de Leida.

³⁶ Sebastião José Ribeiro de Sá, “Os Quadros da Bemposta e a possibilidade de organizar em Lisboa um muzeu nacional” in *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, Imprensa Nacional, nº 22, 4 mai. 1848, p. 256.

³⁷ Luis Miguel ENCISO RECIO, *Colección de Carlos IV*

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coleccion-de-carlos-iv/f1094cbd-7fbf-4b99-97fa-04769b0a3954>

³⁸ Paula Mesquita SANTOS, *op. cit.*, p. 296.

³⁹ *Idem, ibidem.*

⁴⁰ Manuel da Silva, sobre o qual muito pouco se sabe, identificado como moço, tinha sido incumbido de pintar de novo todo o Paço do Ramalhão. ANTT, *Casa das Rainhas*, Mç. 241, Correspondência de João dos Santos.

⁴¹ ANTT, *Casa Real*, Cx. 4004, doc. nº 42. Ofício de Rodrigo José Simões para D. Manuel de Portugal e Castro a 1 de fevereiro de 1843. Documento citado por Celina BASTOS, *op. cit.*, p. 16, nota 30.

⁴² ANTT, *Casa Real*, Cx. 4663.

⁴³ Estas duas peças “egípcias” tinham sido levadas para o Paço de Sintra, em 1836. ANTT, *Casa Real*, Cx. 7100, Capilha XX/Z/81(7), fl. 17v.

⁴⁴ ANTT, *Casa das Rainhas*, Mç. 241, nº 35, 3 de janeiro de 1911.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ ANTT, *Gavetas*, Testamento de D. Carlota Joaquina.

⁴⁷ Clara Moura SOARES, “D. Pedro, I do Brasil, IV de Portugal - O 'Gosto do Bello' e o incremento das Belas-Artes: traços de um perfil quase desconhecido do Rei-Soldado”, in Neto, Maria João e Malta, Marize (eds.) *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Perfis e trânsitos*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2014, pp. 381-398.

⁴⁸ ANTT, *Casa Real*, Cx. 4663. Auto do Conselho de Família de 12 de maio de 1835.

⁴⁹ Celina BASTOS, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰ ANTT, *Casa Real*, Cx. 4040, doc. 42 e Casa Real, Cx. 7100, Capilha XX/Z/81(7), *Relação da Prata Mobília e mais ornatos de Sala pertencentes á Herança do Casal do Ramalhão que se achão ao serviço de Sua Magestade Fidelíssima no Real Palacio de Cintra (...)*.

⁵¹ Hugo XAVIER, *op. cit.*, p. 84 e Celina BASTOS, *op. cit.*, p. 18.

⁵² *O Panorama*, nº 109, 27 de jan. 1844, pp. 27-28.

⁵³ *Idem*, p. 28.

⁵⁴ Para um acompanhamento mais detalhado do leilão veja-se Celina BASTOS, *op. cit.*, pp. 18-26.

⁵⁵ *Diário do Governo*, Nº 93, 18 abr. 1848, p. 478

⁵⁶ ANTT, *Casa Real*, Cx. 7100, Capilha XX/Z/81(20)

⁵⁷ Celina BASTOS, *op. cit.* p. 24.

⁵⁸ Hugo XAVIER, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 88.

⁶⁰ José da Cunha Saraiva apresenta a relação dos lotes adquiridos e os respetivos valores das arrematações. José da Cunha SARAIVA, *op. cit.*, pp. 172-175.

⁶¹ A. RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal*, Paris, Jules Renouard et Cie., Libraires-Éditeurs, 1846, p. 283.

⁶² Veja-se, a propósito, João José dos SANTOS, *Os dois concursos ou a Academia das Bellas Artes de Lisboa: artigo escripto no Jornal A Nação pelo Excellentissimo Senhor Estêvão José Pereira Palha/ resposta de João José dos Santos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860.

⁶³ Debates Parlamentares, *Câmara dos Senhores Deputados da Nação Portuguesa*, nº 13, 16 dez. 1858, p. 173.

⁶⁴ *Idem*, p. 174.

⁶⁵ MNAA, AJF-Cx.4-P.2-Doc.10, *Nota do estado em que se receberam na Academia 25 quadros e 2 baixos relevos que pertenceram ao espólio da falecida Rainha D. Carlota Joaquina*, 30 de Abril de 1859. Disponível em <http://digitarg.dgarq.gov.pt/details?id=4741187>

⁶⁶ [Marquês de Sousa HOLSTEIN], *Catalogo provisório da galeria nacional de pintura* Lisboa, Academia Real das Bellas Artes, 1868.

⁶⁷ Nos inventários do Ramalhão tinha sido atribuída a Guercino.

⁶⁸ “Coleccionador” in Maximiano LEMOS (dir.), *Encyclopedia Portugueza Illustrada. Diccionario Universal*, vol. III, Porto, Lemos & Co. [1900-1909], p. 151.

Clara Moura Soares é Professora Auxiliar e investigadora integrada do ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem investigado e orientado dissertações de mestrado e teses de doutoramento em diversos domínios das ciências do Património (turismo cultural, inventário, colecionismo, história e teoria do restauro). É subdiretora e editora geral da Revista eletrónica ARTis ON <http://artison.letras.ulisboa.pt>

EXPOSER LES PORTRAITS ANTIQUES DANS LES MUSÉES DU XVIII^e SIÈCLE

Daniela Gallo

Comme le soulignait Francis Haskell dans son livre *History and its Images*, paru chez Yale University Press en 1993, le portrait, sculpté, peint ou gravé, a été un outil majeur dans la construction du récit historique européen, et cela surtout à la Renaissance. C'est, en effet, au XVI^e siècle que se sont constituées les premières grandes collections de portraits, celles de Paolo Giovio, des Farnèse, de Fulvio Orsini, du duc Albert V de Bavière et des Napolitains Giovan Vincenzo et Giambattista Della Porta, dont la renommée fut rapidement assurée par des ouvrages illustrés¹. Si les quelque quatre cents portraits d'hommes illustres réunis par monseigneur Giovio (Côme, 1483 - Florence, 1552) dans sa villa sur le lac de Côme étaient peints, ce ne fut pas le cas de ces autres collections, composées surtout de monnaies et médailles, de bustes et de statues, voire de pierres gravées. Quant à la collection du duc de Bavière, réunie par Jacopo Strada à Munich à partir de 1566, elle fut la première à présenter exclusivement des portraits antiques sculptés, bustes et statues, et à être considérée comme complète, mais jusqu'à la fin du siècle elle ne fut accessible qu'aux invités du duc. Elle se trouvait au rez-de-chaussée de la Résidence de Munich, juste au-dessous de la bibliothèque ducale.

Dans un premier temps, vers 1521, Giovio avait pensé décorer son appartement florentin avec ses premiers portraits d'écrivains célèbres, mais, entre 1538 et 1540, il réussit à faire édifier une villa à Borgovico, près de sa ville natale, grâce à la participation financière d'un certain nombre de souverains, dont le roi de France François I^{er}, le duc de Toscane Cosme I^{er} et le général des armées impériales, Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto. Dans chaque pièce de ce « musée », le décor des plafonds renvoyait aux thématiques des portraits, qui furent repartis en quatre catégories : les génies créateurs du passé et du temps présent, les artistes et les gens d'esprit pour finir avec les papes, les rois et les chefs militaires. Quant au cardinal Alexandre Farnèse (Valentano, 1520 - Rome, 1589), il conservait sa série de douze bustes d'empereurs et ses différentes têtes, dont certaines colossales, dans les salles du premier étage de son palais romain². Dans la même demeure, au second étage, vivait Fulvio Orsini (Rome, 1529-1600), le célèbre bibliothécaire du cardinal, lequel possédait cinquante-huit bustes de marbre en ronde bosse et en relief, qu'il gardait en partie près de son appartement privé (c'était le cas des œuvres de grandes dimensions) et en partie dans la grande salle de la bibliothèque, où chaque portrait en buste d'écrivain avait été placé près de ses écrits, reprenant ainsi les coutumes de la Rome antique³. Nous sommes bien informés aussi sur la disposition des portraits sculptés et peints dans la maison napolitaine de Giambattista Della Porta (Naples, 1535 environ - 1615), l'illustre auteur du traité sur la

physiognomonie⁴. Les têtes les plus importantes par la taille et par le sujet représenté se trouvaient dans des niches tandis que les statues ou têtes de marbre plus petites avaient été posées sur un rebord courant autour de l'une des deux pièces destinées à la collection⁵. Quant aux quarante-deux portraits peints, ils étaient accrochés le long des murs⁶.

Dans ces premières collections d'envergure de portraits, les effigies, tant antiques que modernes, avaient été choisies pour la rareté de leur iconographie. Exposées dans des espaces choisis et avec une mise en scène savamment étudiée où les inscriptions facilitaient souvent les identifications, ces séries d'hommes et de femmes illustres s'offraient au regard de l'amateur pour qu'il pût distinguer immédiatement la valeur exceptionnelle de tel ou tel exemplaire. L'importance accrue du portrait, aussi bien peint que sculpté, dans la création artistique du XVIIe siècle et l'agrandissement des formats finirent par imposer ce genre d'images dans les intérieurs des demeures européennes. On n'hésita pas à décorer des pièces avec des séries de portraits peints, comme le fit Roger de Rabutin, comte de Bussy (Épiry, 1618 - Autun, 1693), un libertin cousin de Madame de Sévigné, tombé en disgrâce et exilé par Louis XIV, dans son château de Bourgogne⁷. Dans les demeures romaines du XVIIe siècle, le portrait peint était devenu une obsession⁸. Dans les familles de la petite noblesse, on en voyait aussi bien dans la salle de réception que dans la chambre à coucher, accrochés aux murs ou, pour les formats plus petits, posés sur des tables ou sur des meubles⁹. Quant aux statues-portraits et aux bustes antiques ou à l'antique, souvent de dimensions importantes et en marbres de couleur, ils devinrent un élément décoratif des grandes galeries de peintures¹⁰. A Paris, dans la première moitié du XVIIIe siècle, le portrait en buste fut un élément indispensable du décor intérieur. Nous en avons, entre autres, pour preuve les panneaux de la Petite Singerie du château de Chantilly, datés de 1735, où Christophe Huet (Pontoise, 1700 - Paris, 1759) décore la salle de jeu des trois guenons avec deux bustes en marbre blanc posés sur de hautes gaines en serpentine (fig. 1)¹¹. Une réalité qui fait écho, par exemple, au décor de l'hôtel parisien du financier Pierre Crozat, rue de Richelieu¹². Et, à la suite de Fulvio Orsini et de quelques autres princes de la Péninsule de la seconde moitié du XVIe siècle, les bustes avaient aussi enrichi le décor des bibliothèques et des cabinets des érudits un peu partout en Europe¹³.



Fig. 1 - Christophe Huet, *La Petite Singerie, Le jeu*, détail, Château de Chantilly, 1735.

Trouve-t-on des traces de cette familiarité avec le genre du portrait dans les aménagements des salles qui leur furent consacrées dans les grands musées du Settecento, à Florence et à Rome en particulier ? Laissant de côté les portraits dessinés, peints et gravés, les monnaies, les médailles et les pierres gravées, nous allons nous concentrer sur les bustes en espérant qu'une réflexion sur la muséographie pourra nous aider à mieux comprendre comment d'objet iconographique le portrait antique a été transformé en objet d'érudition et de plaisir esthétique.

L'histoire

Dans ses notes du voyage en Italie prises entre la mi-août 1728 et la fin du mois de juillet de l'année suivante, Montesquieu (château de La Brède, Bordeaux, 1689 - Paris, 1755), écrivait qu'« en Italie, les diverses galeries se disputent les têtes, comme les églises se disputent les reliques. Ils se disputent les têtes des empereurs comme les églises et les monastères se disputent les têtes des saints¹⁴. » Or souvenons nous qu'à l'origine du musée du Capitole, il y eut l'acquisition de la première collection d'antiques du cardinal Alessandro Albani (Urbino, 1692 - Rome, 1779), l'un des plus grands collectionneurs de tous les temps et l'un des meilleurs connaisseurs dans ce domaine du savoir¹⁵. Parmi ces 416 sculptures acquises par le pape Clément XII Corsini (Florence, 1652 - Rome, 1740), on comptait cent-vingt-six bustes, cent quatre têtes et quatre-vingt-dix-huit hermès, ce qui en faisait la plus grande collection de portraits antiques sculptés jamais réunie. Ils furent exposés dans les nouvelles salles du premier étage du Palazzo Nuovo aménagées sous la direction de l'architecte Filippo Barigioni (Rome, 1690-1753) en 1734-1735, selon un projet mis au point par le marquis Gregorio Alessandro Capponi (Rome, 1683-1746), le directeur du nouveau musée¹⁶. Les têtes et les bustes non identifiés ou doubles et ne constituant pas une série - quatre-vingt-sept en tout - furent ainsi exposés dans une salle dite *della Miscellanea*, située près du grand escalier. Ces effigies de divinités et d'hommes et femmes illustres ou d'inconnus étaient posées sur une *gradinata a tre ordini* en marbre blanc et en stuc peint en faux marbre qui courait tout le long de la pièce, où se trouvaient aussi douze statues de taille moyenne. L'aménagement et la taille de ces « gradins » était tels que le regard du visiteur se posait d'emblée sur la plate-forme du milieu. En effet, si l'on pouvait regarder assez aisément les pièces du plan supérieur, il fallait se baisser pour considérer la douzaine de têtes du rang inférieur, qui était au niveau du sol¹⁷. Quant aux murs, ils étaient tapissés d'inscriptions. Selon le premier guide du musée publié en 1736, on en comptait cent cinquante-deux¹⁸. Au centre de la salle, sur un socle tournant, se trouvait une statue d'enfant en train de jouer avec un masque de Satyre (n° inv. 705), autrefois dans la collection Albani. Comme dans le *sale* des appartements romains et dans les galeries des palais, dans le grand salon du nouveau musée du Capitole aussi furent exposés des portraits. Posées sur des consoles au milieu de la paroi, juste au-dessus des statues, ces trente-six effigies d'inconnus avaient surtout une fonction décorative, les portraits importants étant ici les statues en bronze des papes Clément XII et Innocent X, respectivement de Pietro Bracci et de l'Algarde, lesquelles se faisaient face sur les murs courts¹⁹. Quant à l'entrée principale du salon, elle était flanquée de deux grandes colonnes en *giallo antico* au sommet desquelles avait été posé un buste²⁰. À l'instar de la *Sala della Miscellanea*, le centre de ce Salon était également occupé par un objet rare, en l'occurrence un grand cratère de marbre (n° inv. 275) mis sur un autel antique représentant les onze divinités de l'Olympe. En effet, les

portraits les plus importants du musée du Capitole, ceux qui constituaient des séries, avaient été rassemblés dans deux salles contiguës (n. 4 et 5 du plan), la Salle des Philosophes et la Salle des Empereurs (fig. 2 et 3), auxquelles on accédait aussi bien du Salon que de la galerie. L'échelonnement sur deux niveaux de ces bustes de philosophes, de poètes, d'orateurs, d'empereurs et d'impératrices et d'autres hommes et femmes illustres permettait de repérer et de comparer les différents exemplaires d'un même type et de reconstituer l'histoire impériale de Rome par les images. Dans la Salle des Philosophes, on comptait en effet cinq bustes de Platon, quatre d'Homère, trois de Socrate et trois d'Euripide, deux d'Épicure et deux de Pindare. Mais il y avait une seule effigie de Sénèque et on n'en voyait aucune d'Aristote²¹. La Salle des Empereurs, sans doute l'une des plus importantes du musée, avait été aménagée avec l'aide de Francesco Ficoroni, l'antiquaire romain le plus célèbre des premières décennies du siècle, et avec les conseils du cardinal Albani²². Les bustes y étaient présentés selon une succession chronologique qui couvrait deux siècles et demi de l'histoire de l'Urbs, de Jules César et Auguste à Gallien et Cornélius Saloninus, fils de ce dernier²³. Au-dessus de ces deux rangées, les murs avaient été décorés avec des reliefs en marbre au sujet mythologique. Enfin, une statue d'Hercule enfant en basalte noir (n° inv. 1016), une statue d'Antinoüs en marbre blanc (n° inv. 639) et, dans une niche du mur sud, un buste de Jupiter, autrefois dans la collection Della Valle (n° inv. 255), complétaient l'ensemble²⁴.



Fig. 2 – Rome, Museo Capitolino, Salle des Philosophes.



Fig. 3 – Rome, Museo Capitolino, Salle des Empereurs.

L'aménagement actuel des salles du Palazzo Nuovo ne correspond qu'en partie à la réalité décrite par Giambattista Gaddi, l'auteur du premier guide du musée. Mais les changements les plus importants concernent surtout les œuvres car les dispositifs de présentation et le décor n'ont pas beaucoup changé. C'est le cas, par exemple, du Grand Salon, avec ses bustes posés sur des consoles, et des Salles des Philosophes et des Empereurs, avec les deux rangées en marbre et stuc peint qui couvrent les parois²⁵. Ainsi, si la disposition en hauteur correspondait à une stratégie bien rodée, qu'on trouvait déjà dans les palais florentins du XVe siècle et dans les églises vénitienes du siècle suivant, les plates-formes des Salles des philosophes et des empereurs représentaient en revanche une nouveauté²⁶. Conçues pour des séries que l'on proposait au regard d'un public savant, elles imitaient les dressoirs, permanents ou temporaires, sur lesquels, pendant les fêtes et dès la Renaissance, était montrée la vaisselle d'apparat en majolique ou en argent (fig. 4)²⁷. Du reste, dans son guide Gaddi appelle « *gradinate* » ce type de plates-formes échelonnées, reprenant le mot « *grado* » ou « *gradino* » avec lequel on définissait les degrés des « *credenze* » (dressoirs).



Fig. 4 – Francesco Salviati, *Les Noces de Cana*, Rome, Collegio del Pio Sodalizio dei Piceni, fresque, 1550.

En mélangeant des modèles d'exposition hérités aussi bien des grandes collections d'antiques de la Renaissance romaine tels que le palais Farnèse (où on avait déjà aménagées des salles de bustes d'empereurs et de philosophes) et la Villa Médicis (où, dans la *Sala grande*, les bustes d'empereurs avaient été posés sur des colonnes en marbre) que des agencements décoratifs exploités dans les demeures de l'aristocratie romaine et de la bourgeoisie, la variété de dispositifs de présentation des portraits sculptés - et des bustes en particulier - employés dans ces salles capitoline sous-entendaient une considération et une perception différentes de ces ensembles²⁸. Les visiteurs ne pouvaient pas ne pas remarquer que certaines pièces avaient une fonction purement décorative et que d'autres devaient susciter un regard plus attentif. Qu'en fut-il dans l'aménagement du Museo Pio-Clementino, l'autre grand musée romain d'antiques réalisé dans le dernier quart du XVIIIe siècle ?

De l'histoire au contexte

Si, au printemps 1740, le musée du Capitole pouvait se vanter de posséder, entre bustes et têtes, 341 pièces (quatre-vingt-trois de la série impériale, cent six de philosophes et cent cinquante-deux non bien identifiés²⁹), la Salle des Bustes du Pio Clementino (fig. 5), achevée

en 1772, n'en comptait qu'une petite centaine vers 1785, lorsque le nouveau directeur du musée, Filippo Aurelio Visconti (Rome, 1754-1831), ébaucha un premier guide des collections³⁰. Il y avait aussi une vingtaine de bustes en hermès, trouvés à Tivoli avec une série presque complète de muses, lesquels furent présentés dans la salle réservée à cet ensemble, dite des Muses (fig. 6), et disposés comme ils l'étaient dans les ruines de la villa où ils avaient été retrouvés³¹. Enfin, dix bustes colossaux, dont deux en hermès représentant la Comédie (n° inv. 262) et la Tragédie (n° inv. 285), posés sur des troncs de colonnes en porphyre rouge, décoraient la *Sala Rotonda*. Ce grand espace couvert d'une voûte hémisphérique et aux murs creusés de dix niches peintes en gris, avait été dessiné par l'architecte Michelangelo Simonetti (Rome, 1731-1787) dans un goût néoclassique qui rappelle les travaux de Robert Adam (Kirkcaldy, 1728 - Londres, 1792) à Kedleston (Derbyshire) et à Newby Hall (Yorkshire), comme le suggère justement Jeffrey Collins³². Les grands bustes de cette salle représentaient des divinités (Jupiter et Jupiter-Sérapis, n° inv. 257 et 245), les empereurs Claude et Hadrien (n° inv. 242 et 253), les impératrices Faustine, Plotine et « *Giulia Pia* » (n° inv. 255, 240 et 260) et l'Océan (n° inv. 248)³³.



Fig. 5 – Vincenzo Feoli d'après Francesco Miccinelli, *Vue en perspective de la galerie des Bustes du Museo Pio Clementino*, burin et eau-forte, vers 1795.



Fig. 6 – Vincenzo Feoli d'après Francesco Costa, *Vue en perspective de la salle des Muses du Museo Pio Clementino*, burin et eau-forte, 1791.

Installée dans la partie la plus ancienne du musée, réalisée par l'architecte Alessandro Dori (Frosinone, 1702-1772) et par le sculpteur Gaspare Sibilla (Rome, 1723-1782) sous le pontificat de Clément XIV dans l'ancien palais d'Innocent VIII (1484-1492), la Salle des Bustes du Pio Clementino était - et est encore aujourd'hui - un espace ouvert scandé par trois serliennes délimitant trois sections, auquel on accède en venant de la Galerie des statues. Les bustes, aux iconographies variées et souvent non identifiées, étaient disposés sur deux rangs de plateaux en marbre soutenus par des consoles, qui se faisaient face sur les deux côtés de la salle. Deux grands bancs en *verde antico* aux pieds décorés avec les armoiries du pape Pie VI et en marbres de couleurs différentes permettaient de contempler assis ces ensembles, qui étaient rangés selon une symétrie fondée sur la taille des bustes³⁴. Enfin, des portraits en médaillon, antiques et modernes, étaient accrochés sous les arcades du côté des fenêtres, venant en quelque sorte compléter le décor déjà très riche de cette

salle. Comme au Capitole, ici aussi, mais dans une niche, une pièce exceptionnelle et d'un genre différent sollicitait la curiosité du visiteur. Au bout du parcours, encadré par les trois serliennes et éclairé par la fenêtre cachée dans la niche, se trouvait en effet - et s'y trouve encore aujourd'hui - la statue assise du *Jupiter Verospi* (n° inv. 671)³⁵. En revanche, aussi bien dans la salle des Muses que dans la *Sala Rotonda*, les hermès et les autres grands bustes posés sur des troncs de colonnes scandaient l'espace, reprenant ce même dispositif à la mode singé par Christophe Huet à Chantilly.

Après avoir parcouru les salles du musée du Capitole, le visiteur du Pio Clementino ne pouvait pas ne pas en conclure que la collection des bustes y était bien moins importante aussi bien du point de vue quantitatif que qualitatif. L'attrait et la nouveauté du musée du Vatican étaient ailleurs, dans les très célèbres chefs-d'œuvre de la cour octogonale, tels que le *Laocoon* et l'*Apollon du Belvédère*, dans la Salle des Animaux et dans la Galerie des Candélabres³⁶. On y faisait surtout une expérience nouvelle car, dans la grande *Sala Rotonda* et dans la Salle des Muses, dont les pavements avaient été couverts de mosaïques trouvées dans les fouilles, on pouvait se croire dans un temple ou dans une grande villa de la Rome impériale. Et les visiteurs venus du Nord des Alpes étaient autant intéressés par la richesse du répertoire que par la présentation des œuvres et par l'immersion dans des espaces grandioses évoquant des contextes antiques. En une cinquantaine d'années, le regard avait changé, y compris pour les portraits sculptés antiques. Que s'était-il passé ?

Lectures savantes et perceptions esthétiques

Devant la collection de bustes d'empereurs et impératrices des Offices, présentée en alternance avec les statues dans les deux grands couloirs de la *Galleria*, Montesquieu avait surtout éprouvé le « plaisir de voir dans cette suite le temps de la décadence de la sculpture et l'affaiblissement insensible qui se fit à son égard » en s'attardant sur le rendu des vêtements et des coiffures³⁷. Il constatait un manque « d'art, [...] d'air de tête » dans les portraits réalisés à partir du milieu du III^e siècle de notre ère, remplacé par « ce droit et cette raideur du gothique »³⁸. « Cela me fait croire - notait-il - que la manière gothique ne vient point des Goths et autres peuples du Nord : ils ne l'introduisirent point, mais ils la confirmèrent, en faisant régner l'ignorance³⁹. » Il soulignait ensuite l'habileté des Anciens à imiter la nature et il mettait en garde contre les identifications rapides des sujets des marbres antiques. « Il paraît que les Romains n'allèrent jamais si loin en sculpture que les Grecs » écrivait-il encore, avant de disserter sur le rendu du clair-obscur dans les cheveux et de comparer les sculptures antiques avec les créations des modernes⁴⁰. L'histoire des styles et des techniques tend à prendre le pas chez lui sur l'enquête iconographique.

De fait, pendant son séjour à Florence à l'automne 1728, Montesquieu avait visité plusieurs fois la *Galleria*, souvent en compagnie de l'antiquaire Sebastiano Bianchi (Florence, 1662-1738), lequel fut quelquefois remplacé par un sculpteur que Montesquieu s'était lui-même choisi pour guide⁴¹. Les considérations d'ordre anthropologique, technique et stylistique qui figurent dans ses notes témoignent de cette diversité d'approches de l'antiquaire et de l'artiste. Elle nous prouvent surtout que l'identification des effigies impériales à l'aide des monnaies n'était plus l'unique intérêt de ces séries de portraits. Désormais, il ne s'agissait plus seulement de voir, mais de regarder⁴². En effet, les séries de portraits, peints ou sculptés, antiques ou modernes, qui avaient été un *must* de la culture historique du XVIIIe siècle et dont la boulimie collectionneuse du cardinal Alessandro Albani dans le domaine des bustes antiques est comme une sorte de chant du cygne, commençaient peu à peu à se raréfier⁴³. La question de la fidélité et de la qualité de ces effigies avait fini par mettre à mal l'importance du portrait comme source historique. Comme l'avaient montré Filippo Buonarroti (Florence, 1661-1733) et Bernard de Montfaucon (Soulatgé, 1655 - Paris, 1741) dans leurs travaux érudits, le récit historique devait désormais prendre en compte toute sorte de témoignages - du plus petit fragment de verre et de clou trouvé dans les fouilles aux grands monuments inscrits ou figurés - provenant d'un passé autant proche que lointain. Il s'agissait désormais d'écrire une nouvelle histoire, culturelle⁴⁴.

Ainsi, lorsque, en 1733, le pape Clément XII se décida à acquérir les bustes Albani pour le nouveau musée du Capitole, ce fut avant tout pour aider le cardinal Alessandro, qui était sur le bord de la faillite, et pour empêcher que ces marbres ne quittassent à jamais la Ville éternelle. Mais une telle collection avait aussi toute sa place dans un musée bâti sur l'un des lieux les plus symboliques de l'Urbs. Si l'une des premières salles achevées du musée du Palazzo Nuovo fut la Salle des Empereurs, ce fut toutefois la collection des hermès de la Salle des Philosophes qui fut publiée en premier dans le tome du catalogue illustré du *Museo Capitolino* paru en 1741⁴⁵. Ce qui ne doit pas manquer de nous faire réfléchir sur le fait que la renaissance du portrait en hermès comme nouvelle formule à la mode pour le portrait sculpté eut lieu entre Florence et Rome à partir de 1730, comme j'ai déjà eu l'occasion de le démontrer dans l'un des périodiques en ligne de votre pays⁴⁶.

Parallèlement à ce revirement dans la démarche historique, dans ces premières décennies du XVIIIe siècle on constate une sorte de « démocratisation⁴⁷ » dans le discours sur l'art et dans l'exercice du connoisseurship chez les voyageurs du Grand Tour, pour qui la visite aux collections les plus célèbres de la péninsule était l'une des étapes principales, avec les promenades *fuori porta* et les visites aux ruines. Ce fut pour répondre à leurs exigences que les responsables des musées éditèrent des guides, toujours plus précis et maniables, que

l'on pouvait apporter dans les salles pour regarder les œuvres seul et à son propre rythme, en essayant ainsi d'échapper aux bons offices des *ciceroni*. En témoigne, pour le Museo Capitolino, le nouveau guide rédigé par le préfet des antiques du pape, Ridolfino Venuti (Cortone, 1705 - Rome, 1763), à l'occasion du jubilé de 1750⁴⁸. Un nouveau guide de la Galerie des Offices, réaménagée et enrichie après l'arrivée des Hasbourg-Lorraine sur le trône du grand-duché de Toscane, parut à Florence en 1782. Dans la préface, Luigi Lanzi (Montecchio, 1732 - Florence, 1810), alors « antiquaire attaché » (*aiuto antiquario*) de la *Galleria*, y précisait que si les nombreuses « descriptions » disponibles dans de langues différentes et par de différents auteurs permettaient de connaître le contenu des collections des Médicis, aucune ne permettait encore de se faire une idée de ce qu'est « un musée bien rangé⁴⁹ ». Le guide bilingue, italien et français, du Pio-Clementino ne vit le jour qu'en 1792, lors de l'achèvement des grands travaux d'aménagements du musée. Il était l'œuvre du *custode*, Pasquale Massi⁵⁰.

Mais, en travaillant à la réorganisation de la galerie florentine et en écoutant les conversations des visiteurs, Lanzi avait bien senti que ces derniers délaissaient « l'histoire des peuples » au profit des beaux-arts. Chez les amateurs aussi, l'intérêt pour l'iconographie avait donc laissé la place à d'autres questionnements, comme la définition et l'évolution des styles et la datation des œuvres⁵¹. « On visite les musées avec le même esprit que les pinacothèques - écrivait-il dans ses *Notizie preliminari circa la Scoltura degli Antichi e i Varii suoi Stili* parues à Rome en 1789 - ; on aime la méthode en tout : d'une certaine façon l'on voudrait que chaque pièce fût présentée selon un système précis d'école et de datation⁵². » De la sorte, en cette fin de siècle, les séries de portraits en buste des musées romains furent davantage considérés comme des répertoires de formes et de styles que comme des témoignages précieux de l'histoire de la Rome républicaine et impériale ou, pour les philosophes, les poètes et les orateurs, de l'histoire culturelle de la Grèce. D'où le choix de Michelangelo Simonetti au Vatican, optant pour une Salle des Muses au lieu de créer une nouvelle salle des philosophes qui aurait réuni, en les séparant des Muses, les hermès trouvés à Tivoli. En visitant ces musées d'antiques, les voyageurs cherchaient davantage des sensations ou des sources d'inspiration pour le décor de leurs intérieurs qu'une occasion pour accomplir leur formation. Ce fut un peu plus tard, sous le Premier Empire, que l'Histoire se réappropria le devant de la scène. Dans la Galerie des Antiques du musée Napoléon, on retrouvera en effet une salle des Hommes illustres et une salle des Empereurs⁵³. Ce fut du reste sous le Premier Empire que vit le jour, avec des intentions propagandistes, le grand projet d'une *Iconographie ancienne* du monde antique gréco-romain fondée sur les effigies de ces hommes illustres, dont le premier tome, rédigé par Ennio Quirino Visconti (Rome, 1751 - Paris, 1818), le fils du premier directeur du Museo Pio-Clementino et le responsable

de la nouvelle Galerie des Antiques parisienne, parut en 1808 avec une dédicace à Napoléon I^{er}⁵⁴.

¹ Outre Francis Haskell, *L'Historien et ses images*, Paris, Gallimard, 1995, p. 27-95, voir Bertrand Jestaz, « Le collezioni Farnese di Roma », dans Lucia Fornari Schianchi et Nicola Spinosa (dir.), *I Farnese. Arte e Collezionismo*, catalogue de l'exposition (Parme, palais ducal de Colorno/Naples, Galerie nationale de Capodimonte/ Munich, Haus der Kunst, 4 mars-27 août 1995), Milan, Electa, 1995, p. 49-67 ; Paolo Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, Sonia Maffei éd., Pise, Scuola Normale Superiore, 1999, p. 112-179 ; Giuseppina Alessandra Cellini, « Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria », *Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, S IX, vol. 18, fasc. 2, 2004, p. 231-511 ; et Dirk Jacob Jansen, *Urbanissime Strada. Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*, Maastricht, Dirk Jacob Jansen, 2015, p. 290-328 et 448-456. Sur les collections de portraits au XVe siècle, voir Francesco Caglioti, « Fifteenth Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence : Production and Collecting », dans Nicholas Penny et Eike D. Schmidt (dir.), *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Washington, National Gallery of Art, 2008, p. 67-109.

² Sur la collection Farnèse au XVIe siècle, voir surtout Christina Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein « studio » für Künstler und Gelehrte*, Weinheim, VCH, 1989 ; et Philippe Sénéchal, « Le premier inventaire des antiques du Palais Farnèse », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 108, 1, 1996, p. 241-264.

³ Giuseppina Alessandra Cellini, *op. cit.*, p. 442.

⁴ *De Humana Physiognomonia Libri III*, Vico Equense (Naples), apud Josephum Cacchium, 1586.

⁵ Plus précisément, il y avait dix-sept têtes dans des niches et trente-trois pièces posées sur le rebord. Voir F. Haskell, *op. cit.*, p. 90-91.

⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁷ Voir Judith Kagan, *Le château de Bussy-Rabutin*, Paris, Éditions du patrimoine, 2003.

⁸ C'est ce qu'affirme Patrizia Cavazzini, « Lesser Nobility and other People of Means », dans Gail Feigenbaum et Francesco Freddolini (dir.), *Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2014, p. 99.

⁹ *Ibid.*, p. 95 et 99-101. Sur l'emploi des portraits peints dans le décor des palais romains du XVIIIe siècle, voir aussi Barbara Furlotti, « Display in motion », dans Gail Feigenbaum et Francesco Freddolini (dir.), *op. cit.*, p. 149.

¹⁰ En témoigne encore de nos jours la Galerie Colonna, l'un des derniers exemples du décor baroque romain : voir Tiziana Checchi, « Il collezionismo antiquario del contestabile Filippo II Colonna (1663-1714) : l'acquisto della raccolta del cardinale Filippo Nini, l'arredo della galleria grande e della fontana della cascata nel giardino sul Quirinale », dans Francesca Parrilla (dir.), *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento : protagonisti e comprimari*, Rome, Campisano, 2013, p. 93-110 ; et Maria Cristina Paoluzzi (dir.), *La collezione Colonna nell'allestimento settecentesco. La Galleria negli acquerelli di Salvatore Colonnelli Sciarra*, Rome, Campisano, 2013. Plus généralement, sur l'utilisation des séries de bustes d'empereurs ou de papes en marbre, en porphyre, ou dans des matériaux pauvres dans le décor des palais romains aux XVIIIe et XVIIIe siècles, voir Anne-Lise Desmas et Francesco Freddolini, « Sculpture in the Palace : Narratives of Comparison, Legacy, and Unity », dans Gail Feigenbaum et Francesco Freddolini (dir.), *op. cit.*, p. 271-274.

¹¹ Voir Nicole Garnier-Pelle, Anne-Forray Carlier et Marie-Christine Anselm, *Singeries & Exotisme chez Christophe Huet*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2010, p. 71-95.

¹² Voir Nicolas Lancret, *Concert dans la demeure de Pierre Crozat*, Munich, Alte Pinakothek, huile sur toile, 38x48 cm., 1720-1724 environ.

¹³ Voir, en dernier, Caterina Volpi, « The Display of Knowledge : Studioli, Camerini, and Libraries », dans Gail Feigenbaum et Francesco Freddolini (dir.), *op. cit.*, p. 254.

¹⁴ Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, *Voyages*, Paris, arléa, 2003, p. 471-472, note 3. Sur ce séjour italien, voir, entre autres, Eleonora Barria-Poncet, *L'Italie de Montesquieu. Entre lectures et voyage*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

¹⁵ Sur la naissance du musée du Capitole, voir, en dernier, Carole Paul, « Capitoline Museum, Rome : Civic Identity and Personal Cultivation », dans Eadem (dir.), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th-and early-19th Century Europe*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, p. 21-45 ; et, surtout, Francesco Paolo Arata, *Il secolo d'oro del Museo Capitolino 1733-1838. Nascita e formazione della prima collezione pubblica di antichità*, Rome, Campisano, 2016.

¹⁶ Giambattista Gaddi, *Roma nobilitata nelle sue fabbriche dalla Santità di Nostro Signore Clemente XII*, Rome, Antonio De Rossi, 1736, p. 155.

¹⁷ G. Gaddi, *op. cit.*, p. 166-175.

¹⁸ G. Gaddi, *op. cit.*, p. 166.

¹⁹ G. Gaddi, *op. cit.*, p. 175-181. Réalisée sur une commande du 10 septembre 1734 et installée sur son socle en marbre grec dans le grand salon du musée le 14 décembre 1740, la statue en bronze de Pietro Bracci a été détruite en 1798. Celle de l'Algarde se trouve aujourd'hui au Palais des Conservateurs dans le Salon des Horaces et des Curiaces. Voir Francesco Paolo Arata, « L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740) », *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n. s., VIII, 1994, p. 47, note 3, et p. 61.

²⁰ G. Gaddi, *op. cit.*, p. 175.

²¹ G. Gaddi, *op. cit.*, p. 185-192.

²² F. P. Arata, « L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740) », *cit.*, p. 50.

²³ G. Gaddi, *op. cit.*, p. 194-196.

²⁴ G. Gaddi, *op. cit.*, p. 193-194.

²⁵ En fait, les plateaux sont en marbre, tandis que le support est en stuc peint en faux marbre. Voir F. P. Arata, *Il secolo d'oro del Museo Capitolino 1733-1838*, *cit.*, p. 81.

²⁶ Sur les stratégies de présentation des portraits en buste à Florence au XVe siècle, voir Daniela Gallo, « Portraits sculptés entre espace public et espace privé », dans Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Monica Preti et Philippe Sénéchal (dir.), *Vivre avec les statues. La sculpture à Florence au XVe siècle et ses fonctions dans l'espace urbain*, actes du colloque international (Paris, INHA et musée du Louvre, 6 et 7 décembre 2013), Milan, Officina Libraria, et Paris, Louvre et INHA, 2016, p. 79-95. Sur les portraits dans les tombeaux vénitiens de la seconde moitié du XVIe siècle, voir Thomas Martin, *Alessandro Vittoria and the Portrait Bust in Renaissance Venice. Remodelling Antiquity*, Oxford, Clarendon Press, 1996 ; et Martin Gaier, « *Ius imagis nihil esse aliud, quam ius nobilitatis*. Bildpolitik und Machtanspruch im Patriziat Venedigs », dans Jeanette Kohl et Rebecca Müller (dir.), *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Munich et Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 255-282.

²⁷ Voir à ce sujet Roberto Valeriani, « Bagliori d'argento sulla tavola del principe », dans Marina Cogotti et June de Schino (dir.), *Magnificenze a tavola. Le arti del banchetto rinascimentale*, catalogue de l'exposition (Tivoli, Villa d'Este, 15 juin-4 novembre 2012), Rome, De Luca, 2012, p. 67-82.

²⁸ F. P. Arata, « L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740) », *cit.*, p. 75-76 aussi a bien souligné l'impact de la conception spatiale dans les intérieurs des grands palais romains de la Renaissance sur l'aménagement du musée du Capitole. Sur la présentation des bustes antiques au palais Farnèse dans la première moitié du XVIIe siècle, voir Philippe Sénéchal, « I marmi antichi della collezione Farnese », dans Lucia Fornari Schianchi et Nicola Spinosa (dir.), *I Farnese. Arte e Collezionismo*, *cit.*, p. 128 ; et Federico Rausa, « Le collezioni farnesiane di sculture antiche : storia e formazione », dans Carlo Gasparri (dir.), *Le Sculture Farnese. Storia e documenti*, Naples, Electa, 2007, p. 30-32. Sur la Villa Médicis, voir Alessandro Cecchi et Carlo Gasparri, *La Villa Médicis, IV, Le collezioni del cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture*, Rome, Académie de France à Rome et École française de Rome, 2009, p. 30-69 et 132-173.

²⁹ C'est ce que nous apprend la « Breve descrizione del Museo, o sia studio d'eruditi Monumenti, erettovi nuovamente nel Campidoglio, dal Sommo Pontefice Clemente XII », conservée à la Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Capponi 300, f.º 10r. Voir F. P. Arata, « L'allestimento espositivo del Museo Capitolino al termine del pontificato di Clemente XII (1740) », *cit.*, p. 94.

³⁰ Archivio Storico Musei Vaticani, busta IV, fasc. 2.2, fol. 17v-21v. Je prépare une édition de ce guide inédit. Sur l'histoire du Museo Pio Clementino voir, entre autres, Paolo Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modène, Franco Cosimo Panini, 1996 ; Daniela Gallo, « Il Museo Clementino tra novità e tradizione », dans Mario Rosa et Marina Colonna (dir.), *L'età di Papa Clemente XIV. Religione, politica, cultura*, actes du colloque (Santarcangelo di Romagna, Rocca Malatestiana, 7-8 octobre 2005), Rome, Bulzoni, 2010, p. 237-258 ; Jeffrey Collins, « Museo Pio-Clementino, Vatican City : Ideology and Aesthetics in the Age of the Grand Tour », dans Carole Paul (dir.), *The First Modern Museums of Art*, *cit.*, p. 113-143 ; et Daniela Gallo, « A pagan display? The gallery of statues and the Vestibolo Rotondo of the Museo Pio Clementino », *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 22, juillet-décembre 2014, p. 21-36.

³¹ Archivio Storico Musei Vaticani, busta IV, fasc. 2.2, fol. 24v-28v. Sur cette salle, voir Jeffrey Collins, « Marshalling the Muses. The Vatican's Museo Pio Clementino and the Greek Ideal », *Studies in Decorative Arts*, 16, n° 1, automne-hiver 2008-2009, p. 35-63.

³² Jeffrey Collins, « Museo Pio-Clementino, Vatican City : Ideology and Aesthetics in the Age of the Grand Tour », *cit.*, p. 126.

³³ Archivio Storico Musei Vaticani, busta IV, fasc. 2.2, fol. 28v-29v.

³⁴ Archivio Storico Musei Vaticani, busta IV, fasc. 2.2, fol. 20r.

³⁵ Archivio Storico Musei Vaticani, busta IV, fasc. 2.2, fol. 20v.

³⁶ Voir à ce propos Daniela Gallo, « Quale storia dell'arte antica per il Museo Pio Clementino (1770-1796) ? », dans Barbara Marx et Klaus-Siegbert Rehberg (dir.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zur Mäzenatentum des Staates*, Munich et Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006 [2007], p. 153-162 ; et *Eadem*, « Entre érudition et création artistique. Les objets antiques en marbre au XVIIIe siècle », sous presse dans Delphine Burlot et Emmanuel Lurin (dir.), *L'artiste et l'antiquaire. L'étude savante de l'antique et son imaginaire à l'époque moderne (XVIe-XVIIIe siècles)*, actes du colloque (Paris, INHA, 6 et 7 mars 2014), Paris, Picard, 2017, p. 00-00.

³⁷ Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu, *op. cit.*, p. 468. Il considérait, en effet, qu'« on peut surtout juger de l'antiquité d'une statue par les cheveux, la barbe et les oreilles. Les Anciens avaient une industrie singulière à faire ces parties. Les oreilles toujours découvertes attiraient leur attention, et ils y donnaient ce tour que nous pouvons si difficilement attraper [...] On le connaît encore bien dans les plis et la finesse des draperies. Les anciens sculpteurs les faisaient nombreux, légers, pour faire paraître le nu. Dans la suite, ils les firent boudinés et sans art. » *Ibid.*, p. 469-470.

³⁸ *Ibid.*, p. 468.

³⁹ *Ibid.*, p. 469.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 472-475.

⁴¹ *Ibid.*, p. 473.

⁴² Sur les mutations du regard sur l'œuvre d'art au XVIIIe siècle, voir Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

⁴³ Sur ces collections de portraits, voir, par exemple, Ingo Herklotz, « Alfonso Chacón e la galleria dei ritratti nell'età della Controriforma », dans Patrizia Tosini (dir.), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Rome, Gangemi, 2009, p. 111-142 ; et Sabrina Norlander Eliasson « A Faceless Society ? Portraiture and the Politics of Display in Eighteenth-Century Rome », *Art History*, 30-4, 2007, p. 503-520.

⁴⁴ Voir F. Haskell, *op. cit.*, p. 154-294.

⁴⁵ *Del Museo Capitolino Tomo I contenente immagini d'uomini illustri*, Rome, Calcografia Camerale, 1741.

⁴⁶ Daniela Gallo, « The difficult rebirth of the herm bust », *Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica. Universidade Estadual de Campinas*, 2, 2014 [mis en ligne le 31 octobre 2014] http://figura.art.br/2014_12_gallo.html

⁴⁷ Pascal Griener, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁸ *Museo Capitolino, o sia, Descrizione delle Statue, Busti, Bassirilievi, Urne sepolcrali, Iscrizioni, ed altre ammirabili, ed erudite Antichità, che si custodiscono nel Palazzo alla destra del Senatorio vicino alla Chiesa d'Araceli in Campidoglio*, Rome, Bernabò et Lazzarini, 1750.

⁴⁹ « Vi ha non poche descrizioni della Galleria Medicea distese in varie lingue, e da persone diverse. Ciascuna di esse può leggersi per saper ciò che i Principi vi avessero collocato ; poche per averne una giusta interpretazione ; niuna per formare idea di un ben ordinato Museo. » Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e ordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Florence, Moücke, 1782, p. 6. Sur l'histoire de la Galleria, outre l'apport fondamental de Paola Barocchi, « La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica », dans Paola Barocchi et Giovanna Ragionieri (dir.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Atti del convegno internazionale di studi* (Florence, 20-24 septembre 1982), Florence, Olschki, 1983, I, p. 49-150, voir, pour le XVIIIe siècle, Ettore Spalletti, *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Florence, Centro Di, 2010. ; et Paula Findlen, « Uffizi Gallery, Florence : the Rebirth of a Museum in the Eighteenth Century », dans Carole Paul (dir.), *The First Modern Museums of Art*, *cit.*, p. 73-111.

⁵⁰ Pasquale Massi, *Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio Clementino in Vaticano*, Rome, Lazzarini, 1792.

⁵¹ Voir à ce propos, Daniela Gallo, « Les antiquaires italiens du XVIIIe siècle à l'épreuve du style », dans Marianne Cojannot-Le Blanc, Claude Pouzadoux et Évelyne Prioux (dir.), *L'Héroïque et le Champêtre*, vol. II, *Appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des œuvres*, s. l., Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 271-289. A propos de la collection de portraits impériaux des Offices, Lanzi écrivait dans son guide : « Il comune dei mortali non vi fa molta attenzione. Ma i dilettranti del disegno, che v'imparano gli accrescimenti, le decadenze, e i varj stili dell'antica scultura ; e parimente i viaggiatori, che incontrando infinite teste di Cesari, non ne trovano che due o tre serie, l'avran sempre in grado di un tesoro che non ha prezzo. » Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e ordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, *cit.*, p. 37-38.

⁵² Luigi Lanzi, *Notizie preliminari circa la Scoltura degli Antichi e i Varii suoi Stili*, Gianni Carlo Sciolla et Tiziano Margheritsch éd., Bologne, Franco Angeli, 1988, p. 29.

⁵³ Voir Daniela Gallo, « Les antiques au Louvre. Une accumulation de chefs-d'œuvre », dans Marie-Anne Dupuy (éd.), *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000), Paris, RMN, 1999, p. 182-194.

⁵⁴ *Iconographie ancienne ou recueil des portraits authentiques des empereurs, rois et hommes illustres de l'Antiquité*, I, *Iconographie Grecque*, Paris, P. Didot l'Aîné, 1808, 2 vol. Voir Daniela Gallo, « L'ideologia imperiale e l'Iconographie Ancienne di Ennio Quirino Visconti », dans *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino. Atti del Convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997)*, Rome, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 2000, p. 55-77.

Daniela Gallo. Après avoir été chercheur à la Scuola Normale Superiore de Pise, maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne et professeur d'histoire de l'art de la Renaissance à l'Université de Grenoble-Alpes, Daniela Gallo est professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Lorraine-Nancy et membre du Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire (CRULH) depuis 2013. Elle est spécialiste de l'histoire des premiers musées d'antiques créés en Italie au XVIIIe siècle et à Paris sous le Premier Empire et a travaillé sur Winckelmann, sur Stendhal historien de l'art, sur la sculpture toscane de la Renaissance et sur la sculpture néoclassique. Elle co-dirige actuellement un programme de recherche sur Portrait/biographie au CRULH.

MERCADO DE ARTE Y COLECCIONISMO ENTRE FRANCIA Y ARGENTINA A COMIENZOS DEL SIGLO XX

María Isabel Baldasarre

...con el tiempo, las ideas han funcionado! Como los barcos, ellas han atravesado muy rápidamente la enorme distancia que separa Buenos Aires de las grandes ciudades europeas. Los argentinos de cultura más elevada y de gran fortuna se han alineado con los gustos artísticos de París, Londres y otras ciudades conocidas por ser conservadoras de bellas obras. Se han vuelto coleccionistas, por su propia cuenta y luego por cuenta de su propio gobierno. Gracias a sus donaciones generosas, causadas por su inteligente iniciativa, las autoridades han marchado ellas también a la conquista del arte.¹

Esta cita es parte de una reseña sobre el “movimiento artístico” de Buenos Aires que apareció en *La Critique*, una publicación francesa de comienzos de 1912. Constituye una muestra, de las muchas que circulaban en Europa, respecto del poderío económico de la clase alta de Buenos Aires, y de cómo esta riqueza se había volcado en la adquisición de obras de arte europeo. El texto sintetiza, además, una de las características principales del coleccionismo artístico de Buenos Aires: éste antecedió a la apertura de los museos de arte, es decir, se produjo antes de la existencia de colecciones públicas y en efecto fueron los museos los que modelaron su patrimonio de acuerdo a las selecciones y las donaciones de coleccionistas particulares.

En estudios anteriores me he ocupado del primer coleccionismo de arte en Buenos Aires, aquel que se desarrolló desde mediados del siglo XIX y con fuerza sobre todo hacia las últimas décadas de ese siglo. En general, este consumo tuvo una clara predilección por el arte europeo del siglo XIX, en que predominaron distintas variantes que entonces podían entenderse como modernas o contemporáneas: paisajes, retratos, escenas domésticas y costumbristas con lenguajes cercanos al naturalismo, al impresionismo y al simbolismo, y en menor medida obras de arte académico.

Lo que me interesa plantear en esta presentación es en qué medida el mercado para el arte europeo y las preferencias de los coleccionistas de Buenos Aires tuvieron un freno en durante las primeras décadas del siglo XX, o continuaron durante este período. Evidencias empíricas nos conducen a plantear que el mercado del arte europeo en Buenos Aires no hizo más que intensificarse entre 1910 y 1940 y que se acrecentaron las alianzas entre las galerías europeas y sus pares porteñas.

Al respecto es elocuente un texto publicado en el diario *La Nación*, a comienzos de 1922, como suerte de balance del año artístico previo. El mismo sostenía:

Nuestra capital no sólo concentra todo el movimiento artístico del país, sino que es un centro de producción de gran magnitud en América del Sud y de positivo valor en todo el continente. Buenos Aires es, además, un importante mercado para las obras de arte, sobre todo las extranjeras.

La clase pudiente argentina es famosa en el mundo por su interés por los cuadros, estatuas y antigüedades. Es por eso que los vendedores de arte, o directamente los pintores y escultores europeos, vienen aquí todos los años para colocar sus obras.²

La ciudad de Buenos Aires podía así pensarse como parte de un mercado internacional de arte que, desde el último cuarto del siglo XIX, se expandía en una escala sin precedentes hasta localidades tan lejanas como la capital argentina. Caracterizado por compradores receptivos a estéticas que ya no eran las más favorecidas entre europeos y estadounidenses, este desarrollo constituyó un caso único en el panorama latinoamericano. Al respecto, no podemos soslayar que hasta los años treinta la clase alta argentina gozó de una situación particular gracias a la explotación de tierras de la región pampeana. Se trató de un grupo con una alta concentración de riqueza, principalmente a partir de la exportación de materias primas. Esta bonanza no se cortó con la Primera Guerra Mundial, momento en que si bien hubo una desaceleración del crecimiento esto no implicó una “interrupción de la prosperidad”.³

En este contexto, se registra una intensa sucesión de exposiciones de arte francés, establecidas a través de alianzas con galerías o agentes comerciales europeos. Los más activos en suelo local fueron: J. Allard, Georges Bernheim, Boussod, Valadon & Cie, la Société L'Éclectique, Georges Petit y Tedesco Frères, mayormente en conjunción con cuatro galerías porteñas ubicadas en un radio de pocos metros: el Salón Costa (hasta 1911 en el n°163 de la calle Florida y desde 1912 en el n°660), el salón Philipon (Lavalle 633), la Galería Witcomb (Florida 364) y la Galería Müller (Florida 935). Nos quedan registros de estas exposiciones gracias a los catálogos. En la mayoría de ellos se consignaba la entidad o personalidad europea que funcionaba como garantía de la calidad de las obras. En otras ocasiones, la procedencia de las piezas era más esquiva, justificando su selección con etiquetas como “reputados artistas europeos premiados en el Salón de París” o “Sociétaires Français”.

Desde el otro lado del Atlántico, diversas publicaciones, como el *Répertoire Annuaire des collectionneurs* o el *Annuaire de la curiosité et des beaux-arts* asesoraban a los franceses sobre los anticuarios y galerías más relevantes de Buenos Aires así como sobre sus coleccionistas y sus preferencias. Esto contribuía a configurar un imaginario de un polo muy interesado en el consumo del arte europeo, y más particularmente de aquel proveniente de Francia.

Las obras promocionadas por estas galerías proveían un elenco estable de escenas de género y de paisaje, con una fuerte presencia de la Escuela de 1830 (Camille Corot, Narcisse Diaz de la Peña, Charles Daubigny, Victor Dupré, Henri Harpignies, Charles Jacque, Théodore Rousseau), artistas cercanos al realismo y a la “vida rústica” (Bastien-Lepage, Joseph Bail, François Bonvin, Jules Breton, Pascal Dagnan-Bouveret, Léon Lhermitte, Théodule Ribot, Antoine Vollon), los llamados pintores de la “vida moderna” (Henry Caro Delvaille, Charles Chaplin), el impresionismo (Fantin-Latour, Camille Pissarro, Berthe Morisot) o el simbolismo finisecular (Edmond Aman Jean, Jacques Blanche, Eugène Carrière, Paul Chabas, Albert Besnard, Gaston Latouche, Émile René Menard). En menos medida, algunas de estas exposiciones incluyeron además esculturas, grabados y artes decorativas.

Es interesante pensar cómo, en un momento de intensa renovación de estéticas, Buenos Aires siguió funcionando como una boca de salida de aquello conocido y apreciado desde el siglo XIX. Esa “síntesis perfecta del arte francés desde la mitad del siglo XIX hasta la hora actual” como subrayaba uno de los textos de presentación de catálogo, que ignoraba “las malas fiebres de los falsos innovadores y los falsos genios” (...) y llevaba en sí “la irradiación de un arte sano, robusto, fecundo, ofrecido como un ejemplo, capaz también de emocionar profundamente a aquellos que saben mirarlo”.⁴ Así la metáfora médica servía para hacer un diagnóstico del arte presente y promocionar pinturas que no pretendían perturbar ni inquietar los gustos de sus consumidores.

De esta manera, más que un quiebre con las tendencias canónicas del fin del siglo anterior lo que advertimos es un afianzamiento de este mismo tipo de pintura. Escenas plácidas, agradables, bucólicas, mayormente situadas en entornos rurales, a veces con referencias a la vida urbana contemporánea, invariablemente bien realizadas, constituían para este momento valores seguros para decorar las viviendas burguesas de la elite o para conformar una sólida colección de arte.

Me centraré particularmente en el accionar de dos galerías francesas en terreno argentino, sobre las que además hay mayor disponibilidad de información gracias al acceso a los libros de ventas (*stock books*) en poder del Getty Research Instituto. Me refiero a: Boussod, Valadon & Cie, y Tedesco Frères. El análisis de las compras realizadas por argentinos en estas casas no se circunscribe solo a ellas, sino que lleva a contemplar los acuerdos establecidos con otros comerciantes y dealers que funcionaron como intermediarios e hicieron posible la concreción de sucesivas exhibiciones en Buenos Aires.

Por ejemplo J. Allard, quien tenía una galería en París en el n° 20 de la Rue des Capucines, fue uno de los dealers de arte francés más activos en Buenos Aires. Organizó, entre 1907 y 1914, diez exposiciones en la ciudad, en el Salón Costa y el Salón Philipon, y al menos en cinco de ellas lo hizo en alianza con Boussod, Valadon & Cie. Por sus servicios, Allard retenía el 50% de los precios de venta. Las exposiciones fueron muy bien recibidas por los críticos, que elogiaron la calidad de las obras europeas, así como el creciente número de visitantes y los records de venta, como por ejemplo en la exposición de 1909 en que las ventas habían alcanzado el impresionante monto de 200.000 francos.⁵

Jean Mancini fue otro experto francés activo en Argentina, quién viajó muchas veces a Buenos Aires con el propósito de organizar exposiciones con obras de Boussod, Valadon & Cie y otras galerías comerciales con presencia en Buenos Aires como Georges Petit. También participó en empresas comandadas por el Estado francés, como las secciones retrospectivas de las exposiciones montadas en Buenos Aires por el *Comité Permanent des Expositions des Beaux-Arts à l'Étranger* en 1908 y 1909, sobre las que volveremos más adelante. Los catálogos de las exhibiciones organizados por Mancini, escritos en francés por el crítico y funcionario L. Roger-Miles lo investían con el mote de “embajador del arte francés”, el responsable de una suerte de cruzada por hacer conocer la pintura francesa más allá del Atlántico.⁶ El rol de estos personajes no era menor ya que, como ha señalado Anne Helmreich, la gran expansión geográfica del mercado de arte internacional desde fines del siglo XIX dependía, a lo hora de atraer compradores, tanto de la experiencia comercial como de la competencia en historia del arte de estos agentes.⁷

Detengámonos entonces en las ventas realizadas por Boussod, Valadon & Cie en Buenos Aires. Continuadora de la histórica Galería Goupil, quien ya tenía una clara política de expansión internacional, la galería de Boussod, Valadon & Cie funcionó entre 1884 y 1919.⁸ Tenía sedes en París, Nueva York, Londres, La Haya y Berlín. Prosiguió con la comercialización del elenco artístico de la casa Goupil: artistas del siglo XIX, tanto académicos como de la generación romántica y los principales representantes de la Escuela de Barbizón así como algunos impresionistas y pintores belgas y holandeses. Estas serían las obras exportadas a Buenos Aires entre 1908 y 1913.

Si bien Boussod, Valadon & Cie no estableció una filial en la ciudad, sí proyectó una clara estrategia mercantil en territorio local. Esto coincidió, por otro lado, con una suerte de declinación del suceso comercial de la casa en los Estados Unidos,⁹ lo que puede explicar el empeño por conquistar nuevos mercados. De esta manera, el potencial interés de los sectores conspicuos de Buenos Aires llevó a enviar conjuntos de obras para ser ofertados

en la ciudad, en sucesivas exposiciones, tanto de colectivas como individuales. La inversión valió la pena tal como demostraron las múltiples ventas que se concretaron en un solo certamen. Así sucedió con las secciones retrospectivas que acompañaron las exhibiciones de arte contemporáneo impulsadas desde el Estado francés por el Comité Permanente de las Exposiciones de Bellas Artes en el extranjero. En su sección retrospectiva, a cargo de Boussod, Valadon & Cie y J. Mancini, la exposición de 1908 incluyó 89 pinturas y la de 1909 59. Sabemos que en el primer certamen se vendieron más del 40% de las obras exhibidas y en el segundo más de la mitad.¹⁰

Tenemos también los catálogos de las *Galeries Françaises* organizadas por Allard y Boussod, Valladon & Cie entre 1911 y 1913, las dos primeras en el Salón Costa y la tercera en el Salón Philipon, cada una de ellas con una centena de obras aproximadamente.¹¹ El porcentaje de obras comercializadas en estos contextos osciló entre el 21 y el 25% del total de las exhibidas. Es decir, si los réditos no fueron tan rutilantes como los de las exposiciones de 1908 y 1909, sin duda seguía valiendo la pena organizar todos los años exposiciones en Buenos Aires, incluso planear muestras como la individual de Émile René Menard, en la que se vendieron 9 de los 40 paisajes simbolistas exhibidos, es decir un 22,5% del total.¹²

En relación con la cantidad y diversidad de compradores observamos que al menos cuarenta y nueve compradores argentinos adquirieron obras entre 1908 y 1913. Estos compraron un total de 204 pinturas en general para colgar en sus residencias, pero también para instituciones o para la re-venta en el mercado local, contándose asimismo dos compras con destino al Museo Nacional de Bellas Artes (creado en 1895). El caudal de obras y compradores no es nada desdeñable si los comparamos con las compras realizadas por consumidores de otras ciudades latinoamericanas entre las que se registran: por ejemplo 16 clientes procedentes de Santiago de Chile con 26 transacciones, 14 compradores paulistas con 23 adquisiciones y 7 clientes cariocas con un total de 13 compras.

Respecto de los compradores más recurrentes sobresalen los nombres de Lorenzo Pellerano con 28 adquisiciones, Tristán Lacroix con 23 adquisiciones, Gastón Fourvel Rigolleau con 16, Emilio Lernoud con 12, Pedro Luro con 10, los Santamarina (Enrique y Antonio) con 9, los Guerrico con 8, Alejandro Estrogamou con 7, Carlos Ocampo con 6 y Emilio Furt con 5. Es interesante mencionar que tanto Lacroix como Pedro Luro adquirieron obras o para su reventa en el mercado local, o para instituciones de sociabilidad de la elite como el Jockey Club.

Por supuesto, las compras de estos coleccionistas no se restringieron a estos proveedores, la familia Santamarina pasaría a formar uno de los principales linajes de coleccionistas de Buenos Aires, con una fuerte impronta de arte moderno francés del siglo XIX. Sus compras se diversificarían a en casas neoyorkinas como Knoedler y parisinas como André Schoeller, así como en envíos a Buenos Aires de Tedesco Frères.

Por su parte, Lorenzo Pellerano fue un empresario y banquero de origen genovés, radicado en Argentina, que comenzó a coleccionar arte hacia fines del siglo XIX. Famoso por las numerosas compras que podía realizar en una misma exposición, los marchands lo tenían en la mira a la hora de introducir las tendencias por él preferidas, y como sostenía el crítico José León Pagano: "...el estímulo de Pellerano basta para determinar exposiciones extranjeras de mayor interés. Lo adquirido por él en tales circunstancias, sólo eso, justificaba el viaje y lo hacía provechoso, para el 'marchand', convertido así en colaborador de una obra definida por su propia belleza".¹³ Así sucedió, por ejemplo, en las *Galeries Françaises* organizadas en 1911, 1912 y 1913 en las que Pellerano adquirió a razón de 5 o 6 pinturas en cada una.

Su colección privada ascendía a mil doscientas pinturas, con importante presencia de *old masters* como Rubens o Van Dyck, una fuerte representación de pintura decimonónica española, francesa, inglesa y una clara predilección por el arte italiano del que se contaban quinientas piezas. El caudal de obras y el modo abarrotado en que estas estaban instaladas en todos los ambientes de la residencia que el italiano tenía en la calle Talcahuano 1138, hacían a la prensa presentarlo como "el más importante de todos los coleccionistas de Sud América".

La colección, como muchas otras, tenía estatus semi-público, siendo accesible tanto a los extranjeros que visitaban la ciudad como a través de la reproducción de obras en las páginas de la prensa y eventualmente mediante su apertura con motivo de un evento benéfico como sucedió en mayo de 1918 para juntar fondos para la Cruz Roja británica. A través de Allard y otros comisionistas Pellerano adquirió al menos veintiocho obras de Boussod, Valadon & Cie., con *La moisson dans la falaise* de Jules Veyrassat y *Le grand pardon* de Pascal Dagnan-Bouveret dentro de los valores más altos. La colección no pasó a destino público sino que fue puesta a remate, en una venta parcial en 1918, y el resto en la década del treinta, luego de la muerte del coleccionista en 1931.

No sabemos a ciencia cierta porqué se discontinuaron los envíos de Boussod, Valadon & Cie. Con posterioridad a 1913. Posiblemente, el estallido de la Primera Guerra Mundial haya

implicado una baja en los contingentes de exportación de pintura. No obstante, excediendo el accionar de Boussod, Valadon & Cie., podemos afirmar que la afluencia de obra europea para ser vendida en la ciudad persistió de modo sostenido a lo largo del conflicto armado. Por ejemplo, durante 1915 se repitieron las exposiciones de pintura extranjera en una sucesión mensual que habla de una clientela capaz de absorber sino la totalidad al menos una parte significativa del flujo de obras importadas.¹⁴ Testimonio de este proceso, y de la consolidación de estas estéticas, fueron las exposiciones de la “Escuela Francesa” y las de pintura impresionista, mote que incluía no sólo a la ortodoxia del movimiento sino también a artistas como Boudin, Jongkind o Lebourg, organizadas por la Asociación Amigos del Arte y los Amigos del Museo de Bellas Artes. Celebradas durante las décadas de 1920 y 1930, las piezas exhibidas provenían exclusivamente de colecciones locales.¹⁵

Para concluir esta presentación nos detendremos en el accionar de Tedesco Frères en terreno local. La galería, fundada en París por Jacob Tedesco a mediados del siglo XIX, fue luego continuada por sus hijos Joseph y Léon, quién eran además marchantes de estampas y expertos intervinientes en remates y ventas públicas. El comercio tenía su sede en el n° 33 de la Avenida de l’Opera y permaneció activo hasta la ocupación nazi en 1941. Durante los años veinte se especializó en las pinturas que otrora comercializara Boussod, Valadon & Cie., principalmente obras de la École de Barbizon y firmas como Boudin, Corot, Diaz de la Peña y Trouillebert entre muchos otros.

Las ventas que los hermanos Tedesco llevaron adelante con galerías o compradores argentinos son múltiples entre comienzos del 1900 –la primera compra de la que tenemos registro data de 1903– y los años cuarenta.¹⁶ El total de obras comercializadas alcanza la suma de 207 pinturas, siendo el período más prolífico la segunda mitad de la década de 1920. Una vez más la galería Witcomb funcionó como una clara boca de salida de esta pintura. Se registran transacciones repetidas durante un mismo mes y año. Estos ítems se integraban a las exposiciones “de obras originales de distinguidos artistas franceses” organizadas por Witcomb con los envíos de varias galerías parisinas entre las que figuraba Tedesco.¹⁷ Otro nombre clave que aparece en estos registros es el de Justo Bou, comerciante valenciano de pintura que actuó como intermediario y que venía organizando exhibiciones artísticas en Witcomb desde 1914. No sólo compró obras con destino al mercado de Buenos Aires, sino que también remitió obras a Santiago de Chile lo que reafirma el lugar de la capital argentina como centro de un comercio regional de arte europeo.

Los nombres de los artistas exportados continuaron en mucho los introducidos por Boussod, Valadon & Cie., con una fuerte predominancia de la Escuela de Barbizon y de paisajistas y pintores de costumbres y de figuras de la segunda mitad del siglo como Jean Jacques Henner, Jean François Raffaelli, Le Sidaner, Charles Chaplin o Félix Ziem. Lo que sí parece diversificarse son los nombres de los coleccionistas. Figuran los activos a comienzos del siglo, como César Cobo, Samuel Roseti o Ana Irazusta, viuda de Ramón Santamarina, pero se suman nuevos actores como los Menendez Behety, estancieros y dueños de flotas marítimas en la Patagonia argentina, u otros practicantes de profesiones liberales como los médicos y funcionarios de salud Carlos Bonorino Udaondo y Gregorio Aráoz Alfaro.

Los precios más altos los obtuvieron las obras de la Escuela de 1830, y artistas como Ziem y Rose Bonheur, dando cuenta del lugar de privilegio que la pintura de paisajes y animales seguía teniendo para este nuevo grupo de compradores incluso en el paso de la década del 20 a la del 30.

Estos registros de galerías parisinas nos llevan a ratificar el lugar de Buenos Aires como una plaza receptiva para el arte francés incluso en contextos que se supondrían económicamente adversos como las entreguerras. La situación peculiar de la capital argentina permite concluir que más que un corte abrupto con las estéticas finiseculares lo que sucedió fue la continuidad del gusto por artistas que, para la segunda, tercera y cuarta década del siglo XX combinaban modernidad y tradición. Ellos habían sido los iniciadores de la pintura moderna a mediados del siglo anterior. Sus obras ostentaban ahora una historia y una legitimidad, en su ingreso a museos y colecciones públicas, que las volvía clásicas. Así, una clase alta que buscaba rodearse de obras válidas para connotar estatus encontró en esta pintura un instrumento ideal. El mecanismo emulaba un brillo aristocrático que para Europa podría haber renovado sus parámetros estéticos pero que todavía funcionaba de modo eficaz en el Sur de América.

¹ Albert Coutaud, "Art Transatlantique. Lettre de Buenos-Ayres", *La Critique illustrée, internationale, indépendante des Arts et de la Littérature*, a. 18, n° 287, janvier 1912. Archivo Musée Rodin. La traducción es nuestra.

² "La importancia de Buenos Aires como mercado de arte se intensificó en 1921. Las últimas exposiciones extranjeras. La producción argentina", *La Nación*, 1 de enero de 1922, p. 10, col. 4, p. 11, col. 1.

² Juan Manuel Palacio, "La antesala de lo peor: la economía argentina entre 1914 y 1930" en: Ricardo Falcon (dir.) *Nueva historia argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 104.

³ Juan Manuel Palacio, "La antesala de lo peor: la economía argentina entre 1914 y 1930" en: Ricardo Falcon (dir.) *Nueva historia argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 104.

⁴ "Ils ignorent les fièvres mauvaises des faux innovateurs et des faux génies: ils portent simplement en eux les rayonnement d'un art sain, robuste, fécond, capable d'être offert comme un exemple, capable aussi d'emouvoir profondément ceux qui savent regarder" L. Roger-Miles, "Préface", *Galerías Georges Petit et J. Mancini, Exposition d'art français à Buenos-Aires, 1913, Salle Costa, Florida 660*. La traducción es nuestra.

⁵ "Movimiento artístico del mes," *Athinae*, n° 10, Junio 1909, p. 27. El monto era equivalente a \$95.000.

⁶ “C’est dont avec joie que j’ai vu Mancini s’enrôler parmi les pionniers hardis qui vont prêcher, en Argentine, la Beauté ainsi que la conçoit l’École française”, Cf. *Exposition d’Œuvres importantes d’Artistes Français à Buenos-Ayres*, J. Mancini, Expert d’art, [sin fecha]. De acuerdo a los registros de la prensa, Mancini organizó esta exposición en 1908 con obras pertenecientes a Boussod, Valadon & Cia. Ver “El año artístico”, *Athinae*, Buenos Aires, a. 2, nº 5, Enero 1909, p. 27-29.

⁷ Anne Helmreich, “The Goupil Gallery at the intersection between London, Continent, and Empire”, en: Pamela Fletcher y Anne Helmreich, *The Rise of the Modern Art Market in London, 1850-1939*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p. 67.

⁸ http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?biold=123112

Acceso 20 octubre 2017.

⁹ Ver: Agnès Penot, “The Perils and Perks of Trading Art Overseas: Goupil’s New York Branch”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Volume 16, Issue 1, Spring 2017 <http://www.19thc-artworldwide.org/spring17/penot-on-the-perils-and-perks-of-trading-art-overseas-goupils-new-york-branch> Acceso 21 octubre 2017.

¹⁰ La investigación fue llevada adelante mediante la consulta de: “Series II. Galerie Boussod Valadon ledgers, 1879-1919 6.0 volumes”, Dieterle Family. Records of French art galleries, 1846-1986, The Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 900239 y en las bases de datos on-line: <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web> Acceso octubre 2017.

¹¹ *IVme Exposition. Galerie Française*, Maisons J. Allard & Boussod, Valadon & Cie. Paris, 1911; *Vme Exposition Galerie Française*, Maisons J. Allard & Boussod, Valadon & Cie, Paris, 1912; *VIme Exposition. Galerie Française*, Maisons J. Allard & Boussod, Valadon & Cie. Paris, 1913.

¹² *Exposition E. René Ménard*. Organisée para J. Allard & Boussod, Valadon & Cie. Buenos Aires, 1913.

¹³ José León Pagano, “La colección Pellerano”, *La Galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano*, Buenos Aires, Guerrico & Williams, 1933.

¹⁴ *Exposición de Arte Moderno. Escuelas francesa, inglesa, italiana, alemana, española y americana. Obras para coleccionistas*, Salón Witcomb, Florida 364. 3 a 15 de mayo de 1915; *Exposición de Arte Moderno*, Salón Witcomb, Florida 364, agosto de 1915; *Exposición de Arte Moderno*, Salón Witcomb, Florida 364, septiembre de 1915; *Exposición de Bronces de Arte – Barye – Rodin – Mené*, Salón Witcomb, Florida 364, noviembre de 1915.

¹⁵ Asociación Amigos del Arte, Florida 940, *Catálogo de la Exposición de los pintores Impresionistas*, Buenos Aires, mayo 1926; Amigos del Arte, *Maestros del Impresionismo*, Buenos Aires 1932 y Asociación Amigos del Museo, *Escuela francesa siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre 1933.

¹⁶ La investigación fue llevada adelante mediante la consulta de: “Series III. Tedesco Frères, 1880-1941 4.0 volumes”, Dieterle Family. Records of French art galleries, 1846-1986, The Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 900239.

¹⁷ Estas exposiciones fueron organizadas todos los años entre 1927 y 1931, con obras provenientes de Allard, Georges Bernheim, Durand-Ruel, Georges Petit y Tedesco Frères. Véase: Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, *Memorias de una galería de arte: archivo Witcomb : 1896-1971*, Buenos Aires: Fundación Espigas, Fondo Nacional de las Artes, 2000, p. 263-264.

María Isabel Baldasarre. Doctora en Historia del Arte y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Nacional de Escultura por la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Investigadora Independiente del CONICET, Profesora regular y Directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Es autora del libro: *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, 2006 y co-editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, 2011-2012.

A COLEÇÃO DE ARTE DO PALÁCIO DE MONSERRATE REVISITADA

Maria João Neto

Em 1946 teve lugar o importante leilão do rico recheio artístico do Palácio de Monserrate em Sintra, Portugal. O seu proprietário, o inglês Sir Francis Ferdinand Cook, decide vender a propriedade e todas as valiosas peças do seu palacete de veraneio, devido aos negócios da família terem sido severamente afetados pela 2ª Guerra Mundial. Monserrate havia sido construído pelo seu bisavô - Sir Francis Cook - por volta de 1860, quando este começava a dar os primeiros passos no colecionismo artístico, até se tornar num dos mais importantes colecionadores a nível mundial. A coleção foi então dispersa e hoje são poucas as peças passíveis de serem identificadas, em coleções públicas e privadas.

Para fazer esta importante história de reconstituição de coleções é fundamental desbravar núcleos documentais dos colecionadores, dos diversos agentes e marchands e das casas leiloeiras. Estes fundos nem sempre subsistiram de forma organizada ou, quando existem, o acesso não é facilitado. São poucos os exemplos daqueles que doaram os seus espólios documentais a instituições públicas ou privadas, ou os depositaram em fundações próprias, permitindo o acesso aos investigadores.

Numa altura em que se projeta realizar no Palácio de Monserrate uma exposição sobre a preciosa coleção de arte que povoava os seus interiores, pretendemos refletir sobre estas matérias e a questão do espaço real. Devemos ponderar sobre a forma como deverá ser criado um espaço alternativo, com um discurso próprio, para as peças a expor no palácio, sem negar o conhecimento da disposição decorativa original, praticada no século XIX. As peças que vão regressar ao Palácio, por um curto período, devem desempenhar um papel didático, ao mostrar como fizeram parte de um programa integrado de decoração da casa romântica de uma família inglesa, no período vitoriano.

*

Em dezembro de 1889, o Imperador do Brasil, D. Pedro II, já no exílio em Portugal, durante uma visita a Sintra, escrevia no seu diário: “Fui (...) ao jardim de Monserrate. A casa estava fechada mas percorri. Lá voltarei para ver a casa que aliás bem conheço” (10 de dezembro). Dois dias depois regista a seguinte impressão: “vi a casa de Monserrate cujo interior cada vez mais me agrada”ⁱ. Conhecida como “a casa do inglês”, o palácio de Monserrate pertencia a Sir Francis Cook e tanto os jardins, como a arquitetura da casa e o seu rico

recheio artístico eram admirados por muitos visitantes atraídos pela beleza do lugar e pelo acervo de obras de arte que povoavam as diversas salas.

Francis Cook reuniu, na segunda metade do século XIX, uma notável coleção de obras de arte, em particular de pintura dos chamados *Velhos Mestres* de diversas escolas europeias. A sua enorme fortuna, constituída com particular perícia na indústria têxtil, serviu-lhe para adquirir, vorazmente, belíssimas obras e torná-lo uma referência no meio cultural e artístico britânico, permitindo-lhe o reconhecimento social e a nobilitação como baronete (Fig. 1).



Fig. 1 - Sir Francis Cook, fotografia, c. 1890.

Personalidade forte e determinada, tomando como lema *Esse quam videri* (“É mais importante ser do que parecer”)ⁱⁱ, tinha à data da sua morte (1901) uma valiosíssima pinacoteca, da qual deixou instituído um legado inalienável de 479 quadros, a par de inúmeras outras preciosas peças que dividiu entre os seus dois filhos Frederick e Wyndhamⁱⁱⁱ.

Em Portugal, detinha um vasto conjunto de propriedades, constituído por quintas históricas na pitoresca e romântica Sintra. Destas, Monserrate foi a sua primeira aquisição e o seu grande projeto artístico, indo ao encontro do sentido do lugar, incorporando-o num renovado

discurso estético para deleite próprio e afirmação pessoal. Olhou de perto para a obra, plena de significado, que o rei consorte de Portugal, D. Fernando de Saxe Coburgo Gotha, primo direito do casal real inglês Vitória e Alberto, conduzida no topo da serra, criando, a partir de um antigo mosteiro jerónimo, uma residência de veraneio rodeada por um luxurioso parque. A sua condição económica permitiu-lhe concorrer com o monarca e Sintra foi palco de dois sofisticados programas artísticos pautados pelos mais expressivos valores do Romantismo^{iv}. (Fig. 2)



Fig. 2 - Palácio de Monserrate, postal ilustrado, c. 1890.

Sintra o *locus* romântico

Lord Byron, na sua obra poética *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818) ao descrever Sintra exaltou toda uma geração romântica e tanto o jovem príncipe, ainda em terras germânicas, como Francis Cook, na sua Inglaterra, puderam sonhar com o 'glorioso Éden' de picos escarpados e ruínas de velhos conventos e castelos dos mouros, de quintas históricas abandonadas. Desejaram ser cavaleiros em aventuras quixotescas no Monte da Lua, a olhar para o Atlântico, senhores de uma paisagem sublime.

Se Byron empresta à serra, com o mosteiro de Nossa Senhora da Pena e o castelo, uma adjetivação superlativa, que aliás regista semelhanças com as estâncias do poema dedicadas ao vale do Reno, a referência à quinta de Monserrate e à sua casa acastelada em ruína não é menos sugestiva. O poeta inglês quis evocar o seu compatriota William Beckford (1760-1844) que aí havia habitado e a quem chama "England's wealthiest son". Lamenta o abandono do lugar depois da partida do autor de *Vathek an Arabian Tale* (1782):

Teu palácio está só como tu próprio és só, onde um matagal enorme a custo dá passagem e as salas sem ninguém, com seus portais abertos. A morte de Beckford, em 1844, veio sublinhar as palavras de Byron e adensar ainda mais uma nostálgica admiração por este lugar dominado pela ruína da sua *mansão principesca*.

D. Fernando II, depois de comprar o antigo mosteiro hieronimita, terá tentado a aquisição da quinta de Monserrate ligada à memória de Beckford e que tanto impressionara Byron^v. O facto da propriedade estar vinculada a um morgadio instituído por D. Caetano de Mello e Castro, em 1718, impedia os seus descendentes de a transacionarem e mesmo o rei não logrou alcançar a sua posse, unindo-a à tapada da Pena.

Todas estas movimentações não passariam despercebidas ao jovem industrial inglês que, nas estadas com a família da sua mulher em Sintra, ia cobiçando aquela célebre ruína. A prosperidade nos negócios permitem-lhe, em 1849, estabelecer residência, em Doughty House, nos arredores de Londres, no prestigiado lugar de Richmond. Em 1856, Francis Cook negocia com D. Verdiana Constança Leite e Sousa, na menoridade de seu filho D. Luís Caetano, herdeiro de Monserrate, a aquisição da propriedade em Sintra. Com alguma habilidade legal e financeira, o inglês consegue contornar a intransmissibilidade a que estava sujeita a quinta, através da compra de apólices de dívida, no valor nominal de 40:000\$000 réis, alcançando um contrato de posse de Monserrate até se tornar seu proprietário de pleno direito, em 1863, quando a lei portuguesa aboliu os vínculos e morgados^{vi}.

Monserrate: uma renovação evocativa

Cook era agora senhor de um lugar de grande significado no ambiente cultural da época. Logo que alcança o contrato de posse dá início ao seu ambicioso projeto de reforma da histórica quinta. Tinha consciência da importância da sua aquisição e pretendia, tal como o rei de Portugal vinha fazendo na Pena, usufruir da dimensão simbólica do espaço, potenciar as suas características naturais e emprestar a sua marca pessoal, construindo uma residência de veraneio ao gosto romântico.

Para o projeto arquitetónico chama James Thomas Knowles (1808-1884), o qual já trabalhara para a família Cook, sendo o responsável, entre outros projetos domésticos, pela construção, em 1852, do grande armazém da Cook, Sons & Co., em Londres^{vii}. James Knowles era na altura um arquiteto de clientela em ascensão económica e social. Próximo de Charles Barry (1795-1860), partilhava com este um discurso apoiado em referências clássicas, muitas vezes transpostas do renascimento italiano. Estamos em crer que o

arquiteto observou um conjunto de orientações ditadas pelo próprio Francis Cook, aquando da elaboração do projeto. Este podia ter tomado a construção pré-existente e desejar incorporá-la num programa arquitetónico mais amplo. Ao invés, decidiu respeitar quer a planimetria, quer a volumetria da casa setecentista. Esta havia sido mandada construir por Gerard De Visme entre 1789 e 1792, durante a vigência do contrato de arrendamento da propriedade que este rico comerciante inglês radicado em Lisboa, estabelecera com a família Mello e Castro^{viii}. O contrato celebrado dava-lhe permissão para reedificar a primitiva casa de campo existente na quinta “a seu arbítrio”, bem como o jardim envolvente e De Visme resolveu patrocinar um programa arquitetónico, típico de uma primeira fase do revivalismo gótico inglês. O plano, por certo, foi importando de Inglaterra, embora se desconheça o responsável por esta construção de planta longitudinal, marcada, nos extremos, por torres cilíndricas unidas por uma galeria mais baixa ao corpo axial quadrangular, sobre o qual se erguia uma estrutura octogonal. O tom gótico era dado pelo perfil quebrado das janelas e pelos merlões, conferindo-lhe um ar acastelado. Tratava-se de uma inspiração medieval, ainda muito incipiente no domínio da orgânica do gótico. No fundo, a prática consistia em tomar uma estrutura clássica e sobre ela dispor elementos decorativos de referência goticizante, como as janelas de perfil quebrado, ou as ameias a coroar a construção. Esta tendência, apelidada de ‘gótico palladiano’^{ix}, foi particularmente fomentada em Inglaterra depois da publicação do álbum de Batty e Thomas Langley, em 1742, onde as formas clássicas da tratadística de Andreia Palladio surgiam ornamentadas com elementos góticos.

William Beckford pode não ter apreciado o carácter ‘rudimentar’ da casa de Monserrate quando já encomendava planos para Fonthill Abbey, num gótico diretamente inspirado na eufonia das construções medievais, mas não deixa de ambicionar aí residir. Satisfaz o seu desejo quando De Visme, sem motivo conhecido, se retira para Inglaterra e subaluga a propriedade de Sintra ao criador de *Vathek*, em 1794. Apesar de aí ter permanecido apenas alguns meses, fez questão de sublinhar, com quem privava, a sua ocupação em matéria de construção e jardinagem, fixando a sua assinatura naquele lugar privilegiado pela natureza. Foi o suficiente para entusiasmar uma geração romântica com um forte sentimento de admiração e nostalgia por aquele lugar habitado por tão célebre personagem e que veio a ter nas palavras de Lord Byron, um aditivo determinante.

É esta presença de William Beckford, assinalada por Byron e confirmada na primeira biografia do *England’s wealthiest son*, publicada por Cyrus Redding, em 1859, que Francis Cook quer reter e evocar. Por isso, James Knowles desde os primeiros desenhos, apresentados em 1858, trabalha rigorosamente sobre as estruturas existentes. Sublinha a

simetria da composição, a proporção dos volumes e confirma a espacialidade interior projetada pela divisão geométrica da planta. Com esta atitude, Cook e Knowles afastam-se da opção que D. Fernando II e o seu arquiteto alemão, o barão Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), tomam para o Palácio da Pena, com os acrescentos de novas e assimétricas estruturas à pré-existência monástica.

Não é fácil atribuir uma classificação estilística à obra resultante da intervenção de Knowles. Das muitas apreciações registadas ainda em vida de Francis Cook, a mais acertada foi a proferida por George Bailey Loring, ministro americano em Lisboa, quando em 1889, afirma: “the present style of the building (...) is Venetian with a Moorish type introduced”^x. Como já tivemos ocasião de afirmar, parece óbvio que a pedido de Cook, Knowles tenha recorrido a influência orientais, mais propriamente ao mourisco, para evocar o autor da *História do califa Vathek*. Mas também não descurou o gótico, enquanto referência estilística da construção primitiva, nem tão pouco o registo clássico, italiano, da eurtmia da construção. O gótico veneziano, descoberto por Ruskin e divulgado na sua obra *As pedras de Veneza*, apresentava-se como uma excelente opção, ao combinar influências bizantinas e mouriscas^{xi}. A sequência de arcos com que Knowles compõe tanto o pórtico axial, como o principal de Monserrate, justapostos à construção primitiva^{xii}, lembra os palácios de Veneza e podem ter os desenhos de Ruskin, publicados em 1853, como inspiração, em particular na definição dos perfis. Já a forma encontrada por Knowles para reinterpretar o volume octogonal que existia primitivamente sobre o corpo central, não oferece dúvidas quanto à sua inspiração na famosa cúpula da catedral de Florença^{xiii}. Continua a ser toscana, a influência registada nas cornijas de consolas proeminentes, que vieram substituir os primitivos merlões. A utilização deste tipo de remate das cimalkas já era recorrente em Knowles que, em 1852, aplica a forma, precisamente, nos armazéns da Cook & Sons, dando-lhe um ar italiano e contribuído para a semelhança que pode ser apontada com os palácios italianos do Renascimento (Farnese, Rucellai ou Medici-Riccardi), pela marcação ritmada dos registos e das fenestraçãoes, com a diferenciação dos muros do piso térreo.

No interior, repetem-se as referências góticas, clássicas e mouriscas habilmente integradas. Em termos planimétricos, mantém-se o desenho primitivo, onde uma longa galeria longitudinal une os dois corpos circulares, recebendo ao centro a interceção de um espaço octogonal, de onde parte, em cruz, um corredor axial. A perspetiva é distinta para quem ingressa no interior da casa pela entrada sul, considerada a principal, ou pela porta central. A porta rasgada na torre sul permite ter de imediato a perceção contínua da comprida galeria trabalhada por uma sequência de arcos quebrados trilobados, cuja profusa decoração se anima pelos contrastes de luz e sombra. Os padrões decorativos assumem-se

na maioria de influência mourisca, enquanto as elegantes colunas em mármore rosado imprimem um tom quente ao ambiente, dando-nos a impressão de penetrar num dos palácios do califa *Vathek*.

Já quando olhamos a partir da porta central, descobrimos quase de imediato a sala octogonal a funcionar como vestíbulo, com um cénico varandim superior e uma cobertura rendilhada. A sensação predominante é de uma rotunda gótica que permite lembrar o *Temple Church* de Londres, ou mesmo os octógonos do Mosteiro da Batalha (Capela do Fundador e Capelas Imperfeitas) que inspiraram a tão carismática Fonthill Abbey, de Beckford.

Mas se uma apreciação geral permite esta primeira leitura, a apreensão de toda a padronagem decorativa torna-se um verdadeiro quebra-cabeças. Regista-se uma invasão de praticamente todas as superfícies, num sentido orgânico, com recurso a diversos materiais e técnicas, com particular evidência para os estuques. É neste tipo de revestimento decorativo que Knowles privilegia os padrões de inspiração mourisca, particularmente em voga depois de Owen Jones ter inaugurado, no ano de 1854, o seu Alhambra court, no Palácio de Cristal, em Sydenham. Dois anos depois, o mesmo arquiteto e designer publica um álbum com o título sugestivo de *Grammar of Ornament*, reunindo um largo conjunto de padronagem de diversas épocas e origens. A obra passou a ser um manual de referência para servir os arquitetos vitorianos incitados a permitirem a invasão do ornamento. Knowles entra nesse contágio de formas e Monserrate não deixa de refletir alguns dos padrões da *Grammar*. Mas, se registamos dois ou três que são reproduzidos na íntegra, como um desenho da Alhambra (“Moresque nº 3”, gravura XLI, 1), muito utilizado na casa de Sintra, nomeadamente nas paredes da galeria, outros servem de base inspiradora para a criação de novos modelos.

A nova ‘*Beckford Hill*’ e o despontar do gosto pelo colecionismo artístico em Francis Cook

A renovação da casa de Monserrate demorou cerca de dois anos, tendo início logo após a abolição dos morgados, em 1863, que conferiu a Francis Cook a propriedade plena da histórica quinta. Os trabalhos empregaram cerca de dois mil trabalhadores, sob a direção do construtor James Samuel Bennett, e custou ao milionário inglês “seis centos contos de réis”^{xiv}.

A nova ‘*Beckford Hill*’, como surge designada em alguns dos desenhos arquitetónicos^{xv}, contou, igualmente, com um aturado programa de reabilitação e engrandecimento do jardim

envolvente, tendo, para o efeito, Francis Cook assegurado o concurso do pintor romântico de paisagens William Stockdale, o botânico William Nevill e o jardineiro Francis Burt.

Entusiasmado com a sua obra e consciente da sua significativa dimensão cultural, Cook começou a comprar várias antiguidades para engrandecer a propriedade. Em 1866, adquiriu três sarcófagos etruscos à família Campanari^{xvi}, um arco hindu e vários azulejos mudéjares, que aplicou na decoração dos jardins (Fig. 3). No interior da casa, começou por reunir bustos romanos, uma cópia antiga do conjunto escultórico do Nilo, do museu do Vaticano, uma hídrica Ática do séc. VI a.C., também adquirida à família Campanari, e outros vasos gregos, entre ricas tapeçarias, porcelanas, cristais e peças de mobiliário. Em 1868 Cook tinha já antiguidades suficientes para captar a atenção do eminente arqueólogo Wilhelm Gurlitt que publicou um artigo sobre as obras do inglês em Monserrate, no *Archäologische Zeitung*^{xvii}.

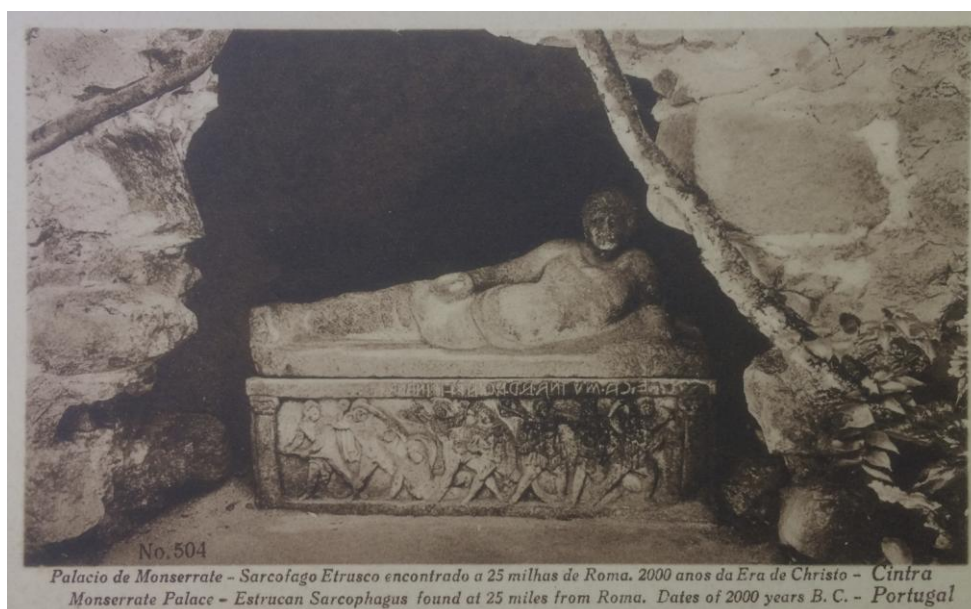


Fig. 3 - Jardins do Palácio de Monserrate, sarcófago etrusco, postal ilustrado, c. 1900.

Gradualmente, o industrial inglês vai ganhando interesse pelo colecionismo artístico, motivado certamente pelas grandes mostras públicas de grande visibilidade, como o evento levado a cabo pelo *South Kensington Museum*, com a exibição de um considerável conjunto de obras de arte emprestadas de coleções públicas e privadas, por ocasião da Exposição Internacional de Londres de 1862^{xviii}. Cinco anos depois, a Grande Exposição Universal de Paris movimentou inúmeras obras de arte, numa mostra riquíssima de grande aparato, atuando como estímulo para o negócio das antiguidades. Dotado de bom gosto e bem aconselhado por John Charles Robinson, Cook rapidamente se torna num notável colecionador de arte. Fá-lo, certamente, por gosto próprio, mas também motivado pelo

prestígio social que a atividade lhe trazia. No mesmo ano em que é publicado o artigo de Gurlitt, inaugurava em Leeds, pelo príncipe Alberto, a *National Exhibition of Works of Art*, onde Francis Cook participa pela primeira vez com o empréstimo de cerca de uma vintena de obras dos *Velhos Mestres* da pintura europeia. Cook pôde, então, sentir a notoriedade de figurar no catálogo oficial ao lado da Família Real e dos grandes nobres.

Alguns anos mais tarde, é um dos principais emprestadores da grande Exposição de Arte Ornamental Espanhola e Portuguesa concebida por Robinson, em 1881, no South Kensington Museum. Cook contribuiu com setenta e três objetos, sendo cerca de trinta de origem portuguesa. O número é deveras expressivo quando comparado, por exemplo, com os quarenta e quatro objetos cedidos pela nossa Academia de Belas-Artes, os nove emprestados pelo rei de Portugal e os quatro, pelo Cardeal Patriarca de Lisboa^{xix}. Um ano depois, face ao sucesso da exposição de Londres, as autoridades portuguesas quiseram repetir a mostra em Lisboa e Francis Cook volta a emprestar algumas das suas obras, em particular, as que guardava na casa de Monserrate.

Embora grande parte da coleção estivesse em Doughty House - onde, em 1885, manda construir uma ampla e iluminada galeria, a fim de albergar condignamente a sua magnífica pinacoteca - tinha em Sintra peças de grande qualidade. Os interiores de Monserrate acolhiam móveis de diferentes épocas e estilos, com destaque para as peças indo-portuguesas e indianas. Também o mais sofisticado design contemporâneo de mobiliário e decoração marcava presença, nomeadamente as cadeiras da sala de jantar e o conjunto decorativo da biblioteca, composto pelas estantes, a grande secretária dupla e respetivas cadeiras, bem como o papel de parede, muito provavelmente resultado de uma encomenda à prestigiada casa de John Gregory Crace (1809-89). (Fig. 4)

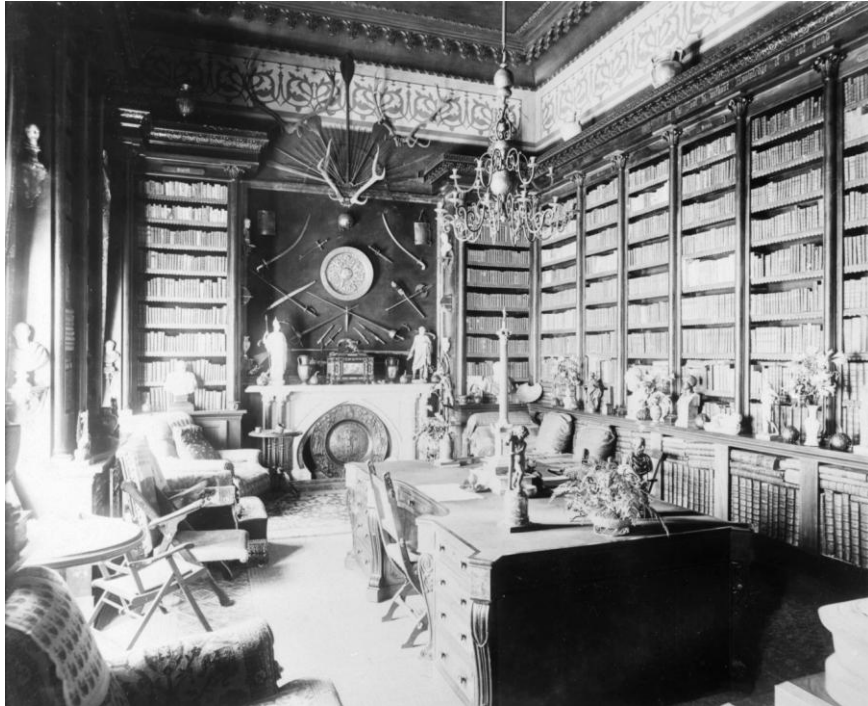


Fig. 4 - David Knights-Whittome, fotógrafo, Biblioteca do Palácio de Monserrate, c. 1905.

Algumas boas pinturas eram exibidas nas paredes da sala de jantar como destaque para as obras de Pompeo di Bartolomeo Morganti (ativo no século XVI) *Madonna e o Menino, com São Vicente Ferrer e São Lourenço* e Andrea Sabbatini (1487-1530), discípulo de Rafael, com um excelente *Batismo de Cristo*^{xx}. Não menos importante eram as muitas esculturas - estátuas, bustos e relevos - que povoavam nichos, sobrepunham plintos de ricos mármore e decoravam paredes. Era possível admirar em Monserrate, desde réplicas em pedra e gesso de conhecidas estátuas da Antiguidade, do Renascimento e do Neoclassicismo, a belíssimos originais da renascença, do barroco e mesmo da época contemporânea (Fig. 5). As pratas, os cristais e as porcelanas de produção europeia exibiam-se em peças de grande qualidade e sofisticação. A par destas referências da arte ocidental, a já citada presença indiana, a nível do mobiliário, era completada com elegantes painéis de alabastro nas guardas do varandim do octógono central e da entrada junto à escadaria nobre, que Cook adquiriu à família de Sir Charles Canning (1812-1862), governador-geral da Índia inglesa^{xxi}. Este tipo de painéis decorativos inspirados em padrões antigos da arte indiana foram recuperados por hábeis artesãos locais no século XIX e constituíram sucesso de venda em Inglaterra, em particular depois da grande exposição de 1851, onde esta produção é divulgada (Fig. 6).



Fig 5 - David Knights-Whittome, fotógrafo, Galeria Principal do Palácio de Monserrate, c. 1905.



Fig. 6 - Mário Novais, fotógrafo, Escadaria Nobre do Palácio de Monserrate, c. 1946.

Também azulejos mudéjares antigos são utilizados na decoração da casa, em painéis exteriores e no interior, compondo coloridas faixas em jeito de rodapé no átrio da entrada principal e no octógono central, enquanto na galeria se dispunham várias floreiras com o mesmo revestimento. Curiosamente os padrões destes azulejos encontram correspondência com os revestimentos da Sé Velha de Coimbra, Palácio da Vila de Sintra e claustro do Palácio da Pena.

O gosto pelo exotismo traduzia-se, ainda, na rica existência de tapetes persas e de sedas indianas e chinesas. A arte do extremo oriente era, igualmente, marcante através de

inúmeras peças de *cloisonné* e de porcelana da China de exportação e para consumo interno de grande qualidade. Ao melhor gosto vitoriano tudo se encontrava e combinava produzindo um cenário dominado por um *horror vacui*, colorido, sensorialista e encantatório (Fig. 7).



Fig. 7 - David Knights-Whittome, fotógrafo, Sala da Música do Palácio de Monserrate, c. 1905.

A visita à “casa do inglês” era ambicionada por famosos *tourists* com o fito de ver ao vivo “a ilustração dos contos maravilhosos das Mil e uma Noites”^{xxii}. Incentivado pela sua segunda mulher, a célebre ativista americana Tennessee Claflin, Francis Cook - feito baronete, em 1886, pela Rainha Vitória, quando já havia sido agraciado com o título de visconde de Monserrate concedido pelo rei de Portugal, D. Luís, em 1870 - passa a permitir visitas à propriedade, incluindo o interior do palacete. Com a receita das entradas a reverter para a Santa Casa da Misericórdia de Sintra, evidenciava a sua ação filantrópica, no apoio benemérito a causas sociais, mas assumia, igualmente, o cumprimento de uma missão cultural e artística, permitindo, aos interessados, a apreciação e fruição estética das preciosidades da sua histórica quinta.

A dispersão da coleção Cook em Portugal e um novo projeto museológico para o Palácio de Monserrate

A propriedade manteve-se na posse dos Cook por mais três gerações. Os efeitos da Primeira Guerra Mundial fizeram-se sentir nos negócios da família e Sir Herbert Cook, neto de Francis, vai colocar Monserrate à venda, em 1928. A crise económica de 1929 e o deflagrar da Segunda Guerra dificultam o aparecimento de potenciais compradores. Só

depois da guerra, Monserrate foi vendida já pelo 4º baronete Francis Ferdinand Cook, em julho de 1947, a um comerciante português Saúl Saragga. Dois anos depois, o Estado português adquire a quinta, mas já com o palácio despojado do seu precioso recheio, disperso em leilão ocorrido em novembro de 1946, por intermédio da prestigiada casa Leiria & Nascimento.

Vazio, fechado e sem projeto de utilização, o palácio sofreu com as injúrias do tempo danos severos até que a Parques de Sintra - Monte da Lua iniciou um programa sistemático de restauro do histórico edifício, em 2007, ao mesmo tempo que se reabilitavam, igualmente, os jardins. Concluídos os trabalhos em 2015, o Palácio de Monserrate recuperou o seu esplendor arquitetónico de outrora e passou a estar totalmente aberto ao público.

Desde então tem vindo a ser pensado um programa museológico para o interior do palácio que procure dar ao visitante o conhecimento de como este sintetizava um particular gosto romântico inglês, em contexto doméstico. Neste estudo em progresso, conta-se com uma aturada pesquisa histórico-artística que tem vindo a permitir conhecer, com pormenor, como as diversas salas do palácio se encontravam decoradas no tempo dos Cook, a qualidade das peças expostas, o seu número e origem. Para o efeito, os inventários dos bens móveis do Palácio, bem como um conjunto de fotografias antigas dos interiores têm sido auxiliares preciosos nesta matéria. Também a identificação das peças vendidas no leilão de 1946 e que coleções integram na atualidade, constituem importantes aspetos da pesquisa em curso. Esta identificação de peças, tem permitido conhecer atuais proprietários e propor aquisições, por parte da Parques de Sintra, com o objetivo de fazer regressar ao Palácio obras emblemáticas, que outrora pertenceram ao seu precioso recheio e que simultaneamente ilustram a cultura doméstica romântica inglesa. Sob este objetivo de reunião de peças da Coleção Cook em Monserrate, a Parques de Sintra adquiriu recentemente um relevo renascentista em mármore, da autoria de Gregorio di Lorenzo, com uma representação escultórica da Virgem com o Menino (77,5 cm x 58,5 cm).

Os resultados entretanto alcançados com estas linhas de pesquisa, fizeram nascer o projeto de conceber uma exposição sobre a designação *Monserrate Revisitado*, onde algumas das mais importantes peças colecionadas no palácio no século XIX são exibidas de novo, num diálogo íntimo com aquele espaço arquitetónico.

2017 era o momento de realizar esta exposição, porque nada melhor para evocar Monserrate e prestar reconhecido tributo ao seu grande empreendedor, que trazer de novo

ao palácio um conjunto de notáveis obras aí reunidas pela primeira vez por Sir Francis Cook, quando se assinalam os duzentos anos do seu nascimento.

- ⁱ Diário de D. Pedro II. Arquivo da Casa Imperial do Brasil, “Viagem para o exílio”, vol. 29, cit por Margarida de Magalhães Ramalho, *Os criadores da Pena D. Fernando II e a Condessa d’Edla*, Parques de Sintra - Monte da Lua, 2015, p. 113.
- ⁱⁱ A sua divisa compunha-se de com o moto *Esse quam videri*. Fairbairn, James. *Book of Crests of the Families of Great Britain and Ireland*. London : T. C. & E. C. Jack ,1905, vol I, 130.
- ⁱⁱⁱ Sobre a coleção Cook veja-se Elon Danzinger, “The Cook collection, its founder and its inheritors” *The Burlington Magazine*, CXLVI, nº 1216, julho, 2004, pp. 444-458.
- ^{iv} Sobre Francis Cook e a sua obra em Monserrate veja-se o nosso estudo: Maria João Neto, *Monserrate, A casa romântica de uma família inglesa*, Lisboa: Caleidoscópio, 2015.
- ^v *Ocidente*, nº 874, 10 de abril de 1903, p. 78.
- ^{vi} Francisco Costa, *História da Quinta e Palácio de Monserrate*, Sintra, 1985, p. 34.
- ^{vii} Priscilla Metcalf, *James Knowles Victorian Editor and Architect*, Clarendon Press, Oxford, 1980, p. 144
- ^{viii} O contrato foi formalmente estabelecido a 1 de julho de 1789, por um período de 9 anos, com possibilidade de prorrogação por igual período. Sobre De Visme e a sua obra em Monserrate veja-se Gerald Luckhurst, “Gerard De Visme and the introduction of the English landscape garden to Portugal (1782-1793)” in *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, nº 20, Lisboa, 2011, [pp. 127-160] p. 129.
- ^{ix} Cfr. Michael MacCarthy, *The origins of the Gothic Revival*, Yale University Press, London, 1987.
- ^x George Bailey Loring, *A Year in Portugal 1889-1890*, G.P. Putnam’s Sons, New York, 1891, p. 129.
- ^{xi} John Ruskin, *The Stones of Venice*, 2 vols. 1851-1853.
- ^{xii} De notar que Knowles desenha, em total simetria, um pórtico no topo do torreão norte, o qual não veio a ser construído.
- ^{xiii} Esta influência italiana, nomeadamente do gótico veneziano e da cúpula de Filippo Brunelleschi, foi já notada por Glória Azevedo Coutinho, *Monserrate uma nova História*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.
- ^{xiv} *Portugal Antigo e Moderno - Diccionario Geographico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias*, por Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho Leal, Lisboa: Liv. Ed. de Mattos Moreira & Companhia, 1874, vol. V, p. 436.
- ^{xv} Cf. Maria João Neto, *op. cit.* pp. 123-124.
- ^{xvi} Marta Ribeiro, *Os três sarcófagos etruscos da coleção de Sir Francis Cook no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014, policopiado, p. 57.
- ^{xvii} W. GURLITT, « Sammlung des Hrn. F. Cook zu Montserrat bei Cintra (Lissabon) » *Archäologische Reitung*, 26, 1868, p. 86., cit. por Elon DANZIGER, *op. cit.* p. 445.
- ^{xviii} Cfr. *Catalogue of the Special Exhibition of Works of Art of the Medieval, Renaissance, and more recent periods, on Loan at the South Kensington Museum*, June 1862.
- ^{xix} *Idem*, pp. 88-93.
- ^{xx} Como refere um artigo da autoria de Maurice Walter Brockwell, os Cook tinham em Monserrate cerca de meia dúzia de quadro de pintores italianos de segunda linha. Cf. Brockwell, M. W., “The Cook Collection”, Part I, *The Connoisseur: an Illustrated Magazin for Collectors*, vol. XLVII, jan-abril 1917. Brockwell viria a aceitar o convite para curador da Coleção Cook, em 1920 (<https://dictionaryofarthistorians.org/brockwellm.htm>, consultado a 30 de agosto de 2017).
- ^{xxi} Cf. *O Século*, 9 de outubro de 1898.
- ^{xxii} Princesa Rattazzi, *Portugal à vol d’oiseau*, Rio de Janeiro, 1880, p. 170.

Maria João Neto é Professora Associada com Agregação de História da Arte e investigadora integrada do ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Licenciou-se em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1985. Concluiu o Mestrado, na mesma Faculdade, em 1990, com a apresentação de uma tese sobre *O Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória de 1840 a 1900*. Doutorou-se em 1996 com uma tese intitulada *A Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a Intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1960)*. Tem desenvolvido os seus estudos e projetos de investigação, bem como a orientação de teses, na área de História e Teoria do Restauro e da Conservação de Obras de Arte e de Gestão Integrada do Património Artístico. É vice-diretora do ARTIS - Instituto de História da Arte, responsável pelo grupo *Patrimonium* e diretora do curso de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro.

O COLECIONISMO DA ACADEMIA DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO: O ACERVO DE OBRAS EUROPEIAS E A EXPOSIÇÃO GERAL DE 1859

Sonia Gomes Pereira

Desde o projeto original de Joaquim Lebreton, o colecionismo era uma das vocações da antiga Academia do Rio de Janeiro. Da maneira como era pensado o ensino naquele momento, dispor de uma coleção era considerado imprescindível. Tratava-se de expor aos alunos – como etapa da aprendizagem – e ao público – como ferramenta para formação de gosto – a tradição europeia, em seus momentos considerados exemplares: a Antiguidade greco-romana e a arte europeia, especialmente a italiana, depois do Renascimento.

Assim, a Academia, desde o início, empenhou-se na organização de seu acervo. Começou com duas coleções europeias: as obras compradas por Lebreton em Paris e as obras da coleção real, trazida por D. João em 1808. A partir de então, a coleção foi sendo enriquecida através de diversos processos. Um deles foi a incorporação de exercícios e provas de concursos na própria Academia. Mas, em relação ao acervo de obras europeias, as formas mais usuais foram a aquisição e/ou doação de obras, seja de colecionadores ou de comerciantes, além da encomenda de cópias aos pensionistas na Europa. Dessa forma, formou-se um conjunto de obras europeias, originais ou cópias, que são bastante exemplares da maneira como a Academia entendia a tradição pictórica europeia, assim como as disponibilidades do mercado de arte internacional.

Essa coleção de obras europeias fazia parte do cotidiano de ensino da Academia, contribuindo diretamente na construção do repertório visual dos alunos. E era exposta ao público em geral, sobretudo durante as suas Exposições Gerais. É o caso da Exposição Geral de 1859 que, além dos expositores nas diversas categorias, apresentou o acervo da instituição, enumerado em seu catálogo. O seu estudo nos permite compreender melhor, não apenas a constituição da coleção, mas também o local de sua exposição e a maneira como foram agrupadas espacialmente – escolhas que, mesmo sofrendo as restrições relativas às características do prédio, revelam o valor que lhes era então atribuído e como se constituíram em repertório visual, especialmente para os alunos da Academia.

O catálogo *Notícia do Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1859* começa com a descrição do prédio, projeto de Grandjean de Montigny, e passa à enumeração dos espaços anteriores, com a indicação das obras expostas. No vestíbulo: moldagens de gesso antigas e busto do Imperador. Na escada: estátuas da

Alegoria à América e Ceres. Na Secretaria, Biblioteca e Sala das Sessões: pintura no teto *Alegoria às Artes* de Pallière; 14 medalhões de pintores (Apelles, Leonardo, Durer, Michelangelo, Rafael, Ticiano, Tintoreto, Velasquez, André del Sarto, Rembrandt, Rubens, Van Dick, Poussin, Murillo); nas paredes, pinturas de artistas nacionais, discípulos da Academia; e livros nas estantes). Na Sala 1: medalhas, trabalhos de professores e alunos; e parte da coleção de quadros antigos. Na Sala 2: coleção de quadros antigos. Na Sala 3: gessos, trabalhos de professores e alunos, estampas. Na Sala 4: moldagens de gesso e esculturas. Na Sala 5: estudos de perspectiva e desenho geométrico de alunos; Artefatos da Indústria Nacional e Aplicações das Bellas Artes; Exposição de trabalhos feitos na Casa da Moeda. Na Sala 6: trabalhos executados na Europa por pensionistas. Na Sala 7: desenhos de professores de arquitetura; Exposição Geral de Arquitetura. Na Sala 8: Exposição Geral de Desenhos, Guaches, Pastéis e Miniaturas. Na Sala 9: Exposição Geral de Escultura). E na Sala 10: Exposição Geral de Pintura.

Nessa distribuição espacial da coleção, é possível notar que a Academia entrelaçava em sua exposição obras da tradição europeia – tanto antiga quanto recente – com a produção de professores e alunos da Academia no Rio de Janeiro, destacando, assim, os modelos da instituição e os frutos de sua atuação, que, dessa maneira, se filiavam àquela genealogia notável.

A presença na entrada do prédio da *Alegoria à América* é também significativa dessa designação do lugar – uma extensão do universo acadêmico nessa longínqua parte do mundo. Da mesma maneira, o busto do imperador Pedro II no vestíbulo nomeia o seu patrono, destacando o seu papel na incorporação do Brasil no mundo cultural então moderno.

Na descrição acima dos espaços da Academia, vimos que as pinturas estrangeiras estavam expostas nas salas 1 e 2. Vamos analisar essas obras do ponto de vista dos gêneros pictóricos e das filiações a escolas artísticas. Temos consciência de que esse tipo de análise tem caráter aproximativo, pois nem sempre o *Catálogo* é preciso em suas informações.¹ Mas isso não invalida essa tentativa de aproximação ao que deve ter sido o universo visual dos professores, alunos e visitantes da Academia naquela época e suas preferências e escolhas.

Acompanhando a relação de obras citadas no *Catálogo*, verificamos que, na Sala 1², há grande variedade de pinturas em relação ao gênero pictórico – paisagem (cerca de 20),

religiosa (19), mitológica e/ou literária (5), natureza-morta (4), alegórica (3), histórica (2), animalista (2) e retrato (1).

Quanto à origem, encontram-se, em geral, organizadas por escolas artísticas: do total de 56 itens citados no *Catálogo* na Sala 1, 25 não tem autoria nem identificação da escola artística, 29 tem nome do autor e da escola artística (sendo dois nomeados como cópias) e dois têm apenas a indicação da escola. Nesses dois últimos grupos temos: Escola Genovesa (8), Escola Bolonhesa (5), Escola Veneziana (4), Escola Flamengo (3), Escola Romana (2), Escola Napolitana (2), Escola Holandesa (2), Escola Inglesa (2), Escola de Parma (1), Escola Francesa (1) e Escola Espanhola (1).

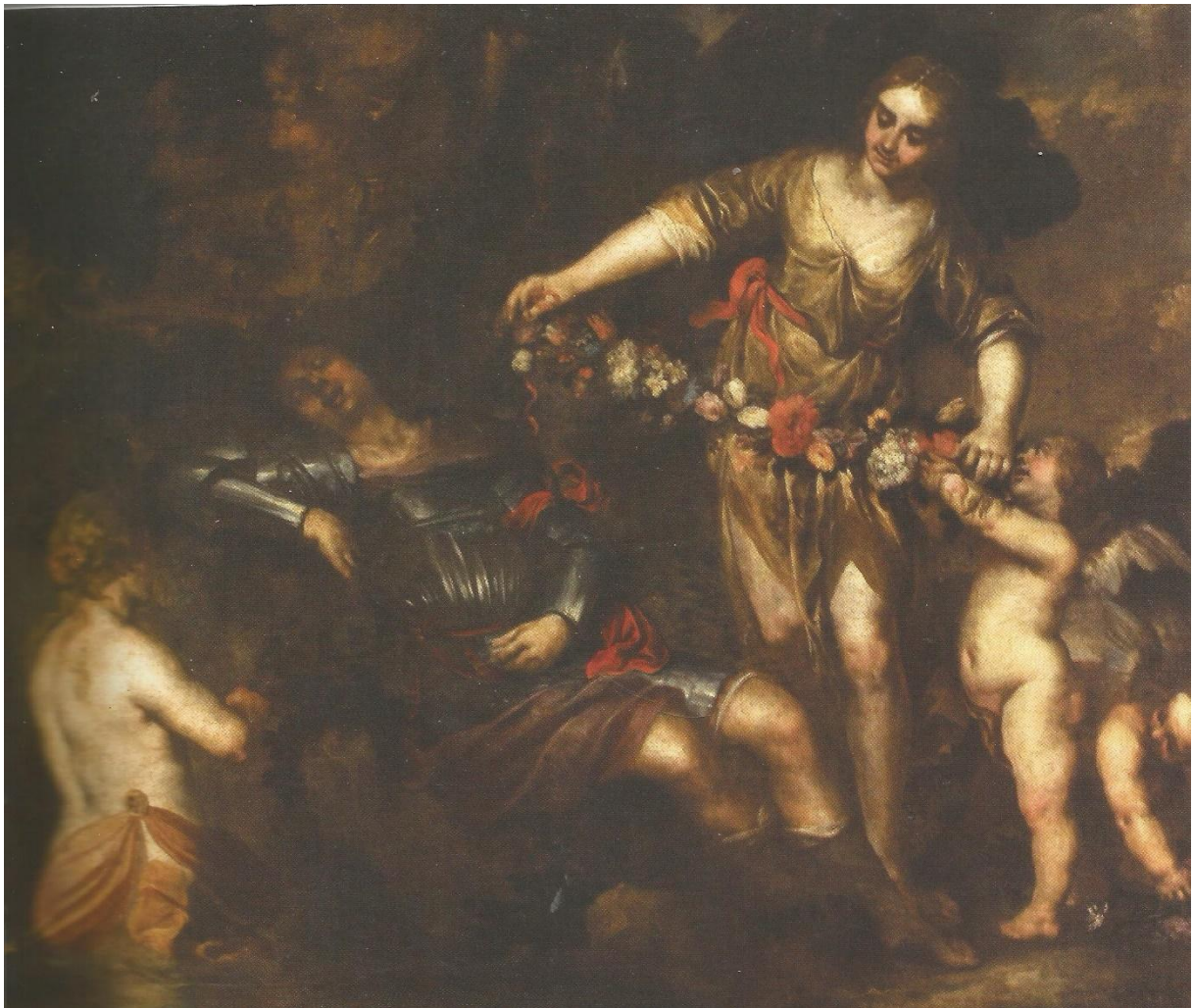


Fig. 1 – *Rinaldo e Armida*, óleo sobre tela, 117 x 144 cm, MNBA. No *Catálogo da Exposição Geral de 1859*, atribuído a Domenico Fiasella, chamado Sarezana, Escola Genovesa. Na catalogação atual do MNBA, o autor é Anton Maria Vassallo, pintor genovês (c. 1630-1660). Pertence à Coleção D. João VI.



Fig. 2 – *Grande canal de Veneza*, óleo sobre tela, 71,5 x 96 cm, MNBA. No *Catálogo da Exposição Geral de 1859*, atribuído a Bernardo Bellotti, Escola Veneziana. Na catalogação atual do MNBA, sem atribuição. Pertence à Coleção Lebreton.



Fig. 3 – No *Catálogo da Exposição Geral de 1859*, na relação de obras expostas na Sala 1, há três obras com o título *Flores*. Uma delas pode ser essa pintura, que pertence à Coleção D. João VI: *Natureza-morta como flores*, óleo sobre tela, 72 x 97 cm, MNBA, identificado como de autoria de Abraham Brueghel (nascido em Antuérpia em 1631 e morto em Nápoles em 1697).

Na Sala 2³, repete-se a mesma variedade de gêneros de pintura: são 50 obras no total, sendo 49 estrangeiras e uma brasileira, de temática religiosa, de Manoel Dias, identificada como escola brasileira primitiva. Das 49 estrangeiras, a distribuição em termos de gênero é a seguinte: religiosa (23), paisagem (10), mitológica (5), cenas de gênero (5), alegórica (3), retrato (2), histórica (1).

Já em relação à origem, das 49 obras estrangeiras, 17 não tem autoria nem indicação de escola artística, quatro têm só a escola e 28 têm autoria e escola (sendo três cópias), formando esses dois últimos grupos o seguinte quadro: Escola Francesa (6), Escola Romana (4), Escola Napolitana (4), Escola Flamenga (4), Escola Genovesa (3), Escola Espanhola (2), Escola Lombarda (2), Escola Bolonhesa (2), Escola de Parma (2), Escola Veneziana (2) e Escola Holandesa (1).



Fig. 4 – *Morte de Germânico*, cópia de Poussin, óleo sobre tela, 73 x 98 cm, MNBA. Na catalogação atual do MNBA, consta que a cópia foi realizada por J.B. Debret. Pertence à Coleção Lebreton.



Fig. 5 - *Santana, S. Joaquim, S. João Baptista e o Menino Jesus*, óleo sobre tela, 80 x 62 cm, MNBA. No *Catálogo da Exposição Geral de 1859*, está atribuído a José Axcreto [sic], imitador de Rubens, Escola de Van Dick. Na catalogação atual do MNBA, o autor é Gioacchino Assereto, pintor genovês (c.1600-1649).



Fig. 6 – *Alegoria da Astronomia: Urânia*, óleo sobre tela, 72 x 61 cm, MNBA. No *Catálogo da Exposição Geral de 1859*, consta com o título *Urania contemplando os astros* e atribuído a Giovanni Lanfranco, Escola Bolonhesa. Na catalogação atual do MNBA, é atribuído a Francesco Cozza (Stilo 1605 – Roma 1682). Pertence à Coleção D. João VI.

É muito interessante observar a presença de uma obra brasileira em meio a cerca de 105 pinturas europeias. Trata-se da *Imaculada Conceição*, de Manoel Dias - artista estudado por Manoel de Araújo Porto Alegre na chamada Escola Fluminense – com a legenda *Escola Brasileira Primitiva*. Incorporava-se, portanto, aos quadros antigos europeus um brasileiro também antigo, de um lado formatando uma malha coerente entre passado e presente e, por outro lado, fazendo o esforço de incorporar a recente escola brasileira ao universo daquelas escolas europeias notáveis.

Assim, num total de cerca de 106 quadros⁴, temos a seguinte configuração: um brasileiro e os demais estrangeiros. Em termos de gêneros, predomina a pintura religiosa (42), seguida pela pintura de paisagem (30); em menor número, pintura mitológica (10), pintura alegórica (6), cenas de gênero (5), natureza-morta (4), pintura histórica (3), retratos (3) e pintura animalista (2).

Quanto às escolas artísticas, 42 não têm indicação de autoria e escola, mas as restantes estão indicadas: Escola Genovesa (11), Escola Bolonhesa (7), Escola Flamengo (7), Escola Francesa (7), Escola Veneziana (6), Escola Romana (6), Escola Napolitana (6), Escola de Parma (3), Escola Holandesa (3), Escola Espanhola (3), Escola Lombarda (2) e Escola Inglesa (2).

Do conjunto acima apontado, podemos fazer algumas observações interessantes. Em primeiro lugar, em relação aos gêneros pictóricos, havia diversidade na coleção – o que deve significar que os professores e alunos da Academia tinham à sua disposição um repertório significativo da variedade de temas e gêneros. Apesar da Academia priorizar a formação em pintura histórica nas suas atividades de ensino e em seus concursos escolares, a sua própria coleção ampliava esse leque, sobretudo em relação à pintura de paisagem. Isso deve ter contribuído para a variedade que encontramos nas Exposições Gerais.

Em segundo lugar, é notória a preocupação da Academia em identificar a origem das suas pinturas europeias, atribuindo, sempre que possível, o seu pertencimento às escolas artísticas. Esse método foi consolidado por Luigi Lanzi no final do século XVIII e representava, na época, uma grande inovação em termos de organização e exposição de coleções. Assim, a nossa Academia – na verdade desde o projeto do Lebreton – inscrevia-se no método historiográfico mais recente. Não se tratava, apenas, de copiar a metodologia europeia, mas aplicá-la também ao Brasil – como no caso da designação *escola brasileira primitiva*. Aqui fica muito clara a repercussão da atuação de Porto Alegre – embora, na ocasião da Exposição de 1859, ele não fosse mais diretor da Academia.

Entre as escolas artísticas, predominam as italianas. Esse ponto é importante para verificar como parece funcionar a genealogia artística que a Academia procurava estabelecer. Se o modelo pedagógico mais imediato era a França – pela presença dos professores franceses no seu início e, também, pela fama internacional da *École des Beaux-Arts* de Paris – em termos propriamente artísticos, a tradição era constituída por uma linha que vinha do

Antigos greco-romanos e era retomada pela Itália a partir do Renascimento. Essa supremacia da arte italiana dos séculos XV a XVIII parece indiscutível, fazendo-se a ressalva, em menor escala, da importância de outras escolas, como a flamenga e holandesa. Só mais tarde o colecionismo da Academia vai tentar completar o seu acervo com obras francesas do século XIX, consideradas modernas, nem que fosse através de cópias enviadas por seus pensionistas.

Em terceiro lugar, é importante observar os nomes dos artistas a quem as obras europeias são atribuídas. Embora essas atribuições tenham sido questionadas recentemente ⁵, verificamos a predominância de artistas dos séculos XVI e XVII. Isso se deve, naturalmente, ao perfil do mercado de arte na época e à enorme disponibilidade de obras seiscentistas e setecentistas, que fizeram a divulgação do italianismo tanto na Europa quanto em outras partes do mundo, mesmo longínquas, como era o caso do Brasil. Originais ou cópias, são essas pinturas – junto com as estampas – que ajudaram a definir e expandir um repertório de temas, iconografias, composições e estilos que constituíam uma verdadeira tradição artística.

Mas o mais importante a destacar nessa presença maior de obras desses séculos é que, se fôssemos aplicar a essas obras a metodologia posterior da História da Arte de classificação por estilos, elas seriam enquadradas como maneiristas e barrocas. Assim, não deixa de ser interessante verificar que a Academia do Rio de Janeiro – assim como praticamente todas as academias mundo a fora – colecionaram obras e tomaram como modelos obras que, posteriormente, não serão mais consideradas clássicas – ou, pelo menos, os melhores exemplos de classicismo. Isso tem a ver com a mudança na concepção do classicismo. No universo acadêmico de meados do século XIX, clássico era um termo mais elástico e inclusivo, tanto abrigava Rafael como Michelangelo, Poussin como Tintoretto. A História da Arte, como história dos estilos, não havia ainda seccionado o passado. Essa noção até hoje - mesmo após várias décadas de uma reavaliação crítica da arte do século XIX e da arte acadêmica - tem sido difícil de ser assimilada e muitos ainda continuam repetindo que a Academia se mantinha presa rigidamente aos modelos clássicos e neo-clássicos. A persistência desses clichês tem a ver com a vontade de continuar fazendo uma história da arte apenas de rupturas e continuar acreditando no mito da tábula rasa da arte moderna, sendo preciso para isso manter a ideia da arte do século XIX enclausurada num padrão rígido, em oposição às plenas liberdade e criação do modernismo.

Referências bibliográficas

- CATÁLOGO *Coleção D. João VI*. Rio de Janeiro: MNBA, 2008.
- CATÁLOGO *Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa*. Rio de Janeiro: MNBA, 2000.
- CATÁLOGO *Missão Artística 1816: quadros trazidos por Lebreton*. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes – Separata*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, outubro-novembro, 1948.
- CATÁLOGO *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1859*. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial M. M. N. Garcia, 1859.
- CATÁLOGO *Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MNBA, 1992.
- GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: ENBA, 1954.
- GALVÃO, Alfredo. Felix-Emile Taunay e a Academia de Belas Artes. *Revista SPHAN*, n.16, 1967, p. 137-217.
- GALVÃO, Alfredo. Resumo Histórico do Ensino das Artes Plásticas durante o Império. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*, IHGB, 1984, vol. 1, p. 49-79.
- GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto Alegre; sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e o Meio Artístico do Rio de Janeiro. *Revista SPHAN*, n. 14, 1950.
- GALVÃO, Alfredo. Os primeiros concursos para o magistério realizados na Academia de Belas Artes. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, v. VII, ago. 1961.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, ensino e academia: estudo e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FAPERJ / Mauad, 2016.
- PEREIRA, Sonia Gomes. As Coleções Lebreton e D. João VI e o início do colecionismo da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy. (Org.). *História da Arte em coleções: modos de ver e exibir em Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, v. 1, p. 27-40.
- PEREIRA, Sonia Gomes. A historiografia da arte e o colecionismo da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. In: SANTOS, Nara Cristina; CARVALHO, Ana Albani; RAMOS, Paula; OLIVEIRA, Andréia Machado. (Org.). *Compartilhamentos na arte: redes e conexões*. Santa Maria: UFSM / UFRGS, 2015, v. 1, p. 27-37.

¹ Na verdade, o caráter aproximativo da análise que pretendemos fazer não se deve apenas ao caráter impreciso das informações do *Catálogo*. Acreditamos que toda reconstituição do passado feita pelo historiador é sempre uma aproximação, levando-se em consideração, de um lado, a impossibilidade de reconstituição completa e exata do passado; por outro lado, o fato de que ela é sempre feita a partir da perspectiva do presente, isto é, da abordagem do historiador.

² O *Catálogo* enumera na Sala 1: medalhas, trabalhos de professores e alunos e parte da coleção de quadros antigos, que transcrevemos abaixo:

- . *Reunião de animais na arca*, Bassano, escola Veneziana;
- . Cristo depositado no sepulcro;
- . *A fuga para o Egito*;
- . *Vista de Nápoles*, de Sarritelli, escola Napolitana moderna;
- . *Juízo de Salomão*;
- . *Composição mística*, esc. Romana;
- . *Repouso no Egito*;
- . *Paisagens*;
- . *Uma vista de Veneza*, de Bernardo Bellotti, o Canaletto, escola Veneziana;
- . *Batalha de Luiz XIV*, de Vander Meulen, escola de De Van Dick;
- . *Batalha com ponte despedaçada*, cópia de Jacques Cortesi, chamado Borghognone, escola Bolonhesa;
- . *Juízo de Salomão*, de Bernardo Castelli, escola Genovesa;
- . *Frutas e flores da Europa*, de Pedro Paulo dalle frutti, escola Bolonhesa;
- . *Paisagem*;
- . *Santa Catarina*, de Cesario José de Arpinon, chamado Cavalleiro d'Arpino, escola Napolitana;
- . *Busto de criança*, de J.B. Greuze, escola Francesa;
- . *Sacra Família a lume nocturno*, de Bartolomeu Schidoni, escola Parma;
- . *Reinaldo e Armida*, de Domenico Fiasella, chamado Sarezana, escola Genovesa;
- . *A Virgem adorando a Jesus Menino*;
- . *Sacra Família*;
- . *Uma cabeça da Virgem*, atribuído a Murillo, doação de Wenceslau Antonio Ribeiro, cônsul na Espanha, escola Espanhola;
- . *Jesus caminhando para o Calvario*, de Franck o moço, escola de Van Dick;
- . *Cristo entre a plebe*;
- . *Gênios com instrumentos de música*, de Sarezana, escola Genovesa;
- . *Exposição de Jesus Cristo*, de Van Dick, escola Flamengo;
- . *Genios brincando*, de Sarezana, escola Genovesa;
- . *Um cão entre animais mortos*, de A.C. Boule, escola Holandesa;
- . *Duas vistas de Londres em 1700*, de Richardson, escola Inglesa;
- . *Adoração dos Magos*, de J. Carloni, escola Genovesa;

-
- . *Silvia e Dorillo*, de Sarezana, escola Genovesa;
 - . *Paisagem*,
 - . *Uma Sacra Família*, cópia de Rafael feita por discípulo, escola Romana;
 - . *Dois Santos*, de Jeronimo Donini, escola Bolonhesa;
 - . *Bacanal de meninos*, de Francisco Campora, escola Genovesa;
 - . Meninos representando as artes;
 - . Martírio de S. Lourenço;
 - . *Flores*;
 - . *Diana mudando Acteon em veados*, de Francisco Albano, escola Bolonhesa;
 - . *Praça em Roma* de Bernardo Bellotti, escola Veneziana;
 - . *Vênus saindo das ondas do mar*, esc. Bolonhesa;
 - . *Vista do canal grande de Veneza*, de Bernardo Bellotti, escola Veneziana;
 - . *Flores*;
 - . *Uma paisagem ao pôr do sol*, de Pedro Muller, o cavaleiro Tempesta, escola Holandesa;
 - . *Paisagem com figuras e animais*;
 - . *Flores*;
 - . *Três paisagens modernas*, de Sarritelli, escola Napolitana;
 - . *Paisagem*;
 - . *Paisagem* de Agostinho Buonamici, chamado Tassi, escola Genovesa;
 - . *Quatro paisagens*;
 - . *Composição de animais mortos*, oferecida por Grandjean.
 - ³ Transcrevemos a relação de quadros na Sala 2, conforme o *Catálogo*:
 - . *Incêndio noturno*, escola Genovesa;
 - . *Trânsito de S. Francisco*, de Salvator Rosa, escola Napolitana;
 - . *Santa Família*, cópia de Rafael, escola Romana;
 - . *Ato da circuncisão*, de Paulo Veronese, escola Veneziana;
 - . *Lothe com suas filhas*, de Antonio Allegri, o Corregio, escola Parma;
 - . *Três estudos de paisagem*;
 - . *Ícaro e Dédalo*;
 - . *Paisagem ao Pôr do sol*;
 - . *Encontro de Cavaleiros*, de Jacques Cortesi, escola Bolonhesa;
 - . *Rochedos com santos eremitas*, de Salvator Rosa, escola Napolitana;
 - . *Noli me tangere. Cristo com Madalena depois da Ressurreição*, escola Flamengo;
 - . *Santana, S. Joaquim, Jesus menino e S. João Baptista*, de José Axcreto, imitador de Rubens, escola de Van Dick;
 - . *S. Bruno em oração*, de J. Jouvenet, escola Francesa;
 - . *Sacra Família*, cópia de Rafael, de João Francisco Penni, chamado Il Fattori, escola Romana;
 - . *Batismo com gloria de anjos*; de M. A. Caravaggio, escola Lombarda;
 - . *Pyramo e Thisbe*, de M.A. Caravaggio;
 - . *Urania contemplando os astros*, de Giovanni Lanfranco, escola Bolonhesa;
 - . *A. S. Virgem com Menino Jesus e S. João*, cópia, escola Espanhola;
 - . *A caridade*;
 - . *Jesus em oração no Jardim das Oliveiras*, de Simão Vouet, escola Francesa;
 - . *Morte de Germânico*, cópia valiosa de Poussin, escola Francesa;
 - . *Anjos oferecendo flores e frutas a Jesus Menino*, de Carlos Marata, escola Romana, segunda;
 - . *Cleópatra*;
 - . *Morte de Amon*, de Philippe Wourweman, escola Holandesa;
 - . *Ressurreição de Lazaro*, de J. Jouvenet, escola Francesa;
 - . *Jesus em casa de Martha e Maria*, de Bernardo Castelli, escola Genovesa;
 - . *Rapto de ninfa*, cópia de Poussin, escola Francesa;
 - . *Rapariga com caça e hortaliças*;
 - . *Santa Cecilia*, de Bernardo Castello, escola Genovesa;
 - . *Dignitário da República de Veneza*;
 - . *Interior de família flamenga*, de Cornelio de Waet, escola Flamengo;
 - . *Busto de moça*;
 - . *Sacramento de Matrimonio*, cópia de Poussin, escola Francesa;
 - . *Esponsais de Santa Catarina*, cópia de Corregio, escola de Parma;
 - . *Duas paisagens*;
 - . *Imaculada Conceição*, de Manoel Dias, escola Brasileira Primitiva;
 - . *Adoração de Jesus Menino pela Virgem e anjos*, de Sebastião Coaca, escola Napolitana;
 - . *Ceia de Emaús*, de Lucas Jordão, escola Napolitana;
 - . *Menino com um ninho na mão*, de escola Espanhola;
 - . *Suzana surpreendida pelos velhos*;
 - . *Escola de Atenas*, cópia de Rafael;
 - . *Três estudos de paisagem*, obras modernas;

. *Anacoreta expirando*, de Léon Moreaux, escola Francesa moderna;

. *Meninos brincando ao lume nocturno*;

. *Cristo segurando o mundo na mão esquerda*.

⁴ Na relação dos quadros antigos da Academia, há 106 itens. Mas é difícil afirmar que são exatamente 106 obras, pois, em alguns itens, aparece, por exemplo, *paisagens*. Assim, vamos considerar que são cerca de 106 obras, sendo uma brasileira e as restantes estrangeiras.

⁵ A maior parte da coleção de obras europeias da antiga Academia encontra-se hoje no Museu Nacional de Belas Artes. Alguns catálogos de exposições do MNBA têm procurado avançar essas atribuições.

Sonia Gomes Pereira é museóloga e historiadora da arte. Fez o mestrado na Universidade de Pennsylvania, o doutorado na UFRJ e o pós-doutorado no Laboratoire du Recherche du Patrimoine Français em Paris. É professora titular da Escola de Belas Artes e professora emérita da UFRJ. Tem trabalhado sempre com arte brasileira. Inicialmente arte colonial, em especial a arquitetura jesuítica. Em seguida, arquitetura e urbanismo do século XIX, com destaque para o Rio de Janeiro. Nos últimos anos, tem-se dedicado a pesquisas sobre a arte brasileira do século XIX e início do XX. É autora de vários artigos, comunicações em congressos, capítulos e livros.

HISTÓRIA DA ARTE E MERCADOS: VISÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA SOBRE UM CAMPO DE ESTUDOS TRANS-DISCIPLINARES. O EXEMPLO DO 'MITO GRÃO VASCO' EM COLECÇÕES PORTUGUESAS E BRASILEIRAS.

Vitor Serrão

1. Um campo de estudos trans-disciplinares ancorado no conceito de gosto.

Impõe-se começar a presente abordagem pela definição dos conceitos com que os estudos do colecionismo de arte se enfrentam, sejam quais forem o contexto histórico, geográfico e cultural e as épocas em apreço. Tais conceitos teórico-metodológicos exigem precisão e rigor de análise, de modo a que as circunstâncias de reunião de peças e os critérios de avaliação de obras possam ser percebidos à luz dos gostos prevalentes ou da intencionalidade com que um determinado colecionador as agrupa e revaloriza.

No que concerne ao património artístico português, e ao que pode ser documentado nos seus espaços imperiais, e em outros em que a influência portuguesa no mundo se fez sentir, destacam-se algumas constantes, a saber:

Em primeiro lugar, é óbvia a riqueza e diversidade dos recheios colecionísticos de que se podem reconhecer parcelas, independentemente do estatuto de classe dos seus detentores, pois se trata de um facto cada vez melhor documentado, quer pelas fontes escritas, quer pelos leilões de acervos, quer pelas remanescências¹.

Em segundo lugar, torna-se visível ser o colecionismo dos portugueses um fenómeno de larga transversalidade, não exclusivo dos círculos régios e de uma estirpe aristocrática ou religiosa, mas que abarca também mercadores, burgueses, pequenas élites regionais e, mesmo, gente dos ofícios mecânicos².

Em terceiro lugar, reconhecem-se neste espírito de *accrochage de peças* sinais de identificação nacional, digamos assim, em torno de objectos relacionáveis com mitos portugueses, caso das pinturas genericamente identificadas como de Grão Vasco, por exemplo³.

Em quarto lugar, e mais importante, avulta a importante constatação de que, durante os séculos da Idade Moderna, existiu no mercado de arte nacional aquilo a que podemos chamar um *gosto em português*, segundo o qual o recheio artístico das casas portuguesas se organizou, ao reunir sistematicamente peças europeias junto a outras oriundas das

possessões ultramarinas, criando um gosto marcado pelo exotismo e assim se tornando absolutamente *sui generis* no contexto do coleccionismo europeu⁴.

De facto, entre os séculos XVI e XIX, domina nas colecções nacionais um equilíbrio entre a presença de peças ítalo-flamengas e as oriundas do mundo colonial português: o *hibridismo*, o *exótico* e o *nacional* estão patentes de forma coerente, junto a peças adquiridas nos grandes centros europeus, facto que constitui fenómeno absolutamente sem par no contexto internacional. Muitos exemplos se enumeram, desde as colecções régias, como a da Rainha D. Catarina de Áustria⁵, ou a da Infanta D. Maria, filha do *Venturoso*⁶, às de importantes humanistas ou mercadores ligados à diáspora ultramarina⁷, ou ainda aos mecenas religiosos, como o Arcebispo de Braga D. Luís de Sousa (também embaixador em Roma) no fim do século XVII⁸, sem esquecer as de ilustres membros da aristocracia, como D. João de Castro, vice-rei da Índia, que reúne na quinta da Penha Verde (Sintra) tanto pintura renascentista como estelas hindus⁹, ou D. Fernando de Castro, 1º conde de Basto, que possui no seu palácio de Évora, no fim do século XVI, um acervo polivalente de peças flamengas, italianas, chinesas, indianas e do Japão (que será disperso com a Restauração), que assumem essa vertente ímpar do coleccionismo luso¹⁰.

Este último constitui um caso especialmente elucidativo, por se tratar de Évora na época filipina, cidade que era então um dos mais importantes centros artísticos do Reino, por força do seu historial e do peso das suas elites humanísticas, e pelo facto de subsistirem os minuciosos inventários da casa, que permite acompanhar a extensa colecção de arte de cerca de três mil peças, pacientemente reunida desde o tempo de D. Diogo de Castro, o Velho, soldado de Carlos V na expedição de Túnis e pai do primeiro Conde de Basto, até ao tempo do último titular, o 3º conde D. Lourenço Pires de Castro. No paço dos Castros, avultavam tapeçarias holandesas, jóias, diamantes, peças de ouro e prata, mobiliário, vidros, cristais, armaria, pinturas, relicários, guadamecis, livros iluminados franceses e quiçá italianos, uma livraria com quinhentos títulos, a par de porcelanas da China, tapetes persas e da Índia, um biombo provavelmente do Coromandel, peças exóticas do Oriente, um saleiro em marfim acaso afro-português, e as fazendas, casas, gado e outros bens de raiz. Embora pouco reste já do acervo artístico dos condes de Basto (salvo, evidentemente, as requintadas decorações maneiristas a fresco), trata-se de um dos melhores exemplos de coleccionismo representativo do citado *gosto em português*¹¹.

Outro conceito a explicitar e definir em termos do seu entendimento à luz dos mercados de cada época é o que diz respeito ao *accrochage de arte* (*colecção artística*), que implica

sempre uma estratégia estruturada na compra e no gosto por parte do mentor da colecção, bem como um sentido na apresentação sequencial com que a posse das peças se organiza na lógica da sua exibição. Foi o historiador de arte Julius von Schlosser (1866-1938)¹² quem introduziu este campo de estudos, num livro célebre saído em 1908, ao estudar a colecção do arquiduque Ferdinando II, príncipe do Tirol, em Ambras, Innsbruck. O conceito precisa de ser analisado e dirigido para o caso nacional. Com este trabalho de Von Schlosser, abriu-se um campo fecundíssimo para a História da Arte, inaugurando a especialização em estudos de Coleccionismo, tão popularizada nos nossos dias. O clássico livro, recentemente reeditado com minuciosa edição crítica por Patricia Falguières¹³, destacou as *peculiaridades históricas das câmaras de maravilhas* da Idade Moderna, embrião do museu contemporâneo. Em nome dessa singularidade, podem ser hoje estudados os *gabinetes de opulência* de tantos mecenas de arte, do século XVI ao XIX. Mas há que distinguir as situações com que os historiadores de arte se defrontam, não confundindo os registos colecionísticos que seguem uma mera ostentação, reunindo objectos de modo casuístico, daqueles em que é uma certa *especialização* que explica o tipo de agrupamento de peças e a lógica de colecção.

Tal *estudo de género* impõe sempre uma via pluri-disciplinar e um olhar estético, sem esquecer as inconstantes de gosto, as curvas de fama, efemeridade e sobrevivência que acompanham o gosto, o peso do exotismo, a novidade pelo *outro*, a sua definição como factor social distintivo (que é dialecticamente mutável e que depende de conjunturas breves), e os ritmos trans-memoriais com retomas e novas corporalidades. É, como afirma Patricia Falguières, a própria história fundacional dos Museus contemporâneos, nas suas remotas raízes, que se percebe melhor seguindo a percepção dos códigos identitário e do corpo ideológico do possidente, e o modo como esse gosto pessoal, reservado a um espaço privado, tende a constituir-se em colecção aberta ao público e tende a retratar um conjunto de escolhas coerente e sistematicamente organizadas.

2. O mito de grão Vasco e o nacionalismo colecionístico de Oitocentos.

O colecionismo português da Idade Moderna e do limiar da Idade Contemporânea foi marcado por uma série de gostos de escolha e de constantes aquisitivas, que se percebem quando estudamos os inventários de acervos ou interpretamos as descrições dos *connoisseurs* e avaliadores de arte.

Um desses *gostos de escolha*, que se destaca com crescente nitidez quando olhamos para o que eram os recheios das melhores colecções dos séculos XVIII e XIX, sobretudo em

Lisboa mas também noutras cidades do Reino e do Império (caso, também, do Rio de Janeiro), é a presença de pinturas sobre madeira consideradas «primitivas», isto é, «góticas» ou «renascença» (sic), genericamente atribuídas a um mítico Grão Vasco.

Durante muito tempo, nem se sabia se houvera um prolixo artista com esse nome. As lendas beirãs como as dos «moínhos do pintor», por exemplo, ao falarem de um pintor Vasco do qual nem mesmo o apelido se sabia (Vasco Manuel, Vasco Fernandes de Carvalho, Vasco do Casal, eram hipóteses), mais não fizeram do que acicatar o mito nacional¹⁴. Grão Vasco torna-se assim, perante a opinião pública do século XIX, uma espécie de símbolo da genialidade criadora dos portugueses, expressa no campo da arte da Pintura e, como tal, um garante nacionalista das virtudes dos portugueses, como conviera sublinhar em tempo das Luzes e, com o Liberalismo, importava ser reforçado. «A crédito do Romantismo ficou o interesse pelo passado artístico da Pátria», destaca a propósito o historiador de arte José-Augusto França: revelava-se, pois, um interesse maior, de foro patriótico, que já fora certificado por Raczyński e se fazia impor em torno da imagem desse nebuloso «Grão Vasco, figura mirífica para os investigadores portugueses da altura»¹⁵.

Importa seguir a análise de tantas obras atribuídas pela literatura de arte a esse *mito Grão Vasco* e as que se registam como existentes nas boas colecções nacionais – e inclusive em algumas colecções estrangeiras, enriquecidas com aquisições feitas em Portugal a seguir à exclausuração de 1834 – para se perceber o alcance de uma verdadeira moda e o oculto significado ideológico dessa preferência inaudita¹⁶. Veremos que se trata, mais uma vez, de afirmar um *gosto em português*, destacando as valências portuguesas em torno do misterioso pintor Grão Vasco e considerando-o como o fundador de uma «escola portuguesa de pintura», capaz de ombrear com as melhores escolas europeias da Renascença...

Os estudiosos de arte portuguesa que começam a surgir, antes ainda da vinda do célebre diplomata prussiano Conde Raczyński em 1842, defenderam em unísono esse mito fundador, contribuindo para contaminar as lendas com novos dados atributivos e afirmações confusas que mais não fizeram do que multiplicar, afinal, a presença de pinturas sob esse epíteto num sem-número de colecções de arte na sociedade portuguesa liberal e romântica¹⁷.

É ao Conde Atanasius Raczyński (1788-1874) que devemos, em primeira mão, uma análise aprofundada do *mito Grão Vasco*. O seu rigoroso escopro formalista e o peso da sua

autoridade de *connoisseur* deram-lhe fortalecimento para desenvolver pesquisas nesse campo com plena divulgação na opinião pública, portuguesa e estrangeira. Este grande especialista de arte, diplomata prussiano e perito de reconhecida competência, estadeia em Portugal de 1842 a 1845, a mando da Sociedade Artística e Científica de Berlim, estabelecendo contactos privilegiados com os académicos influentes (Juromenha, Sousa Holstein, visconde de Balsemão) e com o rei consorte D. Fernando II, sendo autor de dois famosos livros escritos aquando da sua estada na Península Ibérica: *Les Arts en Portugal* e *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, ambos publicados em Paris, respectivamente, em 1846 e 1847¹⁸. Ambos estes livros terão papel relevante no aprofundamento do mito, quando vemos, por exemplo, a constatação de Raczyński de que «on a toujours parlé d'une école de Gran-Vasco (mais) jusq'ici je n'en ai pas trouvé de trace (...). Ce que l'on dit sur une école de Gran-Vasco ne se trouve appuyé que par la tradition et par les auteurs modernes», avisando para o facto de que «rejeter les absurdités, et douter tant qu'on ne sait pas, cela ne fait jamais de mal»¹⁹...

Grão Vasco mais não seria, assim, do que um mito a quem a tradição portuguesa atribuía toda a boa pintura antiga em madeira existente no país, concluía Raczyński. Como afirmou,

«au fond, Grão Vasco n'est qu'un mythe; car, quoique nous ayons découvert Vasco Fernandes, peintre de Vizeu; quoique ce peintre ait eu de mérite; que nous ayons vu de ses ouvrages à Vizeu; qu'un auteur presque contemporain l'ait jugé grand; cependant, ce n'est pas à celui-là que ce surnom revient de droit; car aucun des auteurs qui ont écrit sur Gran-Vasco, et qui eussent été à même de juger de son mérite (Guarienti, Cyrillo, Tabora) n'a vu les ouvrages de Vasco Fernandes. Ce qui est attribué à Gran-Vasco, on ne sait pourquoi, c'est l'immense quantité de tableaux gothiques peints sur bois, qui se trouvent répandus dans tout le Portugal, et dont, excepté les tableaux de Vizeu, pas un n'est de Vasco Fernandes. Le Grand-Vasco de la tradition est supposé auteur de tous ces tableaux (...). Au fond, voici ce qu'il en est: il y a un véritable Vasco Fernandes que Pereira a bien voulu juger être un grand peintre, et que frère Augustin appelait insigne; puis il y a cet autre Gran-Vasco mythe, dont personne n'a connu ni la vie ni les ouvrages»²⁰.

O sentimento patrimonial que nasce com as Luzes e, sobretudo, os valores nacionalistas e patrióticos do Liberalismo incentivaram o *mito Grão Vasco*, ampliado pelas confusas informações de João António de Lemos Pereira de Lacerda (1807-1887), 2º Visconde de Juromenha, e de Vasco Pinto de Sousa Coutinho (1802-1862), 4.º visconde de Balsemão, informadores de Raczyński, que lhe fornecem o repositório de lendas, e pelas frustradas pesquisas do cónego José de Oliveira Berardo, que lhe comunica e divulga a falsa notícia de que um pintor Vasco Fernandes nascera em Viseu em 1552, levando o conde, «a contra-gosto», a datar as pinturas de Vasco da segunda metade do século XVI²¹... Seja como for, o mito Grão Vasco passou a merecer estudo redobrado ao ilustre *connoisseur*, que lhe dedicou muitas páginas, fazendo notar que, em cronológicos e de estilo, era absolutamente

impossível que todas as obras dadas a Vasco, que atingiam algumas centenas, pudessem ser produto de um mesmo pintor. Sendo verdade é que o mito prevaleceu, o especialista prussiano deu-se ao esforço de elencar apenas quarenta e uma pinturas – entre as muitas dezenas que examinou – como passíveis de merecer atribuição a uma só mão, a do misterioso Grão Vasco a quem dera origem à lenda, bem como outras cinquenta e três a presumíveis discípulos seus²².

Em 1844, Raczynski conheceu em Viseu o pintor António José Pereira (1821-1895) ao visitar a cidade, para estudar a obra atribuída a Grão Vasco na Sé beirã. Admirou as aptidões pictóricas desse artista local e encomendou-lhe a cópia de uma das predelas de Grão Vasco existente na Sé, o *São Jerónimo*, quadro esse que levará para a Prússia²³. Elogiou muito a perícia de Pereira, que nessa cópia «revelou todo o seu talento». O Conde admirava Pereira, com quem manteve cordiais relações, e cujo nome, aliás, incluiu no seu *Dictionnaire...*²⁴, estimulando-o a fazer outras cópias de quadros de Vasco Fernandes. Pereira pintará cópias das predelas de *São Brás*, do *Santo André*, de *Santa Catarina*, de *Santa Luzia*, de *Santa Margarida*, e ainda dos grandes *Calvário* e *São Pedro*, todos da Sé de Viseu, cópias essas hoje em colecções particulares²⁵. O fascínio pelo *São Pedro* explica, também, outra cópia realizada em 1887 pelo aquarelista Emilio Constantini, a mando da *Arundel Society* de Londres, com objectivo de se abrir uma cromolitografia²⁶.

A autoridade do inglês John Charles Robinson (1824-1913), que passa por Portugal vinte anos depois da estada de Raczynski, é relevante para o reforço da mitificação, ainda que coincidente com a descoberta das primeiras pinturas assinadas, como adiante se verá²⁷. Era perito do South Kensington Museum de Londres e, mais tarde, do Victoria and Albert Museum, e vem ao nosso país em 1865 a convite do próprio D. Fernando II, ajudando então a internacionalizar a ideia de que, sob o epíteto Grão Vasco, se escondia uma notável e desconhecida «escola portuguesa», com méritos que precisavam de ser reconhecidos²⁸. Na sua estada, não deixou, também, de catalogar as colecções reais e de adquirir peças que levará para Inglaterra, como aliás já haviam feito Raczynski e outros estrangeiros -- uma prática que será, mais tarde, prosseguido por Francis Cook, Émile Pacully e outros ilustres estrangeiros, extasiados pelo património artístico nacional. Por exemplo, Raczynski adquirira como sendo de Grão Vasco (além da citada cópia de uma predela da Sé de Viseu) duas belíssimas pinturas representando *Santa Apolónia e Santa Inês* e *Santa Catarina e Santa Bárbara*, que pertenciam à predela do desmantelado retábulo da igreja do Paraíso, e que seguiram nos meados do século XIX para a sua residência de Poznan (Polónia). Hoje estão atribuídas com ponderadas razões ao pintor régio Gregório Lopes, cerca de 1523, mas no

tempo do conde Raczynski foram vendidas como típicos testemunhos do «estilo Grão Vasco», depois de Pietro Guarienti (1753) também assim as ter considerado.

Outro caso interessante de compra para Inglaterra, envolvendo Robinson, conduz-nos a um pequeno *Pentecostes* (tábua de pequeno formato, medindo 27 x 19 cm), datável de inícios do século XVI, que a abadessa do mosteiro da Madre de Deus de Xabregas, em Lisboa, ofereceu ao já referido John Charles Robinson em Outubro de 1869²⁹. Segundo escreveu então o perito inglês, a tábua foi-lhe oferecida «in acknowledgment of a contribution towards the funds of that once wealthy and celebrated, but now impoverished, establishment». Este «primitivo», naturalmente então considerado como de Grão Vasco, pode ser hoje ligado à oficina coimbrã de Vicente Gil-Manuel Vicente, impondo-se como interpretação mais elaborada do mesmo tema que essa oficina havia pintado no *Político de Celas* (Museu Nacional Machado de Castro).

A historiadora de arte Vera Mariz pensa que Robinson pode ter adquirido nessa sua viagem outras obras com destino à sua própria colecção, peças que, em alguns casos, viriam depois a ingressar na colecção de Sir Francis Cook em Richmond. A propósito da referida peça, sabemos que um dos quadros da pinacoteca de Richmond e que entrou na colecção do *connoisseur* nesse ano, com o nº 493 do catálogo da galeria da *Doughty House*, era precisamente um *Pentecostes* da «Early Portuguese School (Sixteenth Century)», o que coincide com a peça oriunda da Madre de Deus. Não sabemos, infelizmente, onde pára hoje essa pintura³⁰. Anos mais tarde, sabemos ainda que o mesmo crítico comprou uma tábua da *Virgem com o Menino*, que pertencera antes ao colecionador inglês Lord Acton, num leilão da Christie's, anotando-o em 1896, no seu diário, como possível obra do Grão Vasco (nº 749)³¹.

Durante a sua estadia, o perito inglês admirou as obras atribuídas a Grão Vasco existentes em Viseu, Coimbra e Lisboa, procurando aprofundar as conclusões de Raczynski emitidas vinte anos antes. Conclui-se que, quando em 1868 saiu, em edições bilingues, o seu ensaio *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura*, o estudo da *questão Grão Vasco* persistia no estado lendário em que antes se encontrava, por falta de dados de investigação convincente, mas muito mais valorizada, por certo, em termos internacionais. O *mito Grão Vasco*, que nascera no início do século XVII, tende assim a atingir o seu auge e as obras em apreço tendem a atingir preços especulativos. Alguns desses colecionadores (ou intermediários) terão mesmo de enfrentar a resistência dos possuidores dos quadros, que são disputadas por preços fabulosos.

Existe um novo universo de problemas que obriga os historiadores de arte a estudar a *fortuna crítica* das obras portuguesas vendidas a seguir à exclausuração e que estão hoje perdidas em colecções estrangeiras sem que haja conhecimento da sua origem e do seu historial: existem de facto vários «primitivos portugueses» em colecções fora do país, saídos por compra no século XIX entre os quais alguns ‘Grão Vascos’. Trata-se de reacender o debate sobre as questões da internacionalização do Renascimento português. O melhor exemplo é o painel *Santo André*, especialmente interessante por se tratar de uma pintura vendida em Viseu, cerca de 1888, e que é da autoria de Vasco Fernandes ou da sua directa oficina³². É tradição que o quadro pertenceu ao coleccionador Émile Pacully, cujo acervo, abundante em pintura espanhola, foi transaccionado em 1903 na Galérie Georges Petit, em Paris. A peça mostra, ao que se deduz pela fotografia, similitudes de estilo com os painéis de Cassurrães, o que aponta para a última fase de actividade de Vasco Fernandes (c. 1535-1542).

À data da venda, foi feita uma cópia do quadro, mais uma vez por António José Pereira³³. Nas reservas do Museu Grão Vasco encontra-se essa boa cópia do *Santo André*, pintada por Pereira, cerca de 1888. Do original, só se sabe que estava há alguns anos em colecção alemã, ignorando-se onde para na actualidade. Segundo a ficha de inventário do Museu Grão Vasco (nº 2191), a cópia será uma oferta de José Augusto Pereira, filho de António José Pereira, em 1929³⁴. Face a estes documentos contraditórios não sabemos se a pintura foi oferta de seu filho ou se foi adquirida pelo Museu. Seja como for, como diz Carla Roçado numa boa monografia do pintor oitocentista viseense, «trata-se de uma cópia que assume particular importância em face ao desaparecimento do original de Vasco Fernandes»³⁵, pelo que não serão demais os esforços dispendidos no sentido da sua relocalização e, quem sabe ?, da sua aquisição pelo Estado português.

Entretanto, o *mito Grão Vasco*, longe de desvanecer-se, multiplica-se em referências laudatórias, pistas confusas, processos de compra e venda, destaques em acervos colecionísticos. A questão atingira o seu clímax ao entrarmos no último terço de Oitocentos, muito por força da descoberta de dois quadros assinados – em 1857, o tríptico Cook³⁶, em 1862 o *Pentecostes* da sacristia do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra³⁷ –, que vieram lançar luzes renovadas sobre a mitificada questão. Ao invés de assegurarem, finalmente, uma base de solidez crítica para depuração de um «corpus» de pinturas absolutamente gigantesco e iniludivelmente heterogéneo, reforçaram a mitificação nacionalista em torno da paternidade de uma «escola portuguesa» em torno do lendário Vasco de Viseu, agravada

ademais pela falsa percepção de que se tratava de obras da segunda metade do século XVI dada a errada leitura do referido assento baptismal de 1552...

3. O Tríptico Cook e a internacionalização do mito.

É neste reforçado contexto lendário, alguns anos depois da partida do Conde Raczynski, que surge no mercado de vendas, em 1857, o célebre *tríptico Cook*, assinado por Vasco Fernandes. Descoberto por António José Pereira em propriedade não revelada (a lenda fala-nos de um caixote formado por antigas tábuas pintadas que se verificou constituírem um tríptico), será alvo de limpeza e 'restauro' pelo pintor comprador, descobrindo-se então a assinatura VASCO FRZ.

António José Pereira possuirá o arruinado tríptico em sua residência de Viseu, até à sua venda, em 1865, a Sir Francis Cook, que o leva para a sua casa de Richmond, em Londres, facto que irá contribuir em muito para divulgar os «primitivos portugueses» à escala europeia³⁸. O preço de 600.000 reis mostra a valia que podia atingir um quadro quinhentista português de tão significativa importância. Trata-se do exemplo mais conhecido de fascínio internacional pela obra de Grão Vasco, a merecer artigos na imprensa inglesa e a integrar mesmo uma exposição de sucesso³⁹. Em 1945, falecido Sir Herbert Cook, e em cumprimento da sua vontade testamentária, os herdeiros ofertarão o tríptico ao Estado português, dado o seu altíssimo interesse para o nosso património artístico. A obra, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (com depósito no Museu Grão Vasco, em Viseu), está assinada no painel central, junto aos pés de Cristo, com a firma VASCO FRZ em maiúsculas, e é datável de cerca de 1520⁴⁰.

O célebre tríptico Cook, assim chamado por ter pertencido a essa abastada família inglesa, os senhores de Monserrate, foi pintado por Vasco Fernandes com destino, segundo se crê, ao convento franciscano de São Francisco de Orgens, em Viseu. Trata-se da primeira obra que se identificou com a assinatura autógrafa do artista, o que lhes confere particular valia, pese o facto de terem chegado até hoje em deficiente estado de conservação e com perda irreversível dos valores picturais. Apesar disso, vêm atestar pela primeira vez as qualidades formais do artista, os seus típicos modelos e o estilo muito pessoal. Sendo rara no tempo, a presença da assinatura, com recurso a maiúsculas de grande formato (aliás, absolutamente igual às que Vergílio Correia virá a descobrir setenta anos volvidos nos documentos dos contratos para o retábulo da Sé de Lamego), atesta a consciência de liberalidade do pintor e a assunção de um estatuto social de novo tipo. Como referiu Luís Reis-Santos, o tríptico, apesar das perdas de valores, «ainda permite apreciar, nalguns pormenores, a qualidade

excelente do desenho e da pintura, o sentimento dramático intenso, o forte realismo e a inspiração evocativa».

O peso do mito grãovasquino minorou o impacto da descoberta de António José Pereira em 1857. Assim, o tríptico foi alvo de críticas, pelo facto de ter saído do país⁴¹, e com desconfiança por estudiosos como o historiador de arte Joaquim de Vasconcelos (1848-1936), que com a sua autoridade manifestou dúvidas sobre a autenticidade da assinatura, assim se opondo às certezas de Oliveira Berardo (1957), John Charles Robinson (1868) e Sir Francis Cook (que adquirira a obra)⁴². As perdas sofridas pela pintura aumentavam as dúvidas e, em texto de grande agressividade, Vasconcelos chega a afirmar que Pereira vivia «à sombra de Grão-Vasco agenciando os seus pequenos negócios de copista e plagiário, com que deleitou diferentes ingleses, alguns fidalgos devotos, várias beatas ricas e venerandas confrarias e irmandades do districto de Viseu»⁴³. Mais disse Joaquim de Vasconcelos que «o monogramma do quadro de A. J. Pereira, que Robinson leu Vasco Fernandez, parece-nos muito suspeito. Vimos o quadro na Academia de Lisboa, e era com effeito uma ruína, tendo sido radicalmente lavado. O monogramma Vasco Frz ficou porém pintado, luzidio e brilhante em bellas lettras amarellas, por um milagre que ninguém explicou até hoje» ...

A outra descoberta relevante, que decorre em 1862 e envolve mais uma vez António José Pereira, foi o achado do notabilíssimo painel *Pentecostes*, assinado *VELASCUS*, numa parede da sacristia do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, e que, ao contrário do tríptico Cook, se encontrava em bom estado de conservação⁴⁴. Pese o facto de o conhecimento sobre o *mito Grão Vasco* passar a contar com duas provas cabais para delimitação da obra real atribuível ao artista de Viseu, o peso da lenda perdurará, por estar muito enraizado no sentimento nacional. O investigador Maximiano d'Aragão, a quem devemos o achado da documentação que atesta a existência real do pintor Vasco Fernandes, activo em Viseu entre 1512 e 1541, chegará a dizer que «sendo pintor, pelo mens, trinta annos, bem podia ter executado todos os quadros que lhe são attribuidos, sem causar espanto ou admiração»⁴⁵

4. As origens históricas do mito Grão Vasco.

Todos os dados oitocentistas que se referiram, contributos de revalorização superlativa de um extensíssimo conjunto de obras em torno de uma entidade mitificada e lendária, oferecem-nos um excelente caso de estudo que ilumina as mais-valias do coleccionismo português do século XIX.

Mas a origem do mito é muito anterior e é preciso, antes de mais, percebê-la. Desde os primeiros anos do século XVII que Grão Vasco é constante referência nos textos laudatórios que se debruçam sobre obras de pintura em igrejas ou acervos colecionísticos. Com a mitificação do artista ganhou força a ideia de que o seu estilo era insuperável e tal estimulou formas de seguidismo e aclamação. Bem cedo, o Vasco Fernandes real desapareceu para dar lugar a um mítico Grão Vasco que encarnava ao mais alto nível as virtudes criadoras dos antigos portugueses. Fosse ele o «discípulo de Rafael» que vivia em 1480 de que fala Cyrillo Volkmar Machado, fosse ele o aluno de Perugino de que fala Guarienti, fosse ele o iluminador da corte de D. Afonso V de que fala Pinto Loureiro, fosse ele o viseense nascido em 1552 de que fala Berardo, a verdade é que o *Grão Vasco mito* se assumia como uma outra coisa: um nome pretextado para justificar o auto-reconhecimento de um património nacional.

Em 1607, curiosamente, os pintores de Viseu tinham ainda fresca a memória do Grão Vasco real e afirmavam ser impossível substituir o famoso painel *São Pedro* de um dos altares colaterais da Sé, considerando «*grande erro mandar fazer outra pintura*» por «*ser da mão de Vasco frz*» e não ser possível «*fazer outra tam boa, tam perfeita e bem acabada*». Esse valioso documento, base fundamental de autenticação do celeberrimo quadro, pode ser considerado o início da mitificação que se vai seguir e multiplicar⁴⁶. Aliás, se analisarmos no panorama da pintura viseense pós-grãovasquina o modo como esse sempre elogiado *São Pedro Patriarca* de Vasco Fernandes foi alvo de réplicas, variantes e cópias, dada a sua exímia qualidade e sentido de inovação⁴⁷, torna-se evidente que a mitificação começou, antes de mais, pela fama local deixada por um grandioso quadro. O painel da capela de São Pedro da Sé de Viseu, pintado (hoje no Museu Grão Vasco), pintado c. 1530 por encomenda do cultíssimo Bispo D. Miguel da Silva (amigo de Baldassare Castiglione em Roma), origina uma série de réplicas epigonais. Entre estas, contam-se a versão atribuída a um presumido colaborador, o pintor Gaspar Vaz, existente no mosteiro de S. João de Tarouca, e várias outras de anónimos seguidores, da segunda metade do século XVI ou já do século XVII, nas igrejas de Carvalhal de Mouraz (Tondela), de Lordosa (Viseu), de São Pedro do Castelo de Ferreira de Aves (Sátão), etc, todas de medíocre execução mas muito interessantes como 'retomas' memoriais de um cânone ilustre e, como tal, requisitável pelo gosto retardatário das comunidades rurais.

Outro testemunho com sopro de contemporaneidade é-nos dado pela crónica manuscrita *Epilogo e Compendio Da origem da congregação de Sam Joam Euangelista*, escrito em 1658 (Biblioteca Pública de Braga), da autoria do frade lóio Frei

Jorge de São Paulo, ao dar-nos conhecimento do depoimento de uma bisneta de Vasco Fernandes que, numa devassa episcopal realizada em 1618, nos diz que ouvira sua mãe dizer que o óleo que escorria do sepulcro de um antigo bispo de Viseu, João Vicente (o *Bispo Azul*), era usado pelo seu avô «*para aperfeiçoar as tintas das pinturas de maior porte*»⁴⁸. O facto de o óleo que escorria do sepulcro desse antigo Bispo de Viseu ser usado pelo famoso pintor para aperfeiçoar as tintas usadas contribuiu por certo para reforçar o mito: o Grão Vasco recorria a um óleo velho a que se tributavam virtudes milagrosas e curativas e que ele usava como bom aglutinante para obter os melhores resultados na produção pictural⁴⁹. Um tratado anónimo de iluminura e pintura escrito por volta de 1635 e conservado na Biblioteca das Universidade de Coimbra rememora, também, esse especial cuidado que Vasco Fernandes tinha na preparação das tintas que usava, um facto de que se guardava memória, menos de um século após a sua morte⁵⁰. No Capítulo 6º desse tratado, que se chama «*do moer das tintas a óleo*»⁵¹, lemos o seguinte: «*Depois do painel engesado, e bem raspado, e aparelhado (Vasco fernandes), retratava a imagem com carvão, e despois com tinta do tinteiro a debuxava, e escorecia com a mesma tinta, então limpava o carvão e desi dava hũa mão de imprimidura rala, e a deixava secar, e despois lavrava a imagem seguindo sempre o debuxo, que tinha feito, e antes que a comesase de lavrar corria com hum pequenino de oleo para que fosse o lavar doce*».

Coube de seguida ao escritor viseense Manuel Ribeiro Botelho Pereira, nos seus *Dialogos morais historicos e políticos*, em 1630⁵², elogiar o «*insigne pintor Vasco*» em vários passos do quinto diálogo do seu personagem Lemano, atribuindo-lhe os retábulos dos vários altares da Sé de Viseu. Este poeta-escritor refere de modo encomiástico o «*grande Vasco Fernandes*», comparando pela primeira vez o seu génio artístico com o dos grandes da Antiguidade e dizendo que «*suas imagens não só parecem de vulto, mas vivas se nos representão, enganando a vista como às aves o cacho de Apelles, ou a elle a toalha de Zeuxis*». Num dos diálogos, refere os retábulos da Sé elogiando «*a variedade de tantos e diversos rostos como nelle debuxou a mam do Grande Vasco Fernandes*». Mais diz que «*mais vivas se nos reprezentão enganando a vista como ás aves o cacho d'Apelles ou a elle a toalha de Zeuxis*».

Outras fontes seiscentistas se referem com extremoso elogio ao célebre «Grão Vasco», caso do Arcebispo de Braga D. Luís de Sousa, como adiante veremos, e alguns outros. No início do século XVIII, Frei Agostinho de Santa Maria deixa no 5º volume do *Santuário Mariano*⁵³ elogioso registo de pinturas atribuídas ao «*insigne pintor Vasco*» nas igrejas de Santo Isidoro de Cavernães, Nossa Senhora do Ribeiro de Torredeita, São Miguel de Riba

de Diu (Lourosa) e Guardão (Caramulo). No caso desta última, conta-nos a tentativa frustrada de compra do quadro por parte de um Bispo de Viseu extasiado com a qualidade da tábua, uma *Assunção da Virgem* «*obra pelas mãos do insigne Vasco a quem os que reconhecem a valentia das suas obras dizem ser uma gloriosa emulação dos pinceis de Apelles, e Thimantes, que na Grecia forão venerados como Deoses da Pintura (...) Sendo Bispo daquela Diocese o Senhor D. João de Mello, (...) intentou leválla para Vizeu para emprego de sua devoção, dando huma copia, que gosse muyto parecida com o original, e huma boa quantidade de dinheyro para as obras, e ornatos daquela Igreja ao Abbade della, que naquelle tempo era o Licº Joseph da Costa Pessoa, o qual com generoso zello, e mayor valor, nem quis aceytar o dinheiro, nem consentir em que se despojasse a sua Igreja de huma tão preciosa joya*»⁵⁴.

Mas será o pintor e escritor Pietro Guarienti, que estadeou em Lisboa entre 1732 e 1736, a escrever na sua edição do *Abecedario Pictorico* de Orlandi⁵⁵, saída em Veneza em 1753, a respeito do *mito Grão Vasco*, fortalecendo-o perante os públicos europeus. Raczyński teve muito em conta o parecer deste *connoisseur*, dada a sua especialização artística e bom conhecimento internacional do mercado das artes. Depois de escrever que «*Vasco, chiamato nel regno del Portogallo con titolo di Gran Vasquez par le molte e insigni pitture da lui fatte e per tutto quel regno disperse*», afirma que tinha aprendido a sua arte em Itália, onde fora discípulo de Perugino («*pare dalla sua particolare maniera che abbia studiato dalla scuola di Pietro Perugino, avendo com esattezza disegnato su lo stile di quel secolo*»), elogia muito os seus dotes pictóricos e destaca em especial oito tábuas de um retábulo com passos da *Vida de Maria* que enriqueciam a colecção do Marquês de Valença na sua residência de Lisboa⁵⁶. Essa obra, aliás, escapou ao terramoto de 1755 e chegou aos nossos dias: trata-se do *retábulo da Vida da Virgem*, que será também admirado e elogiado por Raczyński em 1843, estando já conservados na colecção dos Duques de Palmela⁵⁷. Curiosamente, essas oito pinturas renascentistas não são da autoria de Vasco Fernandes (já Raczyński as achava distintas das da Sé de Viseu...) e sim, como hoje se apura com absoluta certeza, produção da «parceria» lisboeta de Garcia Fernandes-Cristóvão de Figueiredo e pertenciam à igreja de Santa Maria do Castelo de Montemor-o-Novo, onde formavam o retábulo da capela-mor⁵⁸.

Também o escritor Roland de Virloys, no seu *Dictionnaire d'architecture*, editado em Paris em 1771, contribui para a internacionalização do mito nacional, ao referir-se a «*Vasco, qui vivait vers 1480, appellé au Portugal le grand Vasquez à cause du grand nombre de belles oeuvres de peinture qu'il a fait en plusieurs lieux de ce royaume...*»⁵⁹. Entre muitos outros

autores que se poderiam elencar, o célebre escritor e viajante romântico inglês William Beckford (1760-1864), ao visitar o Mosteiro da Batalha antes de 1835, extasia-se perante um quadro: tratava-se de uma tábua representando *São Tomás de Aquino* «*by a very ancient Portuguese artist named Vasquez, attracted my minute attention*»⁶⁰...

O grãovasquismo persistiu pela força com que se impusera no coleccionismo dos séculos XVIII e XIX. Poder-se-iam referenciar e estudar, correndo o perigo de cobrir um inusitado percurso descritivo, muitas peças referenciadas em pinacotecas e colecções particulares da nobreza (na colecção dos Marqueses de Penalva, da casa dos Borba, dos Cook de Monserrate, de J. Arroyo, de Henrique Burnay, do conde do Ameal, do Duque de Palmela), ou mesmo nos acervos reais, e que foram essenciais para reforçar o *mito Grão Vasco* tendo como base um reconhecimento alargado sobre a autonomia de uma *Escola portuguesa de Pintura* activa no Renascimento e que estava apta a ombrear com as grandes 'escolas' europeias.

A respeito da colecção de D. Estêvão José de Meneses, 5º Marquês de Penalva⁶¹, político e diplomata da era quinto-joanina, sabemos que por sua morte, em 1758, o pintor régio Francisco Vieira de Matos, o Vieira Lusitano (1699-1783), fez o inventário do riquíssimo acervo de duzentos e cinquenta assinalando vários painéis atribuídos a oficinas portuguesas e reclamadas do «*estilo Grão Vasco*», aliás muito bem avaliados no contexto geral do rol: «(103) *A Anunciação de estilo gotico, em taboa, estimado em 9.600 rs*», «(149) *Quadro de tres taboinhas pintadas por Autor Portuguez antigo, a do meyo representa Nossa Senhora da Graça e a dos lados, huma Sam Joam Evangelista e outra Sam Vicente Martyre, estimada em 4.800 rs*», «(171) *São Lourenço, figura inteira em pee de bom estilo Portuguez antigo estimado em 7.200 rs*», «(198) *O Nascimento de Christo, de estilo Portuguez antigo, em taboa, estimado em 12.000 rs*», «(202) *Christo com a Crus entre os Apostollos, estilo antigo, em taboa, estimado em 7.200 rs*». Nessa célebre pinacoteca, estimada em 9.249.620 reais, incluía obras atribuídas a Rafael, Andrea del Sarto, Ticiano, Parmigianino, Palma Vecchio, Tintoretto, Paolo Veronese, Federico Barocci, Anibale e Ludovico Carracci, Lanfranco, Pedro Lucatelli, Luca Giordano, Francesco Trevisani, entre os italianos, Durer entre os alemães, Quillard entre os franceses, Greco e Ribera entre os espanhóis, Bartolomeu Spranger, Dirk Stoop, Rubens, Teniers, Van Dyck, Peter Neefs entre os nórdicos, e Grão Vasco, Fernão Gomes, Marcos da Cruz e Diogo Pereira entre os portugueses.

Nos inventários após a exclaustração das casas religiosas de Évora, há uma menção a Grão Vasco relativa ao convento cisterciense de São Bento de Cástris feita em 1845 por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara e João Rafael de Lemos: «*Baptista no deserto em madeira alt. 48 larg. 58 Tem varios grupos de figuras ao perto e ao longe Grão-Vasco É admiravel*». Sabe-se hoje que, afinal, esse belíssimo quadro maneirista (hoje no M.N.A.A.) data de 1550-1554 e é da autoria de Diogo de Contreiras.⁶² Também sabemos hoje que Diogo de Contreiras trabalha para a igreja de São João das Lampas (Sintra) c. 1555, e aí pintou um retábulo de que fazia parte o *Baptismo de Cristo* ainda hoje na igreja e uma *Visitação da Virgem a Santa Isabel*, que desapareceu em meado do século passado, vendida como «*primitivo Grão Vasco*». Encontrava-se c. 1950 numa colecção da Alemanha⁶³. Hoje, ignora-se o seu destino. Em França, encontra-se, na igreja de Bourg Saint Andéol (Privas), vendido após a exclaustração, uma notável pintura de Gregório Lopes, *Adoração dos Magos*, c. 1530-1540, mas que atribuída pela tradição ao «Grão Vasco».

Por vezes as aquisições coincidem com obras autênticas de Vasco Fernandes, hoje plenamente identificadas como suas. É o caso da belíssima *Assunção da Virgem* de c. 1515-20 (exposta no MNAA), obra da fase precoce do artista, que foi adquirida em lugar desconhecido por João Correia, o Barão da Sota, que a tinha na sua casa de Coimbra como «estilo Grão Vasco», e após várias peripécias passou em 1890 para a posse do poeta e escritor Eugénio de Castro (1869-1944), sendo em 1945 adquirida pelo Estado⁶⁴. Também é da autoria de Vasco Fernandes o díptico formado por *Santo António de Lisboa* e *São João Baptista* exposto no Museu do Caramulo, que foi adquirido para a grande colecção de Abel de Lacerda (1921-1957) em meados do século passado, pertencendo até então ao altar de Santo André na igreja matriz de Santiago de Besteiros⁶⁵.

Merecem ser referenciados também, a propósito, alguns casos de pinturas que são muito posteriores à época de actividade de Vasco Fernandes mas que nem por isso deixaram de ser relacionadas com o *mito Grão Vasco*. Citam-se apenas dois exemplos de tábuas portuguesas do século XVII: uma delas é o *Santo António livrando o pai da força* do Museu de Santo António de Lisboa, que provém da capela do antigo hospital de boubos, em Góis⁶⁶; o segundo é um grande *Calvário* da igreja da Misericórdia de Proença-a-Nova, de inspiração van-dyckesca e da autoria de um artista local, Gonçalo Prego. Ambos datam de meado de Seiscentos, mas nem por isso deixaram de ver as comunidades em cujos templos se achavam defenderem, na sua ignorância, a sua ligação ao *mito Grão Vasco*, tornando-se, assim, testemunhos orgulhosos de mais-valia identitária...

No que respeita à Colecção do Conde de Ameal Dr. João Maria Ayres Correia do Amaral (1847-1920), vendida em leilão em 1921, notamos que integrava, entre mais de dois mil lotes, algumas tábuas atribuídas a Grão Vasco e que atingem altos preços. A História da Arte apura hoje que tais pinturas se devem afinal, não a Vasco Fernandes, mas a outros artistas seus contemporâneos (Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes). O mesmo sucede com o leilão do acervo coleccionístico de João Arroyo (1861-1930), realizado em 1906, onde se integravam algumas tábuas «primitivas», ao tempo ainda consideradas Grão Vascos⁶⁷, ou na dos Duques de Palmela⁶⁸.

5. O mito Grão Vasco no Brasil.

A antiga Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro foi criada por D. João VI em 1816 (vinte anos antes da ANBA em Lisboa), e passou em 1890 a Escola Nacional de Belas Artes. A sua coleção de arte integrava os fundos da Família Real, mas também o legado de Joaquim Lebreton, chefe da missão francesa, e os acervos dos próprios alunos e académicos, legados através de concursos e de prémios⁶⁹. Além dessas obras, algumas preciosidades oriundas de Portugal formaram parte da coleção, tornando-a naturalmente heterogénea de origens e escolas, mas muito interessante pela sua riqueza e diversidade.

O Museu D. João VI só nasce em 1975, iniciativa do Prof. Almir Paredes Cunha, com os acervos considerados melhores e mais antigos, sobretudo o legado do rico colecionador Eng^o Jerónimo Ferreira das Neves Sobrinho (Rio de Janeiro, 1854-1918), uma personalidade ainda obscura e a merecer larga investigação – tal como o seu fornecedor Eng^o António Maria Fidié, a quem consta ter adquirido algumas peças relevantes⁷⁰. Figura insuficientemente estudada, António Maria Fidié era filho do tenente-coronel João José da Cunha Fidié (falecido em 1856), que foi director do Colégio Militar de Lisboa e, antes disso, governador de armas em Piauí e Paraíba. As relações de António Maria com o Brasil devem-se certamente à vida paterna, tendo sido, além disso, militar durante as guerras liberais, com posições ideológicas dúbias, e tornando-se depois amigo do rei consorte D. Fernando II e seu fornecedor de obras de arte. No quadro da extinção das ordens religiosas, Fidié tinha mãos livres para adquirir em alto número e baixo preço muitas peças de arte. Foi ele quem vendeu a Ferreira das Neves o Metsys e os quatro painéis «primitivos» hoje no MJVI.

Quanto a Ferreira das Neves, que se diz ter convivido com a viúva de D. Fernando II (1816-1885), D. Elisa Hensler, Condessa d'Edla, reuniu em Lisboa uma notável coleção de arte e de livros, em parte adquirida ao Eng^o António Maria Fidié, coleção essa que leva de

seguida para o Rio de Janeiro. Após a sua morte, e aquando da doação feita pela viúva em 1947, o acervo foi inventariado por Manuel Bezerra Cavalcanti e integrado nos acervos que irão constituir o Museu D. João VI. Tal como outras personalidades portuguesas oitocentistas que gravitavam em torno da corte do rei consorte D. Fernando II, e onde o *mito Grão Vasco* era discutido e incentivado, Fidié e Ferreira das Neves continuam a ser personalidades de colecionistas e bibliófilos por estudar.

Esse mito conduz-nos a quatro tábuas renascentistas portuguesas de altíssima qualidade que representam *São Pedro, São Paulo, São Bartolomeu e Santo Estêvão*, que se expõem no museu carioca, junto a um celebrado painel da *Lamentação sobre o corpo de Cristo* de Quentin Metsys (oriundo do mosteiro da Madre de Deus) e uma peça de terracota florentina da escola dos Della Robbia e, bem assim, a um notabilíssimo *Rosto de Cristo* do castelhano Fernando Gallego. Tudo se desconhece sobre o seu historial remoto e qual a igreja ou convento de onde procedem, bem como as circunstâncias de dispersão e venda. Adquiridas nos anos centrais do século XIX como sendo «Grãos Vascos», os quatro painéis foram depois (1958-1961) analisados por Paul Coremans, um especialista do *Centre National de la Recherche des Primitifs Flamands*, em Bruxelas, que as considerou como do chamado Mestre de Morrison⁷¹. Foi essa errónea atribuição que se manteve durante quase meio século, reforçada pelo conservador do Museu, José Roberto Teixeira Leite, até à fixação autoral como obra portuguesa.

A proposta autoral de Coremans foi pela primeira vez rebatida em 1999, quando se provou sem margem para dúvidas, por ponderosas razões de técnica e de estilo, que a autoria das quatro tábuas não podia ser nem do «estilo Grão Vasco», nem de escola flamenga e muito menos do Mestre de Morrison, mas sim produção lisboeta do tempo de D. João III: na realidade, devem-se à «parceria» de Cristóvão de Figueiredo-Garcia Fernandes, os chamados Mestres de Ferreirim, entre 1525 e 1530⁷². A presença destes destacados painéis mostra como o *mito Grão Vasco* chegou a terras brasileiras no quadro da euforia de revalorização nacionalista e na onda de patriotismo patrimonial que no avançar de Oitocentos se levava a cabo em Portugal. Por certo, outras obras existirão em colecções brasileiras, adquiridas no século XIX sob o mesmo rótulo atributivo.

6. Novos questionamentos e pistas de trabalho.

A verdadeira identidade do mítico Grão Vasco permaneceu incerta durante muito tempo. Mesmo com a descoberta de duas obras com assinaturas, atrás referida, a pesquisa não seguiu logo o seu curso natural, perdendo-se em vãs polémicas e conflitos personalizados,

sem tirar proveito dos novos saberes (pese o ensaio de Robinson) e incapaz de avançar com uma investigação sistematizada das fontes existentes (pese o contributo documental de Aragão entretanto dado à estampa). O retrato imaginizado do Grão Vasco que Almeida e Silva pinta em 1916 na sanca da grande escadaria do Paço Municipal de Viseu, inspirado numa das figuras a cavalo no *Calvário*, reflecte esse gosto ambíguo por uma presumida «vera efígie» de uma personagem lendária cuja existência real permanece problematizante.

Na realidade, o debate crítico de fim do século XIX seria estéril e só se avançará a sério a partir de 1896, com o resultado das primeiras investigações do jurista viseense Maximiano d'Aragão (que, todavia, não mereceram o unanimismo dos entendidos)⁷³, as quais terão cabal confirmação em 1924 com o achado dos primeiros contratos de trabalho firmados com Vasco Fernandes, acompanhados pelas primeiras firmas documentais, em sensacional descoberta pelo historiador de arte Vergílio Correia (1888-1944)⁷⁴. Nesse livro revelam-se, entre outra documentação inédita, os contratos do pintor Vasco Fernandes para a factura do grande retábulo da Sé de Lamego (1506-1511). Trata-se de um momento fundamental para o apuramento da autoria das cinco tábuas remanescentes desse antigo retábulo, que permaneciam por identificar no Museu de Lamego e tinham sido alvo das mais diversas interpretações por parte do Dr. José de Figueiredo e outros autores. A contraprova de que haviam sido efectivamente pintadas entre 1506 e 1511 por Vasco Fernandes, o famoso mestre de Viseu, veio contribuir de modo definitivo para clarificar a personalidade do misterioso Grão Vasco e lhe definir pela primeira vez a obra artística com contornos claros e inteligíveis.

Os estudos de História da Arte de Vergílio Correia são ainda hoje incontornáveis para a investigação da pintura portuguesa do Renascimento, quer do ponto de vista biográfico e historiográfico dos artistas e da sua obra, quer da análise comparatista dos estilos, quer do recurso à pesquisa arquivística, quer à percepção das relações contextuais entre comitente e artista no processo criativo. Com Vergílio Correia, começa a desvanecer-se enfim o *mito Grão Vasco*, que levava a atribuir a uma nebulosa identidade toda a boa pintura antiga em tábuas que aparecia em igrejas, museus e colecções do país. Virava-se a página desde os tempos em que se pensava que Vasco seria um iluminador de D. Afonso V, ou um viseense nascido em 1552 (!), ou um equívoco sem existência real, causado por uma mitificação tendente a legitimar uma «escola de pintura portuguesa». Ora os documentos revelados por Maximiano d'Aragão (1896 e 1900), por Francisco Marques de Sousa Viterbo (1903) e por Vergílio Correia (1924) vieram clarificar a questão em definitivo – enterrava-se o *mito* e passava-se, doravante, a saber que existiu mesmo um Vasco Fernandes pintor,

activo em Viseu de 1501 a 1542, com obra e estilo reconhecíveis, e cerca de noventa pinturas adstríveis aos seus pincéis.

Muitos dos documentos relativos a artistas nacionais divulgados em primeira mão por Vergílio Correia a partir da pesquisa arquivística -- contratos de pintura, dourado, escultura, entalhe, carpintaria e pedraria, do Renascimento ao Barroco -- foram publicadas em livros essenciais, em que Vergílio Correia revela imensa documentação inédita. O caso de Vasco Fernandes passa a ser vista com outras bases de solidez. O famoso livro de 1924 com a documentação relativa ao retábulo lamecense permitiu o filho de António José Pereira, Augusto José Pereira, escrevesse um desagravo à memória de seu pai António José Pereira, tão caluniado por Joaquim de Vasconcelos e outros por causa da assinatura do tríptico, considerada falsa⁷⁵. De facto, os documentos revelados, onde constam várias assinaturas de Vasco Fernandes, possibilitaram confirmar a autenticidade da firma da pintura central do tríptico Cook, e não só: mostrar que também o grafismo da firma *VELASCUS* (forma latinizada de Vasco) no *Pentecostes* de Santa Cruz de Coimbra se devia à mesma mão e, bem assim, o monograma que surge na sacola o rei ajoelhado na *Adoração dos Magos* do retábulo de Freixo de Espada à Cinta.

Se o livro de Vergílio Correia é referência incontornável, não há que esquecer também que tudo verdadeiramente começa com as pesquisas de Maximiano d' Aragão (1853-1929) no Arquivo da Diocese de Viseu, com resultados que serão reunidos, em 1900, no seu citado livro *Vasco Fernandes o Grão Vasco, pintor vizeense, príncipe dos pintores portugueses*. Pela primeira vez alguém recorre a fontes primárias, o que lhe permite falar com toda a objectividade de uma 'escola de Viseu'. Ao revelar a existência histórica de Vasco Fernandes, Gaspar Vaz, António Vaz e outros pintores da cidade, a História da Arte passa do habitual registo pitoresco e lendário para a solidez científica. A historiografia da arte portuguesa descobre com este livro de Maximiano d'Aragão a utilidade de se embrenhar nos arquivos. O panorama bibliográfico nacional renova-se, assim, fruto dessas primeiras pesquisas arquivísticas, e assenta bases, através de levantamentos sistemáticos.

Além deste esforçado investigador, e do contributo inestimável de Vergílio Correia (a quem se deve o maior impulso na questão «Grão Vasco», identificando as primeiras pinturas seguras do grande mestre viseense e definindo bem as fases da evolução estilística), não há que esquecer a obra de Luís Reis-Santos (1898-1967) publicada em 1946, do grande 'corpus' da obra de Vasco Fernandes e dos seus discípulos e colaboradores Gaspar Vaz, António Vaz, e os seguidores anónimos a quem chamou o Mestre de Lordosa, o Mestre de

Mouraz e o Mestre de Arouca⁷⁶. A ele se deve, ainda, a revelação de um monograma num dos painéis de Freixo de Espada à Cinta, lido como sigla de Vasco Fernandes e com características gráficas idênticas às assinaturas referidas. Partindo de uma série de quadros absolutamente identificados (vinte e nove tábuas), o 'corpus' da obra de Grão Vasco passa a contar, doravante, com um acervo de cerca de noventa pinturas seguramente adstritas ao seu pincel. Reis-Santos voltará a tratar de Vasco Fernandes noutros trabalhos⁷⁷. Ao contrário das características dos pintores de Lisboa ligados às oficinas de Jorge Afonso ou Francisco Henriques, este autor tentará demonstrar que no repertório criativo de Grão Vasco existiram estilemas muito pronunciados, designadamente modelos populares, que ajudam a explicar a extraordinária mitificação que a sua obra conheceu a partir do século XVII, a breve trecho abarcando outras de outros autores e criando uma lenda de sentido patriótico. Como escreveu Reis-Santos, «os caracteres íntimos da escola portuguesa, esses, vamos encontrá-los mais bem representados nos pintores das Beiras, especialmente em Vasco Fernandes, cuja fama foi a que primeiro deu prestígio à pintura primitiva portuguesa»⁷⁸.

Para explicar o fenómeno do **mito Grão Vasco**, é destacado justamente o peso reverencial com que os colecionadores e entendidos de pintura antiga continuaram em sucessivas gerações a olhar a obra tutelar de Vasco na Sé de Viseu e demais igrejas na Beira Alta. Apura-se com clareza que o genial pintor renascentista criou um gosto que, passados decénios sobre a sua morte, persistia fidelizado a fórmulas estilísticas muito pessoalizadas e, como tal, muito apreciadas. Como diz Dalila Rodrigues, «Vasco Fernandes marcou em profundidade todos os pintores que trabalharam com ele (e não é por acaso que toda a produção da oficina de Viseu é tão facilmente caracterizável face à sua coetânea)», criando uma sequência «com maior ou menor grau de dependência relativamente à sua linguagem personalizada, sob a forma de assimilação, recriação e imitação»⁷⁹. Tal explica o extraordinário mito que, à medida que a verdadeira identidade se apaga, cresce nos séculos XVII a XIX...

7. Uma frustrada aquisição em Freixo de Espada à Cinta.

Uma compra frustrada do Arcebispo de Braga D. Luís de Sousa, antigo embaixador em Roma e grande conhecedor de arte antiga, por volta de 1685, ajuda a compreender melhor os contornos do mito. Tratava-se de comprar os painéis da igreja de Freixo de Espada à Cinta, obra de Vasco Fernandes e da sua oficina, que o povo freixense não deixou sair, recusando uma fortuna oferecida pelo prelado.

Uma das obras desde sempre consideradas pela tradição como de Grão Vasco, as dezasseis tábuas do antigo retábulo dessa igreja matriz, foi efectivamente pintada pela oficina de Vasco Fernandes cerca de 1530. A obra foi concebida e supervisionada pelo mestre viseense, ainda que com apertada colaboração, como era uso no tempo. Trata-se, pelo número de painéis, do maior políptico renascentista existente em Portugal. Novos documentos atestam que no fim do século XVII, quando se concebeu o retábulo barroco dessa igreja e os antigos quadros foram apeados, o Arcebispo de Braga D. Luís de Sousa (1637-1690), antigo Embaixador em Roma, desejou adquirir as tábuas para a sua colecção no Calhariz (Sesimbra), por preço exorbitante, por serem do «*insigne Pintor Vasco*»⁸⁰. Todavia, a população de Freixo recusou a proposta mesmo apesar da exorbitância oferecida: por essas «*lâminas antigas de preciosa pintura*», o Arcebispo oferecia à igreja uns astronómicos 16.000 cruzados (mil cruzados correspondentes a 40.000 rs por cada quadro), prova da grande estima pelo valor artístico das tábuas pintadas século e meio antes, tendo dito mesmo, de viva voz, que se ainda estivesse em Roma valeriam um quantitativo a raiar 20.000 cruzados ! As gentes de Freixo disseram ao Arcebispo «*que os não darião por nenhum preço*». Resistiram à oferta e as tábuas foram colocadas em 1709 a decorar as ilhargas da capela-mor a ladear o retábulo de talha barroca, perpetuando a memória do «*altar velho*».

De lembrar que D. Luís de Sousa era um *expert* no campo artístico, tendo reunido obras de arte vultosas na sede episcopal, daí o interesse na compra dos quadros de Vasco Fernandes. Não pode essa sua escolha deixar de ser entendida como um atestado de valorização dessa obra, muitas vezes injustamente menorizada como de mera colaboração oficial, se não mesmo de seguidismo epigonal... Já durante os anos em que D. Luís de Sousa serviu de embaixador de D. Pedro II na cúria papal, reuniu no luxuoso Palácio Poli uma galeria «*de extremadas pinturas*»⁸¹, em parte trazidas depois para a sua quinta e palácio do Calhariz, em Sesimbra, onde serão alvo, mais tarde, de uma descrição poética, *Descriptio poetica villae Clalarisianae* por parte do Dr. José de Matos da Rocha, médico de Azeitão, saído em Lisboa em 1739⁸².

Mas não foi este mecenas e coleccionador de grande sensibilidade artística o único a seduzir-se pela obra do Grão Vasco na bela igreja da raia transmontana. Em 1692, passando por Freixo de Espada à Cinta o Marquês de Abrantes, ido a Trás-os-Montes para receber D. Catarina, Rainha da Grã Bretanha, no seu regresso a Portugal, também se deixou extasiar pelas tábuas e a sua 'maneira' antiga e quis integrá-las, sem sucesso, na sua colecção de arte. Resta estudar bem o que se sabe sobre as colecções dos bispos

destas Dioceses provinciais e perceber melhor os seus gostos e preferências, com a secreta convicção de que nem todos eram retardatários em termos culturais e que, por contrário, mantinham uma certa dose de *aggiornamento* estético ...

8. Um mito com contornos de reivindicação identitária.

Se ao Conde Raczynski se ficou a dever a primeira «lúcida problematização do caso *Grão Vasco*, cube à História da Arte reafirmar a pujança de uma escola portuguesa de pintura, durante o Renascimento, sem recorrência a mitos. Nos séculos XVIII e XIX, em que tão pouco se sabia sobre a nossa própria história artística, quiçá tais mitos se justificassem: depois do apuramento dos factos a partir da pesquisa documental, da análise estilística e do estudo dos contextos culturais e linhas de influência cruzadas, já não havia lugar para eles...

Como observa argutamente o historiador de arte José-Augusto França, «dos mil e tantos Grão Vascos disseminados por Portugal inteiro, do Grão Vasco que o Dr. Pinto Loureiro punha acima de Rafael (o «Grão Vasco italiano»), do pintor fabuloso que um sacristão lhe identificou como «Grão Vasco da Gama italiano»...»⁸³, nada restou que pudesse sobreviver face à mais exacta visão do artista, fruto da renovação teórico-metodológica da História da Arte e à análise profícua com que as fontes artísticas, de um modo geral, passaram a ser examinadas.

Existe um universo de problemas que impõe aos historiadores de arte o estudo das *fortunas críticas* de muitas obras portuguesas perdidas em colecções estrangeiras sem que haja conhecimento do seu historial nem memória do seu percurso: entre estes, por certo, existem «primitivos portugueses» em colecções fora do país, e que daqui saíram no século XIX como Grão Vascos. Trata-se, no fundo, de reacender o debate em torno das magnas questões da internacionalização do Renascimento português, mas em outros moldes – com acento científico.

O **mito Grão Vasco** constituiu o maior fenómeno patriótico de auto-legitimação da antiga arte portuguesa, o que explica a vasta *fortuna crítica* que acompanhou um desmesurado coleccionismo que envolveu tantas obras atribuídas ao seu estilo, presentes nas melhores colecções dos séculos XVIII, XIX e XX, bem como o esforço de ilustres estrangeiros em adquirir outras. Se o **Vasco Fernandes histórico** não se confunde mais com essa lendária nebulosa, tendo readquirido, com o trabalho da História da Arte, os contornos da justa reabilitação, a *lenda do grão-vasquismo* não deixa de reflectir aquilo que esteve na sua

gênese: um surdo desejo de internacionalização do nosso património artístico, que desde o século das Luzes ganhava expressão.

Lisboa, Outubro de 2017



Fig. 1 – José Almeida e Silva, Retrato imaginado do Grão Vasco, 1916. Escadaria dos Paços Municipais de Viseu.



Fig. 2 – São Pedro Patriarca, por Vasco Fernandes, da capela de São Pedro da Sé de Viseu, c. 1530 (Museu Grão Vasco).



Fig. 3 – São Pedro Patriarca, por Gaspar Vaz(?), no mosteiro de S. João de Tarouca, c. 1530-35.



Fig. 4 – São Pedro Patriarca, por anónimo epígono grãovasquino, c. 1570, na igreja de Carvalhal de Mouraz (Tondela).

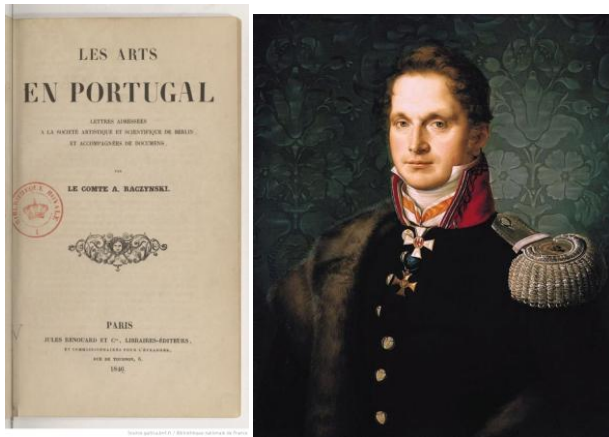


Fig. 5 – Conde Atanazy Raczyński, *Les Arts en Portugal* (Paris, 1846).



Fig. 6 – Santo André, da oficina de Vasco Fernandes, c. 1530-1540. Painel vendido em Viseu c. 1880. Paradeiro actual desconhecido (Alemanha ?).



Fig. 7 – António José Pereira, cópia do *Santo André* de Vasco Fernandes. C.ª 1880. Museu Grão Vasco.



Fig. 8 – São Pedro, atribuído à «parceria» Cristóvão de Figueiredo-Garcia Fernandes. 2.º quartel do século XVI. Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Fig. 9 – António Joaquim de Santa Bárbara, Retrato do marchand de arte António Maria Fidié, litografia, 1848.



Fig. 10 – Vasco Fernandes, *Ecce Homo*, c. 1530. Igreja de Freixo de Espada à Cinta.

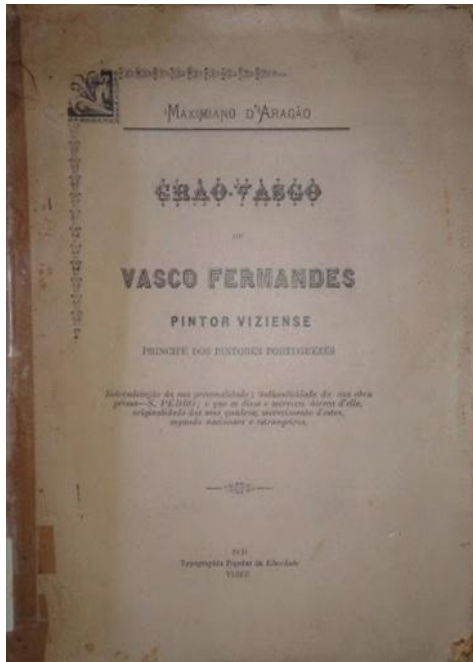


Fig. 11 – Vasco Fernandes o Grão Vasco, pintor vizeense, príncipe dos pintores portugueses, de Maximiano d'Aragão (Viseu, 1900).



Fig. 12 – Vergílio Correia, *Vasco Fernandes mestre do retábulo da Sé de Lamego* (Coimbra, 1924).

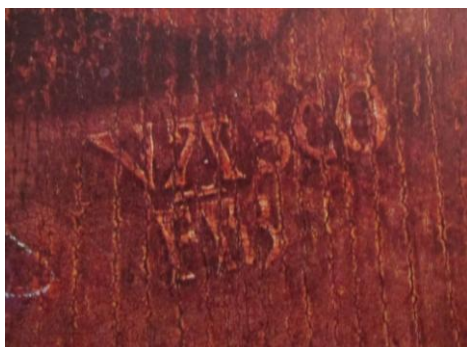


Fig. 13 – Assinatura VASCO FRZ no painel central do Tríptico Cook (Museu Nacional de Arte Antiga), descoberta por António José Pereira em 1857.

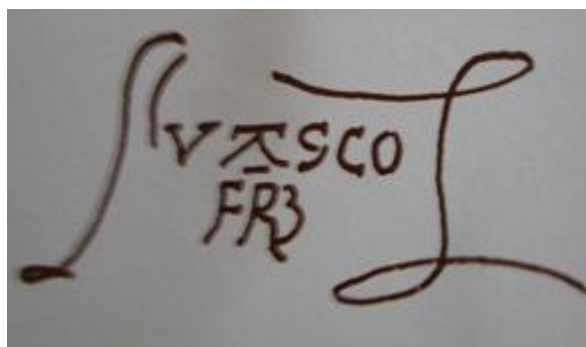


Fig. 14 – Assinatura do pintor Vasco Fernandes num dos contratos da Sé de Lamego (1506-1511), descoberta por Vergílio Correia em 1924.



Fig. 15 – Assinatura VELASCUS no *Pentecostes* de Vasco Fernandes, 1534-35, na sacristia do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, descoberta por António José Pereira em 1862.



Fig. 16 – Monograma entrelaçado VF na *Adoração dos Magos* do retábulo da igreja de Freixo de Espada à Cinta, descoberta por Luís Reis-Santos em 1943.

¹ Bem representativos desse acúmulo de saberes sobre o colecionismo português (metropolitano e colonial) são, por exemplo, os resultados do projecto *A Casa Senhorial entre Lisboa e o Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX). A anatomia dos Interiores (The Manor House in Lisboa and Rio de Janeiro (XVIIth, XVIIIth and XIXth centuries) - an inside view)*, coordenado por Isabel MENDONÇA, Hélder CARITA e Marize MALTA, Lisboa, FCT, 2014, e os estudos reunidos no volume de actas *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Perfis e trânsitos*, coordenado por Maria João NETO e Marize MALTA, Lisboa, ed. Caleidoscópio, 2014.

² Caso singular é o da coleção do mercador santareno Tristão Nunes Infante na sua casa na vila de Santarém, em 1687: cf. Vitor SERRÃO, «Mecenas e coleções em Portugal na Idade Moderna: dos Castro da Penha Verde aos Basto de Évora, e uma encomenda em Pernambuco», in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. Perfis e trânsitos*, cit., pp. 22-48.

³ Na primeira metade de Oitocentos, «(...) via Garrett a grandeza da Nação reflectir-se na pintura de um Grão Vasco», como diz José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1966, vol. I, p. 90.

⁴ O conceito surge exposto por Vitor SERRÃO, «O Instável Conceito de Gosto Artístico: encontros e desencontros com um 'pintor de catástrofes' do século XVII», in *O Gosto Português na Arte*, coordenado por Ana Duarte Rodrigues, Lisboa, ed. Scribe, 2015, pp. 8-19.

⁵ Annemarie JORDAN-GSCHWEND, *A Rainha Colecionadora. D. Catarina de Áustria*, col. *Rainhas de Portugal*, X, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013.

⁶ Cf. Mónica da Anunciata Duarte de ALMEIDA, *O Programa Artístico da Igreja de Nossa Senhora da Luz de Carnide*, tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997, e Carla Alferes PINTO, *A Infanta Dona Maria de Portugal (1521-1577)*, Lisboa, Fundação Oriente, 1998.

⁷ Cf., entre outros estudos recentes, Hugo Miguel CRESPO, «O processo da Inquisição de Lisboa contra Duarte Gomes 'alias' Salomão Usque: móveis, têxteis e livros na reconstituição da casa de um humanista (1542-1544)», *Cadernos de Estudos Sefarditas*, nºs 10-11, 2011, pp. 587-688; Annemarie JORDAN-GSCHWEND e Kate LOWE, *The global city: On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton Publishing, 2015; e Hugo Miguel CRESPO, *Choises*, Lisboa, AR-PAB, 2017.

⁸ Teresa Leonor M. do VALE, «Palácio Poli: residência de um embaixador de Portugal na Roma barroca», *Ciências e Técnicas do Património – Revista da Faculdade de Letras (do Porto)*, nº IV, 2005, pp. 155-168.

⁹ Sylvie DESWARTE-ROSA, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1992.

¹⁰ Vitor SERRÃO, «As artes decorativas na colecção palaciana de D. Fernando de Castro, 1º Conde de Basto, na Évora do final do século XVI», *Artis – revista de História da Arte e Ciências do Património*, nº 2, 2014, pp. 8-21.

¹¹ O conceito surge exposto por Vitor SERRÃO, «O Instável Conceito de Gosto Artístico: encontros e desencontros com um 'pintor de catástrofes' do século XVII», in *O Gosto Português na Arte*, coordenado por Ana Duarte Rodrigues, Lisboa, ed. Scribe, 2015, pp. 8-19.

¹² Julius VON SCHLOSSER, *Kunst und Wunderkammern der Spatrenaissance, Monographien des Kunstgewerbes*, Leipzig, 1908.

¹³ Patricia FALGUIÉRES, Julius VON SCHLOSSER, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Éditions Macula, Collection La littérature artistique (trad. do alemão por Lucie Marignac), 2012.

¹⁴ Cf. José de Oliveira BERARDO, «O pintor Vasco Fernandes, de Vizeu», *O Liberal*, nº 57, 31 de Outubro de 1857, e nº 85, 21 de Fevereiro de 1858; e Maximiano d'ARAGÃO, *Grão Vasco ou Vasco Fernandes, Pintor Português, Príncipe dos Pintores Portuguezes*, Vizeu, 1900, pp. 26-42.

¹⁵ José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1966, vol. II, p. 360.

¹⁶ Tal tarefa, sendo por certo gigantesca, reclama um projecto de âmbito interdisciplinar, que merece ser cumprido.

¹⁷ Cf., entre outros estudos recentes considerados de referência sobre a génese do mito, Dalila RODRIGUES, *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2001; Ana da Costa ROÇADO, *António José Pereira: o artista e a obra no quadro da Cultura e do Turismo em Viseu*, tese de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional das Beiras, 2012; António Manuel RIBEIRO, *O Museu de Imagens na Imprensa do Romantismo. Património Arquitectónico e Artístico nas Ilustrações e Textos do 'Archivo Pittoresco' (1857-1868)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2014; e Hugo XAVIER, *O Marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas Artes de Lisboa*, tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2015.

¹⁸ Le Comte Atanasius RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnées de documents*, Paris, Jules Renouard & Cie, 1846; idem, e *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard & Cie, 1847.

¹⁹ A. RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal*, p. 373 e segs.

²⁰ Idem, *Dictionnaire...*, pp. 94-95.

²¹ Idem, *Les Arts en Portugal*, pp. 306-308.

²² Idem, *ibidem*, pp. 365-373.

²³ Idem, *ibidem*, p. 372.

²⁴ Idem, *Dictionnaire...*, cit., p. 227.

²⁵ Cf. o «catálogo» no vol. II da tese de Ana da Costa ROÇADO, *António José Pereira: o artista e a obra no quadro da Cultura e do Turismo em Viseu*, cit., Universidade Católica Portuguesa, 2012.

²⁶ Vera MARIZ, «A magnificente work: o entusiasmo da Inglaterra vitoriana em torno do São Pedro da Sé de Viseu, obra-prima do Grão Vasco», *Artis*, 2ª série, nº 5, 2017 (no prelo).

²⁷ Cf. Maria João NETO, «O Palácio de Monserrate: uma "peça de colecção" de Francis Cook», *Artis*, 2ª série, nº 2, 2014, pp. 72-79; e Vera MARIZ, «John Charles Robinson, o amigo e conselheiro», in catálogo de *Monserrate – exposição comemorativa do centenário do nascimento de Francis Cook*, comissariada por Maria João NETO, Sintra, Palácio de Monserrate, 2017 (no prelo).

²⁸ J. C. ROBINSON, *A antiga Escolla Portuguesa de Pintura. Estudo sobre os quadros atribuídos a Gram Vasco*, Lisboa, Typographia Universal (trad. do Marquês de Sousa Holstein), 1868.

²⁹ Devemos esta valiosa informação à senhora Doutora Vera Mariz, a quem nos confessamos gratos. Esta historiadora de arte prepara um grande estudo pós-doutoral sobre o colecionismo de arte em Portugal.

³⁰ Maurice W. BROCKWELL, *A Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, & elsewhere in the collection of Sir Frederick Cook BT, Visconde de Monserrate*, London, William Heinemann, 1915, vol. III, p. 129. A reprodução da peça poderá ajudar à sua realocação na propriedade actual.

³¹ Agradecemos esta informação inédita à senhora Doutora Vera Mariz, a quem nos confessamos gratos.

³² Por informação recebida de Mme Claudie Ressorit (Musée du Louvre), soubemos da existência desta pintura, em Março de 2012, numa colecção particular em Bonn, na Alemanha), data em que, por falecimento do proprietário, foi posto à venda, ignorando-se o seu actual paradeiro.

³³ Agradecemos as informações a este respeito transmitidas pela senhora Dra Alcina Silva, técnica do Museu Nacional Grão Vasco.

³⁴ Contudo, uma carta do director do Museu de 4 de Maio de 1934, ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, solicita «autorização para que sejam adquiridas para o Museu de Grão Vasco (...) Santo André, do pintor viseense António José Pereira – já falecido – pela quantia de 3.000\$00». Num documento do arquivo do MNGV, sem data, é também referido o interesse na aquisição da pintura, «pois era uma cópia de um original de Grão Vasco que se encontrava desaparecido», ainda que com valor bastante inferior ao indicado na carta de 1934 (apenas 600\$00 ao invés dos três mil escudos).

³⁵ Ana Carla da Costa ROÇADO, *António José Pereira. O artista e a obra no quadro da cultura e do turismo em Viseu*, cit., ficha no vol. II e fig. 131.

³⁶ José de Oliveira BERARDO, in *O Liberal* de 31 de Outubro de 1857, dando conta do achado de António José Pereira num tríptico que acabara de submeter a limpeza.

³⁷ João Christino da SILVA, «carta», *Jornal do Commercio* de 30 de Setembro de 1862, dando conta em primeira mão da descoberta de António José Pereira no mosteiro dos cruzios de Coimbra.

³⁸ Sobre esta obra, cf. Maximiano d'ARAGÃO, *Grão Vasco ou Vasco Fernandes, Pintor Vizeense, Príncipe dos Pintores Portuguezes*, Viseu, 1900, pp. 36-38; Vergílio CORREIA, *Vasco Fernandes mestre do retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924, pp. 55-65; Luís REIS-SANTOS, *Vasco Fernandes e os pintores viseenses do século XVI*, Lisboa, 1946, p. 10; Dalila RODRIGUES, *Grão Vasco. Pintura Portuguesa del Renacimiento*. Salamanca Ciudad Europea de la Cultura, 2002, pp. 140-145; Ana Carla da Costa ROÇADO, *António José Pereira. O artista e a obra no quadro da cultura e turismo em Viseu*, tese de Mestrado, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, Departamento das Beiras, 1º vol., 2011, pp. 45-46, 54 e 132-133; Joana SALGUEIRO, *A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: estudo técnico e conservativo do suporte*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 171-189.

³⁹ O reconhecimento internacional do tríptico do pintor viseense deveu-se ao facto de, como parte da colecção Cook em Doughty House, Richmond, figurar em 1913 na *Exhibition of Spanish Old Masters* (Londres, Grafton Galleries).

⁴⁰ O “Tríptico Cook” é formado pela *Lamentação sobre o Corpo de Cristo, São Francisco de Assis e Santo António de Lisboa*, obra de Vasco Fernandes, o Grão Vasco, c. 1520-1525. Invº nº 1868 Pint MNAA. Dimensões: painel central A. 131cm x L. 66 cm, os postigos A. 121 cm x L. 51,5 cm.

⁴¹ Artigo no *Diário Ilustrado*, Vizeu, 12 de Janeiro de 1876, assinado V.B.

⁴² Cf. a este respeito Sandra LEANDRO, *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo - uma ópera*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

⁴³ Joaquim de VASCONCELLOS, «Grão Vasco», in *Portugal Antigo e Moderno...* de Augusto Soares de PINHO LEAL, vol. XII, 1890, p. 1877.

⁴⁴ Sobre o achado e a ulterior identificação documental, cf. João Christino da SILVA, in *Jornal do Commercio*, 1862; J. C. ROBINSON, *op. cit.*, pp. 43-44; Maximiano d'ARAGÃO, *op. cit.*, pp. 114-117; Joaquim de VASCONCELLOS, *A pintura portuguesa nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, p. 65; Reynaldo dos SANTOS, «Carta sobre a autoria do ‘Pentecostes’ de Santa Cruz de Coimbra», *Diário de Notícias* de 10 de setembro de 1921; Vergílio CORREIA, *Vasco Fernandes, mestre do retábulo da Sé de Lamego*, Lisboa, 1924; Luís REIS-SANTOS, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943, pp. 141-143; José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1966, vol. II, p. 360; e Dalila RODRIGUES, *Grão Vasco*, Lisboa, Alethêia, 2007, pp. 121-128.

⁴⁵ Maximiano d'ARAGÃO, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁶ Maximiano d'ARAGÃO, *op. cit.*, pp. 107-110.

⁴⁷ Cf. Joaquim Oliveira CAETANO e José Alberto Seabra CARVALHO (coord.), *Além do Grão Vasco Do Douro ao Mondego: a Pintura entre o Renascimento e a Contrarreforma*, exposição, Museu Nacional Grão Vasco, 2016; e Bárbara Campos MAIA, Joana SALGUEIRO e Stefan Alves, «O invisível no S. Pedro de Grão Vasco: estudo material e técnico dos estratos pictóricos e suporte», DGPC/ MNGV/ Projecto Património, Outubro de 2016.

⁴⁸ Lê-se nesta crónica lóia que a bisneta do pintor «ouvira dizer à sua mãy houvera um Bispo nesta cidade chamado do Azul tido na terra por Santo, e affirmava a dita sua Mãy que seu avo Vasco Fernandes pintor hia tirar oleo do que corria da sepultura do Bispo santo para aperfeiçoar as tintas das pinturas de mais porte».

⁴⁹ O trecho foi revelado por José de BRAGANÇA no artigo «O Problema Nacional dos Painéis. É Vasco Fernandes, o esquecido Grão Vasco da fama, o autor do Políptico do Infante Santo», *Diário Popular*, 28 de Dezembro de 1961, pp. V-VI. A delirante interpretação anunciada nesse artigo (Grão Vasco, autor dos Painéis de São Vicente !), sendo totalmente desprovida de crédito, não deixa de se inserir numa tardia ressonância do *mito Grão Vasco* e numa errónea tentativa de o explicar...

⁵⁰ Cf., sobre este tratado, Pedro DIAS, «Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI», *Actas do Congresso Internacional A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, ed. Epartur, Coimbra, 1982; Vítor SERRÃO, *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Universidade de Coimbra, 1992, vol. I, p. 835; António João CRUZ e Patrícia MONTEIRO, «Sobre um tratado inédito de pintura da primeira metade do século XVII: o Breve Tratado de Iluminação, composto por um religioso da Ordem de Cristo», cf. Luís Urbano AFONSO (Ed.), *The materials of the Image / As matérias da Imagem*, Série Monográfica Alberto Benveniste, nº 3, Lisboa, 2010, pp. 147-169 e 237-286; e Vítor SERRÃO, *Tratados de pintura, iluminura e caligrafia no Maneirismo português: entre Giraldo Fernandes de Prado (1560-1561) e o anónimo autor do Breve Tractado de Iluminação (c. 1635)*, in *Tratados de Arte em Portugal*, coord. de Rafael Moreira e Ana Duarte Rodrigues, ed. Scribe, Lisboa, 2011, pp. 73-87.

⁵¹ Mss. cit., fl. 38 vº.

⁵² Maximiano d'ARAGÃO, *op. cit.*, pp. 13-16. Existe uma edição do manuscrito, anotada por Alexandre de Lucena e VALE, Viseu, edição Beira Alta, 1955.

⁵³ Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano*. Lisboa, 5º volume, 1716, pp. 240-241, 248, 273 e 376-277.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, pp. 376-277.

⁵⁵ Pietro GUARIENTI, *Abecedario Pictorico cel Pellegrino Antonio Orlandi, accreciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, 1753.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, pp. 479-480.

⁵⁷ RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal...*, pp. 399-400

⁵⁸ Joaquim Oliveira CAETANO (coord.), *Garcia Fernandes, pintor renascentista, eleitor da Misericórdia*, catálogo da exposição, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Museu de São Roque, Lisboa, 1999.

⁵⁹ Roland de VIRLOYS, *Dictionnaire d'architecture...*, Paris, 1771, vol. 3, p. 91.

⁶⁰ William BECKFORD, *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha*, London, ed. Samuel Bentley, 1835. Também neste caso a pintura descrita (que chegou aos nossos dias e se expõe no MNAA) não é de Vasco Fernandes e sim de Cristóvão de Figueiredo, pintor que em 1538 estava justamente a pintar para a Capela do Fundador no Mosteiro de Santa Maria da Vitória.

⁶¹ Carlos da Silva TAROUÇA (org.), *Inventário das pinturas que em 1758 possuía a Casa dos marqueses de Penalva por Francisco Vieyra Lusitano*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1945.

⁶² Joaquim Oliveira CAETANO, «A identificação de um pintor», *Oceanos*, nº 13, Lisboa, 1993; idem, «O pintor Diogo de Contreiras e a sua Actividade no Convento de S. Bento de Castris», *A Cidade de Évora, Boletim de Cultura da Câmara Municipal*, 1993, pp. 73 e segs.

⁶³ Vítor SERRÃO, «Pesquisas e prospecções levadas a cabo na região de Sintra pelo Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia (1977-1982) – Pintura Portuguesa dos Séculos XVI-XVIII», revista *Sintria*, vol. I-II, 1989, tomo 2º.

⁶⁴ Adriano de GUSMÃO, «Os 'Grão Vasco' de Lisboa. Um 'Retaulo' de Santa Cruz de Coimbra no Museu das Janelas Verdes, *João Couto In Memoriam*, Lisboa, 1971, pp. 37-55.

⁶⁵ Rui do Amaral LEITÃO (coord.), *Uma Família da Beira Alta, Pinho e Seixas da Gama, Viseu*, 2008, descreve com pormenores as circunstâncias em que ocorreu a aquisição dos quadros desse altar familiar. Agradece-se a informação ao senhor Embaixador António Cotrim.

⁶⁶ Um documento inédito do fim do século XVIII, comunicado pela Dra Ana Paula Assunção, a quem agradecemos, inventaria o citado hospital de Góis e considera ser de Grão Vasco, apesar de todas as evidências de época e estilo, a referida pintura com um milagre antoniano.

⁶⁷ Teresa Isabel de Lima Pimentel Almiro do Vale de Sande e LEMOS, *O leilão da coleção Arroyo e o mercado de arte em Portugal no final da Monarquia*, tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015. Para se dar uma ideia do confucionismo reinante na historiografia de arte portuguesa de então, duas tábuas maneiristas presentes nesse leilão e que hoje se sabe serem de Diogo Teixeira foram transacionadas como de... Rafael de Urbino!

⁶⁸ Maria Antónia Pinto de MATOS (coord.), catálogo da Exposição sobre *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga coleção Palmela*, Lisboa, Casa-Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2000.

⁶⁹ Sónia Gomes PEREIRA, «A Curadoria do Novo Museu D. João VI e os Problemas Metodológicos da História da Arte» in Sarah Fassa BENCHETRIT (org.), *Museus e Comunicação: exposições como objeto de estudo*, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2010, vol. 1, pp. 221-236; idem, «O Projeto Petrobrás e a reformulação do Museu D. João VI», in Marize MALTA (org.), *O ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2010, vol. 1, pp. 20-28.

⁷⁰ Marize MALTA, «Arte em casa: colecionismo de objetos em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a coleção Ferreira das Neves», pp. 123-139, e Sónia Gomes PEREIRA, «O acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a coleção Jerônimo Ferreira das Neves», in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*, cit., 2014.

⁷¹ Coube a este autor belga avançar a hipótese de as quatro tábuas serem da órbita do Mestre de Morisson, um pintor flamengo que trabalhou em Espanha no início do século XVI, aventando-se mesmo a possibilidade, aliás falsa, de elas procederem desse país.

⁷² Vítor SERRÃO, «Quatro ignorados painéis dos Mestres de Ferreirim no Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro», Seminário internacional *Estudo da Pintura Portuguesa. Oficina de Gregório Lopes*, ed. Instituto José de Figueiredo, direcção de Ana Isabel SERUYA e Luísa Maria ALVES, Lisboa, 1999, pp. 123-127; idem, «Pinturas dos 'Primitivos' nas antigas Coleções Reais do Rio de Janeiro e no actual Museu D. João VI da UFRJ», in Marize MALTA, Maria João NETO, Ana CAVALCANTI, Emerson Dionísio de OLIVEIRA e Maria de Fátima Morethy COUTO (orgs.), *Histórias da Arte em Coleções: Modos de ver e exibir em Brasil e Portugal*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio Books, 2017, pp. 7-26.

⁷³ Antes de publicar em 1900 o seu *Grão Vasco ou Vasco Fernandes, Pintor Viziense, Príncipe dos Pintores Portuguezes*, Maximiano d'ARAGÃO revelou a súmula das suas descobertas num modesto artigo de jornal na *Voz Publica*, de 6 de setembro de 1896, dando conta das novidades documentais sobre Vasco Fernandes. Todavia, a reacção foi, ou de estranha

⁷⁴ Vergílio CORREIA, *Vasco Fernandes mestre do retábulo da Sé de Lamego*, volume 13 da colecção 'Subsídios para a História da Arte portuguesa', Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924.

⁷⁵ Tal justificou a publicação do artigo de José Augusto Pereira, «A propósito de Grão Vasco», jornal *A Voz da Verdade*, 16 de Fevereiro de 1924, onde diz: «A descoberta da assinatura do pintor Grão Vasco, pelo Dr. Vergílio Correia, desfaz uma calúnia de Joaquim de Vasconcelos acerca da assinatura do quadro vendido pelo falecido pintor viziense Antonio José Pereira».

⁷⁶ Luís REIS-SANTOS, *Vasco Fernandes e os pintores de Viseu no século XVI*, Lisboa, 1946. O 'corpus' apresentado neste livro é praticamente definitivo. Após 1946, só se acrescentaram duas peças (além das predelas de santos, por António Vaz, em colecção particular): o *Calvário* de Vasco Fernandes, que era da col. Alpoim Galvão, o painel *A Virgem, Menino e Anjos Músicos* da igreja de Aldeia Viçosa (Vítor SERRÃO, «Le

panneau de Vasco Fernandes, dit Grão Vasco, dans l'église de Santa Maria de Porco (Guarda)», *Revue de l'Art*, 2001, n° 4, pp. 57-70), além do *Santo André* referenciado neste texto e cujo paradeiro actual é desconhecido.

⁷⁷ Idem, *Vasco Fernandes*, Lisboa, Realizações Artis, 1963.

⁷⁸ Idem, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943, p. 243.

⁷⁹ Dalila RODRIGUES, *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2001.

⁸⁰ Vitor SERRÃO, «A propósito do Grão Vasco e do antigo retábulo da igreja matriz de Freixo de Espada-à-Cinta: notas de reflexão crítica e acerto autoral», *Revista CEPHIS* (Centro de Estudos e Promoção da Investigação Histórica e Social (CEPHIS)), n° 5, 2015, pp. 455-485.

⁸¹ Teresa Leonor M. do VALE, «Palácio Poli: residência de um embaixador de Portugal na Roma barroca», *Ciências e Técnicas do Património – Revista da Faculdade de Letras* (do Porto), n° IV, 2005, pp. 155-168.

⁸² F. M. de SOUSA VITERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses...*, Lisboa, 3ª série, 1911, pp.11-27.

⁸³ José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1966, vol. I, p. 390. Outra versão da mesma anedota diz-nos que o guia do viajante lhe teria dito: «Eis o célebre *São Pedro*, obra de Grão Vasco da Gama, grande pintor e grande navegador» ! Foi assim que a lenda mais se consolidou a nível popular...

Nota Final: O autor manifesta o seu reconhecimento a Agostinho Ribeiro, Alberto Correia, Alcina Silva, António Cotrim, Clara Soares, Fernando Grilo, Francisco Bilou, Hugo Crespo, Jaelson Bitran Trindade, Luís Afonso, Guilherme Abreu Loureiro, Mário Roque, Maria João Neto, Marize Malta, Maurício Cunha, Miguel Cabral Moncada, Miguel Faria, Nelson Rebanda, Sónia Gomes Pereira, Sylvie Deswarte-Rosa, Teresa Leonor Vale, Vanessa Antunes, Vera Mariz e demais pessoas com quem pôde discutir o *mito Grão Vasco*.

Vitor Serrão (nascido em Toulouse-França, 1952) é Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde dirige o centro ARTIS-IHA-FLUL. É autor de muitos trabalhos sobre Teoria da Arte e arte portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII. É vice-presidente da Academia Nacional de Belas Artes e membro da Academia Portuguesa da História e da Academia das Ciências. Formou algumas gerações de mestres e doutores em História da Arte. Desenvolveu muitos projectos de investigação, conservação e restauro e salvaguarda do Património cultural, e organizou exposições, congressos e seminários nestas áreas. Recebeu o Prémio Nacional José de Figueiredo da Academia Nacional de Belas-Artes pelo livro *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses* (1983), o Prémio Nacional Gulbenkian de História da Arte pela obra *Josefa de Óbidos e o tempo barroco* (1991), e o Prémio APOM de melhor catálogo com *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões* (1995). Além destes títulos, publicou também os livros *A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes* (2000), *Ensaio de Micro-História da Arte* (2007) e *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602* (2015).

ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA
ALBERTO MARTÍN CHILLÓN
ALFREDO NICOLAIEWSKY
ALMERINDA DA SILVA LOPES
ANA CHAVES
ANAILDO BERNARDO BARAÇAL
ANDERSON DIEGO DA SILVA ALMEIDA E FRANCISCO MARSHALL
ARTHUR VALLE
CAROLINE FERNANDES
CAROLINE PIRES TING 丁小雨 E ANDRÉ DA SILVA BUENO
DELANO PESSOA CARNEIO BARBOSA
DIEGO SOUZA DE PAIVA
EDUARDO MANUEL ALVES DUARTE
FRANCISCO DALCOL
HELOISA SELMA FERNANDES CAPEL
LAURA ABREU
MARALIZ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO
MARCO ANTONIO PASQUALINI DE ANDRADE
MARIA ANTONIA COUTO DA SILVA
MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO
MARIA LUISA LUZ TÁVORA
MARIZE MALTA
PATRICIA DELAYTI TELLES
PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES
PAULO SIMÕES RODRIGUES
PRISCILLA PERRUD SILVA
RAFAEL BTESHE
RODRIGO VIVAS E NELYANE SANTOS
SANDRA MAKOWIECKY E BEATRIZ GOUDARD
SILVELI MARIA DE TODEDO RUSSO
TATIANA DA COSTA MARTINS
VERA MARIZ



Comunicações

A PATRIMONIALIZAÇÃO DE ACERVOS E COLEÇÕES NO BRASIL

Adriana Sanajotti Nakamuta

A patrimonialização de acervos e coleções no Brasil através do reconhecimento e da proteção legal por meio do instrumento de tombamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN, pode ser identificado nas práticas de preservação do órgão desde o início de sua atuação, em 1937. Diante disso, interessa-nos no presente artigo apresentar esse “quadro” das coleções tombadas no Brasil pelo órgão federal, identificando no seu processo de valoração os critérios adotados, bem como as reflexões relativas à gestão desses conjuntos. As coleções tombadas representam uma temática de grande importância para as reflexões sobre a preservação dos acervos e coleções de arte no Brasil, onde se inclui a abertura de coleções privadas ao público, quando de suas incorporações e/ou aquisições pelos museus e pelo órgão federal de patrimônio e, especialmente, sobre o mercado de arte onde o valor histórico e artístico nacional “agregado/atribuído” tem se mostrado um indicador monetário e de muitas “polêmicas” no mercado de arte e antiguidade, como foi no caso da venda da pintura *Abaporu* da artista brasileira Tarsila do Amaral. Trataremos, portanto, de apresentar os processos de patrimonialização, ilustrando-os por meio de alguns casos exemplares, tais como a coleção de arte que constitui o Museu de Arte Assis Chateaubriand, a coleção de Arte Sacra da Curia Metropolitana de São Paulo, o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e da coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiro. Busca-se ainda compreender as práticas de colecionismo que passaram a ser de interesse público e cultural nesses processos de patrimonialização.

INTRODUÇÃO

Neste ano em que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, está comemorando os 80 anos de sua criação¹ e da promulgação do Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, que definiu a forma de proteção dos bens móveis e imóveis por meio tombamento, nos pareceu extremamente oportuno às reflexões que se pretendem fomentar sobre *Coleções de Arte* no “VIII Seminário do Museu D. João VI” e “IV Colóquio Internacional *Coleções de Arte em Portugal e no Brasil* nos séculos XIX e XX”, a preservação de objetos e obras nessa temática que compõem o patrimônio protegido brasileiro. Trata-se ainda de um esforço de revisão historiográfica e de análise desses processos de valorização, uma vez que, muitas pesquisas foram dedicadas apenas a representatividade que o tombamento de arquiteturas – civis, religiosas e militares – tiveram nessa constituição das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil, sobretudo

nas primeiras décadas de atuação do órgão federal. Apresenta-se nesse artigo uma análise quantitativa de *coleções* e *acervos* tombados pelo IPHAN e breves reflexões acerca da importância da preservação de coleções de arte no país.

1. O INSTRUMENTO DO TOMBAMENTO: dos primeiros projetos ao Decreto-Lei nº 25/1937

É de amplo conhecimento que data das primeiras décadas do século XX, mais especificamente nos anos 20 daquele século, que os primeiros projetos de lei para defesa do patrimônio histórico e artístico no Brasil foram elaborados². Uma das primeiras iniciativas, recorrentemente citadas na literatura, deve-se a Alberto Childe, conservador de antiguidades clássicas do Museu Nacional do Rio de Janeiro que, em 1920, a pedido do professor Bruno Lobo, Presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes elaborou um projeto de lei para esse fim. Todavia o conhecimento de Childe era restrito à arqueologia, o que limitou e tornou praticamente impraticável a proposta que ele havia feito, já que era sugerido a proteção por intermédio da desapropriação. Essa iniciativa e as posteriores, como, por exemplo, a do deputado Augusto Lima em 1924 e a da Comissão de juristas pelo Governo de Minas Gerais em 1925, não surtiram o efeito desejado e, por isso, foram arquivadas. Foi então que:

(..) em 1933, erigindo a cidade de **Ouro Preto em monumento nacional**, por meio do Decreto n. 22.928, de 12 de julho, **o Governo Provisório promulgou a primeira lei federal no sentido da preservação do patrimônio de arte e de história do país**. Mas foi só a partir do Decreto n. 24.735, de 14 de julho de 1934, que a legislação nacional a esse respeito se concretizou num primeiro estatuto, com a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais, subordinada ao Museu Histórico Nacional. E não tardou que se procurasse completá-lo por meio de outra medida legislativa, o Decreto n. 24.337, de 05 de junho de 1934, que aprovou o regulamento do Conselho de Fiscalização de Expedições Artísticas e Científicas. No entanto, sem embargo de serem bastante apreciáveis os resultados que vieram a produzir aquelas iniciativas, verificou-se, pouco a pouco, a sua insuficiência para o fim a que se destinava. De fato, nem a Inspetoria, subordinada ao Museu Histórico, nem o Conselho de Fiscalização, subordinado ao Ministério da Agricultura, se acharam aparelhados convenientemente para assumir o encargo de **proteger com eficácia o imenso patrimônio representado pelos valores arqueológicos, etnográficos, históricos e artísticos** disseminados pela considerável extensão territorial nacional. Havia necessidade não só de um órgão técnico-administrativo mais completo para exercer essas relevantes atribuições, mas, sobretudo de uma **lei federal que habilitasse o poder público a intervir decisivamente na defesa dos bens que, embora constituíssem a maior parte do patrimônio de arte e de história do Brasil, pertenciam ao domínio particular**. (SPHAN, Relatório de Atividades, 1936-1937, *A elaboração da Lei e a Organização do Serviço*. ACI/RJ, grifo nosso)³

Além dessas iniciativas, destaca-se também uma questão jurídica de grande relevância para o que vai acontecer nos anos 30 em relação à legislação no patrimônio. Trata-se da Constituição dos Estados Unidos do Brasil de 16 de julho de 1934 (CF/1934), elaborada pela Assembléia Nacional Constituinte, que ampliou e muito os poderes da União, a citar o próprio princípio federalista que norteou a presente legislação e os novos capítulos

referentes à ordem econômica e social. Como exemplo disso menciona-se o artigo 113 que pela primeira vez no ordenamento jurídico brasileiro dá relevância ao interesse social ou coletivo em detrimento da propriedade privada.

Art. 113 – A Constituição assegura a brasileiros e a estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à liberdade, à subsistência, à segurança individual e à propriedade, nos termos seguintes:

(...)

§17 – **É garantido o direito de propriedade que não poderá ser exercido contra o interesse social ou coletivo**, na forma que a lei determinar. A desapropriação por necessidade ou utilidade pública far-se-á nos termos da lei, mediante prévia e justa indenização. Em caso de perigo iminente, como guerra ou comoção intestina, poderão as autoridades competentes usar da propriedade particular até onde o bem público o exija, ressalvado o direito à indenização ulterior. (CF/1934, grifo nosso)

Outrossim, atenta-se também para a relevância dessa Constituição que insere a Cultura no âmbito dos encargos públicos estatais, atribuindo responsabilidade à União, Estados e aos Municípios, conforme *in verbis*:

Art. 148 – Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o **desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País**, bem como prestar assistência do trabalhador intelectual. (CF/1934, grifo nosso)

Ainda que essa Constituição faça referências à preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, ela não conceitua tampouco cria meios de proteção, apenas menciona a questão da desapropriação, que por sua vez foi alvo de crítica no projeto de Alberto Childe, pois naquela ocasião não havia nenhuma previsão Constitucional que sustentasse tal ação. Apesar disso, a CF de 1934 foi de fato a base jurídica que contribuiu para o projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, e do instrumento normativo utilizado para proteger o patrimônio histórico e artístico nacional, o tombamento.

Em princípio de 1936, o então ministro Gustavo Capanema solicitou a Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, a elaboração de um anteprojeto que atendesse às necessidades previstas para a organização de um serviço de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Apesar de empenhado na tarefa de que foi incumbido, o ministro considerou que seria inadequado apresentar um projeto de lei definitivo sem um estudo maior, pautado primeiramente em uma experiência técnico-administrativa. Desta forma, considerando pertinente como ponto de partida o anteprojeto e a necessidade da experiência, Capanema solicitou ao presidente da República a autorização para dar início às atividades do SPHAN.

Em 19 de abril de 1936 se deu, então, o início dos trabalhos no Serviço, mas foi somente com a Lei n. 378 de 13 de janeiro de 1937, que o SPHAN passou de fato a integrar

oficialmente a estrutura do MES, inclusive com a criação do Conselho Consultivo. Com essas atitudes, podemos considerar que a CF de 1934, a elevação de Ouro Preto a monumento nacional, o projeto federal de Alberto Childe, o anteprojeto de Mário de Andrade e a iniciativa das primeiras experiências técnicas-administrativas, serviram de base para a redação do Decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937 que definiu e conceituou o patrimônio nacional bem como a sua forma de proteção, conforme disposto no Capítulo I, art. 1º e § 1º e 2º, conforme transcritos abaixo:

CAPÍTULO I
DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.

§ 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana. (D.L25/1937, grifo nosso)

Para Fonseca (2005, p. 105), o “tombamento surgia, assim, como uma fórmula realista de compromisso entre o direito individual à propriedade e a defesa do interesse público pela preservação dos valores culturais”. Isso porque, deveu-se à CF/1934 a possibilidade de estabelecer limites ao direito de propriedade em detrimento do interesse público e da função social do bem. No que tange ao instrumento do tombamento, Sonia Rabello (2009, p. 64), jurista dedicada ao estudo desse instrumento do Direito Administrativo no âmbito do Patrimônio, esclarece que o “(...) ato do tombamento, conforme previsto no Decreto-lei 25/37, caracteriza-se como ato administrativo (...)”. E, por isso, “sendo ato administrativo, é *mister* que tenha os pressupostos técnicos que constituirão sua motivação”, narrativas essas que observaremos nos próprios processos, mais sucintas nas primeiras décadas e mais detalhadas posteriormente, quando da definição de portaria específica para instrução de processo de tombamento no âmbito do IPHAN.

2. BENS MÓVEIS E TOMBAMENTO: *a questão da preservação dos acervos e coleções*

Além das questões relevantes aqui apresentadas para compreensão dos processos que envolveram a redação do Decreto-lei 25/37, verificamos, em matéria de aplicabilidade do instrumento, que houve uma predominância de tombamento de bens imóveis, em sua

maioria constituída pelas edificações religiosas, depois civis e militares, predominantemente pelas construções do século XVIII (cf. Chuva 2005, Santos 1992, Rubino 1991 e Fonseca 2005)⁴. A análise feita por esses autores em relação aos processos de tombamento nos mostrou que pouquíssimas eram as informações/justificativas que motivaram o tombamento nesse período inicial do SPHAN. Também observamos em nossa própria pesquisa, realizada nos processos de tombamento que se encontram arquivados no Arquivo Central do IPHAN, seção Rio de Janeiro, ACI/RJ, que os documentos constantes nesses volumes são breves, objetivos e na maioria dedicados apenas a informar/notificar a realização do tombamento do bem pelo órgão ao proprietário. Para Chuva (2009), essas justificativas estavam direta ou indiretamente presentes nos estudos que eles realizavam e publicavam na *Revista do Patrimônio*⁵. Lá, além de espaço permanente para apresentação dos temas relevantes para o órgão, também funcionava como um espaço de legitimação das escolhas feitas pela equipe técnica e direção. A autora considera que grande parte desses estudos resultou em tombamentos e/ou outras atividades que estavam permeando o cotidiano do SPHAN.

No que se refere ao tombamento de bens móveis, mais especificamente dos objetos, pinturas, esculturas, mobiliário, e outros, onde se incluem as coleções e os acervos, observamos que as atividades para proteção desse segmento do patrimônio não seguiu da mesma maneira, em termos quantitativos, e celeridade, como no caso dos bens imóveis, embora isso não tenha significado uma falta de interesse por parte do órgão. Desde os primeiros documentos, veem-se notícias e atividades registrando a importância desses conjuntos de objetos. Exemplo disso deve-se a constatação de um “programa de preservação”⁶, ou seja, um conjunto de atividades delimitadas com o objetivo de organizar a estrutura e o funcionamento do órgão para que as iniciativas propostas nesse programa se efetivassem em uma rotina prática de preservação do patrimônio. No que concerne ao nosso interesse, os bens móveis – as coleções e os acervos –, identificamos as seguintes ações: 1. Proceder ao **inventário geral e sistemático dos bens** de interesse histórico e artístico para servir de base para o tombamento; 2. **Auxílio aos museus nacionais bem como a organização dos novos**; 3. Trabalhos de reparação, conservação e restauração; 4. Conservação dos manuscritos; 5. Publicações; 6. Realização de Exposições; 7. Articulação das Pesquisas; 8. Organização de uma biblioteca especializada. (Relatórios de Atividades, SPHAN, 1937, ACI/RJ, grifo nosso).

Quanto ao tombamento dos bens móveis, verificou-se que a necessidade de uma melhor definição de como se daria na prática, isso em matéria de identificação e conhecimento do

que se tinha no país, e da necessidade de especialistas para essa área, restringiu (quantitativamente) essa ação em matéria de proteção legal. Exemplo disso são as constantes trocas de correspondências entre o diretor do SPHAN e técnicos, como, por exemplo, Mário de Andrade, relatando a necessidade de contratação de especialistas em artes plásticas, sobretudo para o desempenho da função de peritos de arte. Em números, a título de exemplo, verificamos que em 1938 foram tombados 145 bens imóveis e somente 8 bens móveis e acervos e coleções. Atualmente temos 29 tombamentos de *Acervos e Coleções*, sendo 07 relativos às *Coleções Arqueológicas* e 22 de *Coleções de Arte, Documentação, Objetos* e etc. Também temos tombado 55 Bens Móveis e Integrados.

Sobre a questão dos inventários, verificamos a preocupação recorrente em “organizar um trabalho sistemático no sentido de **inventariar e assegurar a conservação de manuscritos** de interesse histórico, recolhidos a arquivos particulares, a cartórios do interior do país e a arquivos eclesiásticos ou de ordens terceiras e irmandades” (ANDRADE, 1987, p. 52, grifo nosso); de “identificar os **coleccionadores de objetos de arte**” como, por exemplo, as iniciativas de Godofredo Filho, em Salvador (R. M. Andrade, *Coleção Particular Bahia*. apud SENA, 2011, p. 59, grifo nosso)⁷ e de Luís Saia com o levantamento fotográfico de algumas coleções particulares do Rio e São Paulo, onde ele inventariou mais de 6.000 (seis mil) peças de coleções paulistanas. O objetivo principal dos inventários desses objetos era obstruir a exportação ilícita de obras de arte e artesanatos produzidos no Brasil e fomentar a inscrição voluntária ou compulsória desse patrimônio, sem ônus, gerando, com isso a obrigatoriedade de se apresentar esse certificado em qualquer venda ou transmissão de propriedade efetuada no país, mesmo herança e legado.

Outro ponto identificado foi a criação e organização dos museus, em especial os regionais. Previu-se já no Decreto-lei n. 25/1937, no Artigo 24, que a União iria manter “para a conservação e a exposição de obras históricas e artísticas de sua propriedade, além do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes, tantos outros museus nacionais quantos se tornarem necessários, devendo outrossim providenciar no sentido de favorecer a instituição de museus estaduais e municipais, com finalidades similares” (DL 25/1937, *Disposições Gerais*, Art. 24). Além desses museus, foram criados como museus regionais o Museu da Inconfidência, em 1938, o Museu das Missões, em 1940, o Museu do Ouro, em 1945, o Museu Regional de São João Del Rei, em 1946, o Museu das Bandeiras, em 1950 e o Museu do Diamante, em 1954. Segundo Sena (2011), a criação desses novos museus foi impulsionada pela aquisição das obras que estavam sendo feitas pelo Estado e

para impedir a dispersão dos acervos, especialmente os que pertenciam aos colecionadores particulares. A autora afirma que:

Essas medidas podem ser notadas através de alguns processos de tombamento de acervos e coleções arquivados pelo órgão, pois era comum abrir processo de tombamento de uma coleção ou de bens de espólio de família que iam a leilão. Era feito um tombamento provisório desses bens, para impedir a sua dispersão e ao Serviço do Patrimônio era garantido o direito de preferência em leilões. Quando os bens eram adquiridos por museus oficiais, o processo era encerrado, não chegando a se concretizar a sua inscrição nos livros do tomo. Um bom exemplo desta prática pode ser encontrado no processo 270-T-41, *Coleção de obras de arte pertencentes ao Dr. Djalma Fonseca Hermes*. A coleção ia ser leiloada, mas antes de a venda ser realizada, o próprio presidente da República, Getúlio Vargas, acompanhado do diretor do Serviço Nacional, Rodrigo Melo Franco de Andrade e dos diretores do Museu Nacional de Belas Artes; do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso e do Museu Imperial, Alcindo de Azevedo Sodré foram à exposição do acervo e orientaram os funcionários a adquirirem todas as peças que fossem de interesse da nação. Assim foi feita uma lista de objetos e todo o catálogo do leilão foi tombado "provisoriamente". **O proprietário das peças, Djalma Fonseca Hermes, sabendo deste interesse, deu prioridade da compra das peças escolhidas ao governo. Com o negócio realizado, as peças adquiridas foram divididas entre os museus acima citados, desmembrando a coleção.** O processo de tombamento só foi arquivado em 2004, pois a coleção como unidade já não existia. (SENA, 2011, p. 46-47, grifo nosso)

Outra justificativa que se fez em relação à criação dos museus regionais foi da necessidade de utilização dos bens imóveis que estavam sendo restaurados e adquiridos pelo Estado. Sobre isso, Rodrigo faz a seguinte observação:

Fora do Rio de Janeiro, (...) havia muitas razões que induziam o poder federal a empreender a organização dos museus. A primeira se originava de incremento e da extensão **crecente que o comércio de antiguidades** assumia no país, despojando progressivamente de seu patrimônio as áreas mais ricas de obra de arte antiga e de artesanato tradicional. (...) coincidia com tal conveniência uma outra, de importância quase equivalente: **a de se utilizarem obras de arquitetura antiga, restauradas a expensas do poder público federal e incorporadas ao domínio da União, para fins compatíveis com o interesse histórico ou plástico de semelhantes edificações.** (ANDRADE, 1987, p. 159 apud SENA, 2011, p. 52, grifo nosso)

Já no que se refere às exposições, identificamos com a finalidade de propagar o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional. Logo depois de sua criação oficial, o SPHAN começou a organizar as primeiras exposições, tais como a 1ª Exposição com a comemoração do centenário da morte de José Bonifácio, 2ª Exposição inaugurada em agosto de 1938, com manuscrito inédito de valor histórico nacional, recibos e autógrafos de Aleijadinho, com fotos entre outros objetos; 3ª Exposição inaugurada em novembro de 1938, com o plano de divulgação das obras de arquitetura existentes em todas as regiões do país. Um mostra fotográfica, com monumentos de 11 estados; a 4ª Exposição do Estado Novo; 5ª Exposição de Estampas da cidade do Rio de Janeiro; 6ª Exposição de moldagens dos

profetas do Aleijadinho e a 7ª Exposição comemorativa do 4º Centenário da Cia de Jesus. (SPHAN, Relatório de Atividades, 1936-1940, ACI/RJ).

Ao analisarmos nesse momento esse conjunto de iniciativas relativas aos bens móveis e aos acervos e coleções, podemos concluir que nos primeiros anos do órgão, as principais medidas adotadas para a preservação desse segmento do patrimônio foram: o reconhecimento da instituição museológica como local específico para proteção dos bens móveis; a aplicação do tombamento sobre esses bens ameaçados cuja finalidade foi impedir a dispersão ou a destituição através do comércio desse tipo de bens, como, por exemplo, impedir que coleções existentes em espólios de herança fossem leiloadas e vendidas para outros particulares, em especial no comércio de obras de artes, pois se buscava também com o tombamento habilitar o SPHAN o direito de preferência na compra desses objetos, conforme previa o artigo 22 do Decreto-lei 25/1937; e a aquisição de bens imóveis e móveis por parte do Estado, partir da década de 40, beneficiando a institucionalização de museus regionais e casas históricas pelo SPHAN. Em resumo, a proteção legal por meio do tombamento era acionada para manter a integridade/unidade de obras em conjunto e o museu, por sua vez, uma forma de preservação dos acervos e de fomento ao uso do bem imóvel tombado e restaurado.

3. O TOMBAMENTO DAS COLEÇÕES DE ARTE: *casos exemplos*

Feito esses primeiros esclarecimentos e situado a natureza dos problemas/debates que pretendemos nesse artigo, trataremos de apresentar alguns exemplos que ilustram esses processos de patrimonialização de coleções de arte, sobretudo quanto aos debates relativos ao valor desses conjuntos.

Para a seleção desses casos, apresentamos primeiramente o universo de bens desse segmento protegido por meio do tombamento. Em consulta ao ACI/RJ identificamos que dos 84 processos de tombamento até os presentes momentos relativos às temáticas “acervos e coleções” (de arte e arqueológicas) e “bens móveis e integrados”, 29 processos, tratam de acervos e coleções de arte, arqueologia, documentação e outros objetos, distribuídos territorialmente da seguinte forma: 18 na região Sudeste, nas cidades do Rio de Janeiro, Petrópolis, São Paulo, Juiz de Fora, Belo Horizonte e Congonhas; 7 na região Sul, nas cidades de Santa Maria, Curitiba, Porto Alegre, Tramandaí, Florianópolis e São Francisco do Sul; 02 na região Nordeste, nas cidades de Fortaleza e Recife; e 02 na região Norte, na cidade de Belém, conforme tabela descritiva abaixo e com destaque para os relacionados às coleções de arte, objeto de nossas reflexões neste artigo.

TABELA 1: ACERVOS E COLEÇÕES TOMBADOS (1937-2014)		
Nome do bem	Cidade/Estado	Ano de tombamento
Coleção arqueológica, etnográfica, histórica e artística do Museu Júlio de Castilhos	Porto Alegre/RS	1938
Coleções arqueológicas, etnográficas, artísticas e históricas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.	São Paulo/SP	1938
Museu da União dos Caixeiros Viajantes: acervo	Santa Maria/RS	1938
Museu de Magia Negra: acervo	Rio de Janeiro/RJ	1938
Museu do Estado de Pernambuco: acervo	Recife/PE	1938
Coleções do Museu Mariano Procópio	Juiz de Fora/MG	1939
Coleção arqueológica e etnográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi	Belém/PA	1940
Coleção arqueológica do Museu da Escola Normal Justiniano de Serra	Fortaleza/CE	1941
Museu Coronel David Carneiro: coleção etnográfica, arqueológica, histórica e artística	Curitiba/PR	1941
Museu Paranaense: coleção etnográfica, arqueológica, histórica e artística.	Curitiba/RJ	1941
Coleção de armas e apetrechos militares do Museu de Armas General Osório	Tramandaí/RS	1942
Coleção arqueológica Balbino de Freitas: conchais do litoral sul	Rio de Janeiro/RJ	1948
Coleção de armas Sérgio Ferreira da Cunha	Petrópolis/RJ	1954
Coleção de arte que constitui o Museu de Arte Assis Chateaubriand	São Paulo/SP	1969
Coleção de Arte Sacra da Curia Metropolitana de São Paulo	São Paulo/SP	1969
Coleção: Lasar Segall	São Paulo/SP	1980**
Museu de Arte Contemporânea: acervo	São Paulo/SP	1980
Coleção constituída de 89 ex-votos pintados pertencentes ao Santuário do Bom Jesus de Matozinhos	Congonhas/MG	1981
Coleção Arqueológica João Alfredo Rohr composta pelas depositadas nas dependências particulares do Colégio Catarinense e peças em exposição no Museu Homem do Sambaqui (Colégio Catarinense), todas em Florianópolis/SC.	Florianópolis/SC	1986
Coleção Mário de Andrade do IEB / USP, produto de quatro sub-coleções distintas: 1) Sub-coleção de Artes Visuais ; 2) Sub-coleção de Arte Religiosa e Popular ; 3) Sub-coleção da Revolução de 1932 ; 4) Sub-coleção Bibliográfica	São Paulo/SP	1996
Partituras de Heitor Villa-Lobos, depositadas no Museu Villa-Lobos, na Rua Sorocaba, 200.	Rio de Janeiro/RJ	2004
Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo da Secretaria Municipal de Cultura.	São Paulo/SP	2008
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro/RJ	2005
Coleção de artilharia do antigo Arsenal de Marinha – 4º Distrito Naval	Belém/PA	2010**
Coleção de Postais de Elysio Custódio Gonçalves de Oliveira Belchior	Rio de Janeiro/RJ	2012**
Acervo do Museu de Artes e Ofícios	Belo Horizonte	2014*
Acervo do Museu Nacional do Mar	São Francisco do Sul/SC	2014
Coleção Geyer	Rio de Janeiro/RJ	2014*
Museu do Trem: Acervo móvel e imóvel do Antigo Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio de Janeiro, situado na rua Arquias Cordeiro, nº 1046	Rio de Janeiro/RJ	2014

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. 2017. Tabela elaborada com base nas consultas realizadas no ACI/RJ, em 2015.

* Tombamento provisório

** Ano de abertura do processo; tombamento provisório.

Desses processos que se enquadram na categoria *Acervos e Coleções*, observa-se que doze tiveram como objeto do tombamento os acervos pertencentes a determinadas instituições, em sua maioria museus, como, por exemplo: o Acervo de Artes e Ofícios, localizado na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais; o Museu Nacional do Mar, na cidade de São Francisco do Sul, Santa Catarina, entre outros. Há ainda os que foram protegidos por meio do tombamento em função de suas coleções de arte, documentação e outros objetos, como o caso do Museu de Arte Sacra, MASP, MAC-USP, e outros. É importante também destacar que no caso de acervos, estes são muitas vezes formados também por coleções e subcoleções. Outro ponto importante a ser observado em relação às práticas de proteção legal de coleções no Brasil é que grande parte desses processos foram abertos e inscritos nos livros do tomo nas primeiras décadas de atuação do órgão federal, como, por

exemplo, 11 desses processos que foram abertos em 1938 e tombados entre 1938 e 1941 – dois anos –, e 18 abertos entre 1941 e 2012 – setenta e um anos –, sendo tombados em definitivo ou em situação de tombamento provisório.

Considerando, portanto, esse universo, selecionamos alguns casos para melhor ilustrar as questões relativas à motivação dos tombamentos de coleções de arte.

O primeiro exemplo trata-se da coleção de arte que constitui o Museu de Arte Assis Chateaubriand, conhecido por MASP, localizado na cidade de São Paulo, considerado hoje um dos mais importantes museus nesse segmento no “Hemisfério Sul”, inclusive por ter sido o “primeiro museu moderno no país”. (MASP) Seu processo de tombamento, sob o n. 809, foi aberto no ano de 1968 (Processo 809-T-68), no mesmo ano em que o museu foi transferido da antiga sede – rua 7 de abril – para a atual – avenida paulista –, no moderno edifício projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi. A justificativa para a abertura do processo deveu-se às preocupações relativas às saídas de obras de arte pertencentes a essa coleção, considerada, nos autos do processo e parecer de valoração, de caráter “excepcional, de alto padrão e de valor renomado” (DPHAN, Processo 809-T-68). Consta também no processo matérias de jornais sobre a importância dessa coleção e as preocupações sobre essas “saídas de obras para o exterior”, assim como documentos onde se destaca a importância do tombamento para “salvamento” da coleção e desse instrumento necessário e emergencial, haja vista a importância pública da referida coleção. Justificada a pertinência e acolhida pelo Conselho Consultivo a decisão favorável pelo tombamento, a coleção foi inscrita no Livro do Tombo das Belas Artes.

A coleção de Arte Sacra da Curia Metropolitana de São Paulo, localizada no Museu de Arte Sacra de São Paulo, consta no processo de n. 818, do ano de 1969 (Processo 818-T-1969), e foi inscrita no Livro do Tombo das Belas Artes no mesmo ano de sua abertura. O processo, com poucas folhas como o do MASP, é bastante sucinto e composto basicamente por troca de correspondências interinstitucionais. O processo foi aberto a pedido do Diretor do 4º Distrito do DPHAN – como antigamente eram nomeadas as superintendências estaduais do IPHAN, hoje essa é a SE de São Paulo – Luiz Saia. A justificativa pelo tombamento foi sustentada pelo valor de preciosidade das peças artísticas e documentos arquivísticos históricos contidos nessa coleção, de grande importância para a compreensão do Brasil, segundo Saia. (DPHAN, Processo 818-T-1969) Assim como o caso do MASP, há também evidenciado nesse processo a preocupação com as ameaças que as saídas de

obras de arte do país têm representado naquele momento em matéria de proteção legal das coleções brasileiras.

O acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, conhecido por MAC-USP, também localizado na cidade de São Paulo, é composto por várias coleções adquiridas e recebidas por meio de doações, tendo obras de artistas como Pablo Picasso, Tarsila do Amaral, Lygia Clark, entre outros nomes de grande relevância nacional e internacional. Esse processo foi aberto em 1970, com o número T-829, e foi tombado em 1980, inscrito nos Livros de Tombo Histórico e de Belas Artes. (Processo 829-T-1970).

Por se tratar o tombamento de um acervo, identificamos reflexões e problemáticas apontadas importantes relativas às questões conceituais da definição do objeto da patrimonialização que vai desde a narrativa de valor aos procedimentos para gestão desse tipo de bem, explicitados em dois pareceres dos conselheiros Ulpiano Bezerra de Menezes e Lygia Martins Costa. Ambos apontaram que a maior problemática desse bem estava nas suas características, ou seja, um acervo de arte contemporânea em constante crescimento, o que significaria a incorporação de novas coleções e/ou de novas obras nas coleções existentes. Para o conselheiro Ulpiano, o problema no tombamento de coleções abertas, como o caso da arte contemporânea, é que “deve-se reconhecer que os acréscimos posteriores não poderão considerar-se **tombados por contágio**, sendo de rigor um adendo ao tombamento” (Parecer de 07 de julho de 1980, grifo nosso). Já para a conselheira Lygia Costa, preserva-se “(...) não como um conjunto intocável, mas pelo contrário, capaz de sofrer intervenções que visem a fortalecê-lo como qualidade” (Processo T-829). Isso porque para ela “(...) estamos diante de uma instituição cultural, cujo corpo técnico, consciente do acervo de sua responsabilidade, é capaz de promover trocas que realmente enriqueçam o Museu” (Processo T-829).

A coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiro constante no processo n. 1217, do ano de 1987 (Processo n. 1217-T-1987), foi tombado no ano de 1996 e inscrito nos livros dos tombos de Belas Artes, Histórico e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Trata-se de uma coleção que teve sua justificativa para tombamento pautada na valoração de: “um riquíssimo acervo”; de uma “coleção significativa para a arte brasileira”; pela importância para a “preservação da memória nacional”; por ser “representativa de um intelectual integrante de uma geração decisiva para o desenvolvimento da cultura do Brasil” (IPHAN, Processo n. 1217-T-1987). Outra informação interessante que merece destaque é que Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1945, já faria uma notificação considerando a

importância, para fins de tombamento, da coleção de Mário de Andrade, fato esse que só ocorreu em 1987, quando o processo foi aberto e dez anos mais tarde tombado em definitivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esses casos selecionados e que foram apresentados neste artigo, propositalmente de coleções e acervos localizados no estado de São Paulo, demonstram uma pequena parcela das práticas de colecionismo que foram valoradas e patrimonializadas, perante a necessidade de permanência no país e do interesse público, dada a relevância dessas obras e objetos para a arte e cultura do Brasil. A escolha também por esses acervos e coleções que se localizam em um único estado, mais especificamente em uma cidade – São Paulo –, deve-se aos esforços que observamos nas práticas de preservação diante da questão dos colecionadores e do colecionismo, de modo especial os particulares, amplamente representados nessa cidade nas primeiras décadas do século XX. Outro ponto importante desse cenário foi a venda da obra da pintora Tarsila do Amaral, Abapuru, em 1995, que impulsionou naquele momento e posteriormente a ele o papel e a importância do instrumento do tombamento para a proteção legal e os desdobramentos que viriam com a necessidade de definição do interesse público de uma coleção.

Vimos também, no caso do MAC-USP, os embates relativos às responsabilidades, ou seja, por um lado temos a fala que se pauta nas atribuições do órgão federal, que por sua vez são traduzidas em ritos e procedimentos como os para instauração dos processos de tombamento e até mesmo um adendo; e por outro as atribuições da instituição “proprietária” do bem protegido, que por se tratar de uma instituição com finalidade cultural como um museu, sob a ótica de Lygia Costa, tem autonomia para assumir determinadas responsabilidades e competências quando se trata de um patrimônio cultural nacional.

Esses casos ilustram, sem dúvida, episódios e propósitos importantes para compreensão da preservação do patrimônio cultural no Brasil, especialmente no que se refere às relações entre colecionismo, colecionadores e arte, e a trajetória dessas práticas fortemente marcada por narrativas de “salvamento” e “emergências” e dos valores artísticos e de excepcionalidades atrelados a importantes personagens da história e da cultura do país.

¹ Desde a sua criação, a instituição já teve as seguintes denominações: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1937 a 1946; Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), de 1946 a 1970; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (PHAN), de 1970 a 1979; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1979 a 1990; Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC), de 1990 a 1994; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desde 1994.

² É importante destacar que há inúmeros relatos de iniciativas de cunho preservacionista no Brasil, datados desde o século XVIII, sobretudo no XIX, porém, por se tratar de ações pontuais, estamos considerando nesse

caso a ação do Estado na proteção do patrimônio, que, por sua vez, se deu por meio da criação do órgão federal, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937.

³ **Relatórios de Atividades do SPHAN (1936-1940)**, localizado no ACI/RJ. Série Arquivo Técnico-Administrativo. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de (1898-1969). **Rodrigo e o SPHAN; coletânea de textos sobre o patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo. Trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – Iphan, 2005.

SANTOS, Mariza Motta Veloso. **Nasce a Academia SPHAN**. Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 1, p. 27-37, 1996.

⁵ Conhecida como Revista do Patrimônio, a Revista do SPHAN surgiu também em 1937, junto às atribuições que o órgão tinha em relação à produção e difusão do conhecimento por ele produzido.

⁶ Estamos compartilhando da definição feita por Rabello (2009, p. 19) sobre preservação e tombamento. Para ela “comumente, costuma-se entender e usar como se sinônimos fossem os conceitos de preservação e de tombamento. É importante, porém distingui-los, já que diferem quanto aos seus efeitos no mundo jurídico, mormente para apreensão mais rigorosa do que seja o ato de tombamento. Preservação é o conceito genérico. Nele podemos compreender toda e qualquer ação do Estado que vise conservar a memória de fatos ou valores culturais de uma Nação”.

⁷ SENA, Tatiana da Costa. **Relíquias da nação: a proteção de coleções e acervos no patrimônio (1937-1979)**. Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2011, 172 f.

Adriana Sanajotti Nakamuta é bolsista de Pós-Doutorado do CNPq no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ) e professora substituta de Artes Visuais no Colégio de Aplicação da UFRJ. Possui doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica da Arte, pelo PPGAV/EBA/UFRJ; mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP/EESC/SP); especialização em Patrimônio pelo IPHAN, em cooperação técnica com a UNESCO (PEP/IPHAN); e graduação Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU/MG).

COLEÇÕES ESCULTÓRICAS NO RIO DE JANEIRO DO SEGUNDO REINADO: HONORATO MANUEL DE LIMA E A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

Alberto Martín Chillón

As coleções escultóricas durante o Segundo Reinado são um campo ainda pouco estudado e que tem muito a oferecer para o entendimento da arte oitocentista e de algumas de suas questões principais¹. À diferença das coleções pictóricas, são muito poucos os casos conhecidos; no presente texto abordamos os exemplos mais relevantes de coleções escultóricas do Rio de Janeiro, concebidas não como uma mera acumulação casual de obras ao longo do tempo, mas como um conjunto sistematizado com objetivos específicos. Estes casos são sem dúvida a coleção de cópias em gesso de esculturas da Academia Imperial de Belas Artes e a coleção de gessos do Liceu de Artes e Ofícios, infelizmente perdida. Outras coleções, no entanto, aparecem em mãos particulares, formadas também por moldes em gesso, como a dos escultores, todos professores da Academia Imperial de Belas Artes, Marc Ferrez, professor de escultura entre 1837 e 1850, origem da coleção acadêmica, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, professor de estatuária entre 1852 e 1884, e um caso inédito, o do professor de escultura de ornatos entre 1855 e 1862, Honorato Manuel de Lima.

Assim, analisaremos estas coleções escultóricas, as peças que as compõem, os diferentes momentos nos quais foram compradas, os comitentes, os processos e os meios de aquisição, as finalidades das diferentes compras, os objetivos dos comitentes, as reações às mesmas, outorgando especial importância à coleção particular de Honorato Manuel de Lima, pois é uma das poucas coleções particulares conhecidas da época formadas por um escultor brasileiro na capital do Império.

Diferentemente das coleções pictóricas, mais numerosas e melhor estruturadas, quase não há notícias de coleções escultóricas compostas por obras originais. Embora existam notícias de compras de esculturas por várias instituições e particulares, poucas podem ser chamadas de coleções. Talvez poderiam se encaixar nessa categoria a coleção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, composta especialmente por bustos de homens ilustres encomendados pela instituição, e a coleção da Academia Imperial de Belas Artes, formada pela compra de algumas peças, mas em grande proporção por doações e envios de estudantes.

A formação acadêmica, teórica e prática consistia numa emulação da educação acadêmica francesa, e como afirma Pereira², o ensino acadêmico almejava a familiarização dos alunos

com a grande tradição artística europeia, questão que se via refletida no processo do ensino através da cópia intensiva, primeiro de gravuras e estampas, e depois de modelos em gesso e finalmente com a cópia de obras originais, sendo a aquisição desse material didático, que no campo escultórico apresenta algumas peculiaridades, uma das principais preocupações da Academia. Mas não só seriam instrumentos para a formação artística, pois, segundo Elaine Dias, a contemplação dos bustos, tomados "como exemplos para a glória da própria nação brasileira"³, no programa de Felix Émile Taunay, conduziria à reflexão, "demonstrando o sentido moralizante e educador na exposição dos gessos ao público"⁴.

Os modelos em gesso⁵ serão a principal ferramenta de ensino, e formarão uma coleção estruturada, respondendo a uma ideologia e necessidades básicas num estabelecimento acadêmico, o aprendizado dos modelos clássicos e renascentistas. Já desde o plano de ensino de Joachim Lebreton, em 1816, era reconhecida a importância da compra de modelos em gesso de esculturas antigas para a formação artística⁶, ideia que continua nos estatutos de 1831, quando se sugere a compra de uma coleção de gessos e ornamentos antigos. Já sob a diretoria de Taunay, comprou-se parte da coleção de gessos do professor Marc Ferrez, em 1837⁷, entre as que se achavam o *Gladiador inteiro*, o *tronco do Laocoonte* e muitos bustos, mas a grande compra de estátuas, bustos e 5.950 medalhas da coleção de Marc Ferrez⁸, trazida junto com ele da Europa, aconteceu em 1846, pelo mesmo preço que o escultor pagou, 2.744.000 réis, pago em pequenas quotas mensais de 50.000 réis, extraídas do reduzido orçamento para despesas miúdas⁹.

Em 3 de abril de 1857 o diretor anuncia a petição de compra encaminhada ao Governo de 20 estátuas em gesso "para ornamento da Pinacotheca Nacional"¹⁰, e uma coleção plástica de ornatos, para servirem de exemplares aos alunos de desenho e escultura de ornatos¹¹. No ano seguinte, a Congregação redigiu uma listagem de obras de gesso moldadas sobre os originais antigos¹², necessária para o ensino, pois sua falta dificultaria o estudo da estética, diante do estado dos gessos da coleção acadêmica, muito estragados pela poeira, pela umidade e pelo uso. Esta proposta de compra de gessos¹³, no valor de 5.000.000 réis, contava com grupos, estátuas, relevos, bustos, extremidades e ornatos, contendo os grupos do *Laocoonte e seus filhos*, *Sileno e jovem Baco*, *Hercules e Telésforo*, *Castor e Pólux e Amor e Psichê*; as esculturas *Apolo de Belvedere*, *Diana Caçadora*, *Vênus de Milo*, *Vênus de Médici*, *Vênus d'Arles*, *Jasão dito Cincinato*, *Fauno em repouso do Capitólio*, *Fauno dançando*, *Adônis*, *Antínoo*, *Amazona*, *Discóbolo em ação*, *Discóbolo em repouso*, *César Augusto togado*, *Sacrificados*, *Mulher Isíaca*, *Meleagro do Belvedere*, *Mercúrio Grego*, *Baco de Richelieu*, *Ciparisso de Chaudet*, *Clio*, *Euterpe*, *Terpsícore*, *Calíope*, *Fauno Caçador*,

baixo-relevo antigo, as melhores estátuas de Pradier, algumas outras modernas, os baixos-relevos do *Partenon*, as métopas do templo de Teseu, baixos-relevos do *Chafariz dos Inocentes*, *Trípode de Apolo Delfico*, o altar de Marte e o grande candelabro consagrado a Baco, o esfolado grande de Houdon, uma cópia pequena do mesmo, e outro menor em duplicata, e o tronco do *Belvedere*.

Também foram propostos os bustos de *Roma*, *Fauno*, *Ptolomeu*, *Claudio*, *Alexandre o grande*, *Isis grega*, *Júpiter*, *Henrique IV*, *Louis XII*, *Sapho*, *Isis*, *Tália*, *Melpômene*, *Terpsícore*, *Clio*, *Calíope*, *Minerva*, *Vênus de Médici*, *Vênus de Thorvaldsen*, *Apolo Belvedere*, *Mercúrio Grego*, *Mercúrio Latino*, *Hércules moço*, *Tito*, *Apolônio*, *Juno colossal*, *Ajax*, *Gladiador*, *Péricles*, *Mario*, *Sylla*, *Diomedes*, *Duas Hygias* e *O esfolado*; os moldes de pernas de *Diana*, de *Germânico*, de *Sileno*, de *Vênus de Médici* e do *Escravo de Michelangelo*; os braços de *Germânico*, *Gladiador*, *Vênus de Médici*, 3 braços do *Escravo de Michelangelo*, 12 braços de mulher moldados sobre o natural e 12 de homem; os pés de *Hércules Farnese*, *Laocoonte pai*, *Gladiador*, *Vênus de Médici*, *Castor e Pólux*, *Apolo*, *Germânico*, *Meléagro*, *Sileno*, um grande pé esfolado, e outro moldado sobre o natural; as mãos do *Hercules Farnese*, *Sileno*, *Esfolado*, 50 mãos diversas sobre o natural, 60 orelhas, bocas e narizes, e 200 fragmentos de ornatos da galeria de Arquitetura da Escola Imperial das Belas Artes.

Provavelmente esta grande listagem não seria adquirida na sua totalidade, pois o orçamento era de 2.000.000 réis, e no relatório do ano 1860 o diretor aponta a necessidade de comprar os baixos-relevos que faltavam, algumas estátuas dos frontões, "e outras muito preciosas para o estudo e que se não podem dispensar em uma Academia de Belas Artes" ¹⁴, e da incorporação às coleções da Academia de quatro estátuas, dois grupos, um tronco e alguns bustos e reduções de estátuas, onze baixos-relevos e uma pequena, mas escolhida, coleção de ornatos de diversas épocas e estilos. Assim, o relatório afirma que:

Os nossos alunos têm hoje para estudar, além dos bellos gessos que lhes procurou o zelo esclarecido do professor Marcos Ferrez, de grata memoria, e do illustrado director de então o Sr. professor jubilado Feliz Emilio Taunay, mais o Discobolo em descanso, o Jasão, o Fauno, e o grupo de Castor e Pollux; o dos Lutadores, digno do cinzel que esculpira o Gladiador; e que ainda nos seus ultimos dias fazia as delicias de sua velhice. A Venus de Milo, que segundo as opiniões mais competentes, representa o tupo mais perfecto da belleza do seu sexo, e nove pedaços do friso do templo de Minerva em Athenas, representando a cerimonia sagrada das grandes Panathenéas, admiraveis baixo relevos que com os restos dos dous frontões daquelle templo são reputados como as producções mais estupendas das artes plasticas, fazem hoje a admiração dos professores desta Academia. O nome de Phidias, tão conhecido em todo o mundo artistico, será tambem daqui por diante pronunciado com a maior veneração pelos nossos jovens artistas, graças aos Ex^{mos} Srs. Marquez de Olinda, e conselheiro João de Almeida Pereira Filho. ¹⁵

Na documentação da Academia destacam-se duas personalidades responsáveis por grande parte das compras de cópias em gesso ao longo de 20 anos, Charles Juste Cavallier e Leon Despres de Cluny, primeiro através da empresa Cavalier&Comp. e Cavallier&Despres, e depois só por parte de Leon Despres de Cluny, escultor francês ativo no Rio de Janeiro entre a década de 1860 e a década de 1880.¹⁶ Segundo o ofício de Antônio Nicolau Tolentino, diretor da Academia, em 18 de fevereiro de 1875, na proposta de uma nova compra de gessos, Leon Despres foi o intermediário na compra das estátuas em 1860, 1862 e 1864¹⁷. Após a compra dos gessos de Marc Ferrez, entre 1860 e 1862, chegaram de maneira gradual as peças da nova coleção da Academia, chegando em 20 de outubro três caixas contendo dois grupos e 20 volumes de obras relativas às Belas Artes. Em 7 de dezembro, na galera francesa Vila-Rica, chegam seis caixas contendo gessos; em 25 de outubro de 1861, na galera Normandie, três caixas; em 4 de abril mais duas caixas no navio France et Chili; em seis de outubro de 1862 quatro caixas da França com estátuas e outros objetos para a Academia, e em 27 de dezembro de 1862 o restante¹⁸.

Analisando as despesas feitas durante o mês de novembro do ano financeiro 1861-1862 aparecem consignados 501.492 réis pagos a Cavalier&Comp. por gessos originais mandados vir de Paris¹⁹. Em 1863, receberam outro pagamento de 696.308 réis pelas estátuas *Laocoonte*, *Antínoo*, *Amazona* e *Adonis*, entregues em junho de 1863 pela galera francesa Petrópolis²⁰, restauradas por Quirino Antônio Vieira, talvez referentes à aprovação do dia 5 de outubro de 1861 para gastar 2.000.000 réis do orçamento do ano 1863-1864 para continuar a coleção de gessos²¹. O próprio professor de estatuária, Chaves Pinheiro, foi enviado junto com a Comissão Brasileira à Exposição Universal de Paris de 1867, com o fim de se aperfeiçoar e "ficou incumbido de visitar os museus e escolher modelos de estátuas para a escola das Bellas Artes"²². Nesta viagem está documentada a sua relação com fundidores em gesso do Louvre, pois precisou lá fundir de novo, pelo deficiente estado de conservação, a figura equestre do imperador²³.

A maior compra realizada na Academia aconteceu em 1875, quando foi aprovada em 16 de março a quantia de 10.000.000 de réis,²⁴ devido ao mal estado da coleção existente. O diretor cumpre a petição do Governo de 17 de abril de 1872, de apresentar uma relação de obras e seu importe aproximado para sua aquisição em Paris. Leon Despres de Cluny será o intermediário para esta transação, obtendo, como nas vendas anteriores, uma taxa de 15% de benefício, obrigando-se a

substituir por outras quasquer peças que não tiverem sido perfeitamente fundidas, ou não estiverem conformes a relação que lhe fôr entregue, compromettendo-se

*igualmente a adiantar em Paris o dinheiro para a compra da encomenda, e a não apresentar a sua conta senão depois de estarem nesta Academia os objectos recibidos.*²⁵

A coleção contaria com 11 grupos de estátuas, 48 estátuas, 15 troncos e fragmentos de estátuas, 182 bustos antigos e modernos, 49 membros destacados, 33 cabeças e máscaras, 45 reduções, 30 baixos-relevos, e 112 outros objetos, somando 525 peças, incluindo obras como *Fauno com menino*, *Apolo*, as *Vênus de Médici*, *Calipígia*, *de Milo*, *de Arles* ou *Anadiomene do Vaticano*, os relevos do *Partenon*, figuras e cabeças de animais, torsos, extremidades, vasos, máscaras, bustos e bastantes reduções, como as de *Espartaco*, *Antínoo do Vaticano*, *Antínoo do Belvedere*, *Germânico*, *Cristo na coluna*, *esfolado com braço levantado*, *Gladiador morrendo*, *Gladiador em ação*, *Apolo*, *Diana com a bicha*, *Moises sentado*, *Virgem mãe*, *Fauno flautista*, *Madalena de Canova*, *esfolado de Houdon*, *Jason Cincinato*, *Hercules Farnese*, *Aurora*, *Crepúsculo*, *Dia e Noite*, de *Miguel Ângelo*, *Vênus Accroupier*, *Mercúrio sentado*, *Mercúrio jovem atleta*, *Sófocles*, *Sófocles Vaticano*, *Demóstenes*, *Mercúrio de Pigalle* ou *Diana caçadora*. O professor de estatuária, Francisco Manuel Chaves Pinheiro, membro da comissão encarregada de dar seu parecer sobre a nova coleção, divergindo da opinião geral dos seus colegas, remete um documento com seu próprio parecer ao diretor, detalhando a situação dos gessos anteriores, muito estragados pelo decorrer dos anos e de impossível restauração, e a inadequação da nova coleção, por estar:

longe de encerrar as bellezas do gesso antigo: algumas peças não deixam duvida que são moldadas sobre copias infelizes de originaes antigos; outras vazadas em formas já cansadas, gastas, apresentam os defeitos que escapam á vista das curiosas que as reproduziu: maos moldadores de gesso, que desconhecem as bellezas da arte; finalmente, muitas, grosseram.¹⁶ lixadas, denuciam a mão profana que acabou de estragalas, roubando-lhe pequenos detalhes que a arte não despensa.²⁶

Assim, o professor recusa os novos modelos para o uso nas suas aulas, preferindo os antigos moldes, ainda que sujos e estragados, pois os novos, além de todos os seus defeitos, eram muito frágeis, por estar cheios de pano e cobertos por uma fina camada de gesso, o que tornaria inviável qualquer restauração.

Estes moldes didáticos seriam complementados por algumas compras da Academia e doações particulares, que ampliavam os referenciais estéticos dos jovens alunos, como a realizada pelo imperador, dom Pedro II, ao qual a Academia agradece em 12 de junho de 1877²⁷. Essas peças concretas ainda não foram identificadas, mas foram restauradas por Chaves Pinheiro, que recebeu 500.000 réis²⁸. A imperatriz também doaria um busto em mármore antigo de *Antínoo com os atributos de Baco*, o primeiro original antigo da

Academia, descoberto nas escavações de Veio, perto de Roma, em terrenos de sua propriedade²⁹.

A origem da coleção de gessos da Academia teve assim sua origem na coleção particular do professor de escultura Marc Ferrez, que trouxe a mesma de Paris. Parece comum que os artistas, principalmente escultores, possuíram coleções de cópias em gesso de maior ou menor importância. Em 1834, a viúva de Henrique José da Silva, Eufrásia Maria da Silva, doou parte da coleção do seu marido, constando de uma grande quantidade de desenhos e litogravuras, e também 20 esculturas, sendo 13 bustos em gesso, 4 cabeças e 3 pés e mãos³⁰. Também Francisco Manuel Chaves Pinheiro ofereceu sua própria coleção à venda à Academia em 1868 por 360.000 réis³¹. O caso do escultor Ferdinand Pettrich resulta relevante, pois realizou uma coleção única na sua estadia na Corte, uma série de obras representando índios norte-americanos em diversos materiais, entre os quais se encontrava o *Tecumseh morrendo* em mármore, que teria grande influência no ambiente artístico. Esta coleção seria exposta em Londres em 1858, obtendo grande sucesso na Europa e sendo oferecida ao Papa, conservando-se hoje nos Museus Vaticanos. Após a saída do escultor do Rio de Janeiro em 1857 doaria ao Liceu de Artes e Ofícios parte de sua biblioteca, destacando um volume com as obras gravadas de Thorvaldsen.

Apesar de conhecer vários casos, é difícil definir com certeza as obras que formariam estas coleções particulares. Por isso, o caso de Honorato Manuel de Lima se constitui como uma fonte extraordinária de informação, através da documentação inédita do espólio do artista conservada no Arquivo Histórico Nacional³². A modo de introdução é necessário traçar uma breve biografia do escultor, que ainda permanece pouco estudado.

Honorato Manuel de Lima ingressou na Academia como aluno efetivo em 15 de novembro de 1836, mediante pedido apresentado em 11 de junho de 1836³³, quando já estava matriculado como amador na aula de estatuária. Depois de dois anos, em 1838, foi expulso da Academia por desobediência. Segundo Alfredo Galvão, Manuel de Araujo Porto-Alegre foi um dos mais severos no julgamento do aluno, declarando na sessão que "falara com alguma veemência contra o sedicioso, com vista do que exige a ordem e a disciplina do Estabelecimento, porém, que sente ter sido necessário usar de rigor para com um aluno dotado de talento"³⁴. O ato pelo qual foi punido ainda não apareceu explicitado abertamente até o momento, sendo mencionado apenas como desobediência ou ato sedicioso, e o próprio aluno solicitou um informe sobre o motivo exato de sua expulsão³⁵. Portanto, a formação do artista viu-se truncada, e solicitou, não tendo meios de subsistência para

continuar os seus estudos, uma ajuda econômica à Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, que lhe concedeu uma mesada de 12.000 réis durante um ano, "afim de continuar seus estudos e em atenção a seu merecimento comprovado pela estatua de Venus por elle offertada a Sociedade em 19 de agosto de 1838"³⁶.

Este incidente não o impediu de tornar-se professor de escultura de ornatos da Academia em 1855, havendo solicitado em novembro de 1843 permissão para concorrer ao concurso de substituto de escultura³⁷, figurando como mestre de escultura do arsenal de guerra em 1849³⁸. Como professor, participou em diversas comissões, como a que decidiu a compra de uma obra de Chaves Pinheiro³⁹, alternou a regência da aula de modelo vivo⁴⁰, e participou como jurado da seção de Belas Artes da Exposição Nacional de 1861⁴¹. Participou também em numerosas ocasiões nas Exposições Gerais de Belas Artes, principalmente com retratos, dois em 1843⁴², dois em 1845⁴³, dois em 1846⁴⁴, e seis em 1859⁴⁵, sendo dois em mármore. Em 1848 apresentou duas obras, *Mãe e filho* e *As Belas Artes premiadas por Sua Majestade o Imperador*,⁴⁶ e parece que concorreu também à Exposição de 1844 e à de 1847, quando ganharia medalha de ouro.

Dentre suas obras, destaca-se especialmente o *busto de Marc Ferrez*, em mármore, obra pela qual ganhou o título de "novo estatuário" brasileiro, segundo Porto-Alegre, por ser o primeiro brasileiro a dominar o trabalho do mármore. Além disso realizou a ornamentação urbana pela ocasião da chegada de dona Teresa Cristina de Bourbon em 1843⁴⁷, junto com outros escultores como José da Silva Santos. Os trabalhos em monumentos efêmeros foram um campo fértil de trabalho especialmente para os artistas nacionais, e em 1866 Honorato Manuel de Lima modelaria uma estátua equestre do imperador pela ocasião da volta do mesmo das províncias do sul⁴⁸. Em 1847 executou um busto do imperador, um trabalho, segundo a Academia, seco e prosaico, que "faz desmerecer este producto em que realça apenas em raio vivo mas fugitivo de parecença ao voltar-se o espectador de detraz para o meio perfil"⁴⁹. Os bustos serão seu labor principal, elogiados em várias ocasiões⁵⁰, como o encomendado pelo Círculo Histórico Filosófico em gratidão pelo labor do abade frei Luis da Conceição Saraiva, que abriu aulas de instrução primária e teológica, com a inscrição "Ao Revm. Sr. D. abbade Fr. Luiz da Conceição Saraiva. Offerecido pela mocidade estudiosa, 1859", sustentado por uma coluna feita pelo Sr. Caetano Manoel dos Reis,⁵¹ e conservado no mosteiro de São Bento⁵². Realizou também os bustos do visconde de Jurumenha⁵³, do visconde de Araguaia, os bustos de alguns membros da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional em 1841⁵⁴, o busto que João Caetano mandou fazer do seu amigo, o marques de Paraná⁵⁵, e o busto do marechal Raymundo José da Cunha Mattos, inaugurado em 6 de

abril de 1848 no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro⁵⁶, instituição para a qual realizaria também o busto de dom Pedro II moço; os bustos do cônego Marinho e de Venâncio José Lisboa, "trabalhos plasmados com habilidade e segurança"⁵⁷, segundo Adalberto Mattos.

Além destas obras, realizou o projeto para a escadaria, balaustrada e rampas da frente do edifício da Escola Politécnica, para onde projetou estátuas de mármore, não concretizadas⁵⁸. Precisamente o labor de escultor viu-se compaginado pelos seus trabalhos como arquiteto, anunciado na imprensa na década de 1850, na rua do Passeio⁵⁹, junto com Porto-Alegre, Job Justino de Alcantara, Bittencourt da Silva, João José Alves, Cypriano de Souza, Miguel de Souza, J. Bernardes Camello e Joaquim Moreira da Silva, alcançando o cargo de mestre-geral da diretoria das obras militares da Corte em 1859⁶⁰. Este conhecimento da arquitetura vê-se refletido na sua petição de material, principalmente capiteis, sem mencionar vasos ou outro tipo de lâminas decorativas.

O escultor morreu no dia 14 de abril de 1862, aos 51 anos, por hipertrofia⁶¹, e foi sepultado no cemitério de São Francisco Xavier⁶², e no dia 13 de outubro, às 10 horas da manhã, na rua do Passeio, 34, procedeu-se a "arrematar os moveis, roupa, mascaras de gesso e ferramentas, pertencentes ao expolio do finado Honorato Manoel de Lima, tudo avaliado em 211\$660, pelo cartorio do escrivão Alvares"⁶³.

Como professor, labor que precisa ser mais estudado, solicita ao diretor da Academia em 1858 o material didático para suas aulas, como marcava o regulamento, que mostra a sua preferência por ornatos da antiguidade, principalmente arquitetônicos, muito em consonância com a sua formação com os irmãos Marc e Zéphirin Ferrez e seu trabalho como arquiteto. Nesta listagem incluiu modelos antigos e modernos em gesso ou em outra matéria para os alunos conhecerem a diferença entre as cinco ordens da arquitetura; outros capiteis como os do templo de Júpiter Olímpico, da Lanterna de Demostenes e do templo de Apolo e Minerva; detalhes dos capiteis em Roma, do templo da Fortuna "em cidade d'Abbana"⁶⁴, ou de Santa Maria, e do templo de Júpiter Stator, o composto da grande sala das Termas de Diocleciano, e as bases correspondentes a estes capiteis, além de outros muitos capiteis que não menciona por serem muitos; diversos pedaços de molduras lavradas, os baixos-relevos e ornatos que decoram os frisos, como troféus, ornatos, modilhões, pilastras, almofadado, antefixas, etc e muitas outras peças de ornatos de bom estilo, que podem encontrar-se em algum atelier. O professor deixa de lado os vasos, para não tornar pesado seu pedido. Solicitou também ferramentas e mobiliário, como bancos,

cavaletes, tábuas, desbastadores, esponjas, bacias, toalhas, barro e gesso, alguns ferros como espátulas, ripas e outros ferros próprios para retocar o gesso, e alguns formões⁶⁵.

Após a sua morte em 1862 o inventário dos bens do escultor mostra uma coleção mais ou menos extensa, com algumas obras próprias, como um *São João* de madeira, por acabar, um *Senhor dos Perdões* e a *Coroação das Artes* e dois modelos de capiteis em gesso, que foram avaliadas em 12.000, 8.000, 2.000, e 1.000 réis respectivamente, em oposição aos moldes em gesso, que em sua maioria oscilavam entre 300 réis, as mais pequenas, 1.000 ou 2.000 réis os bustos, entre 2.500 e 3.000 réis as estátuas, chegando a 6.000 réis a estátua de *Ceres*. Apenas como referência, vemos como quatro caixões de medalhas são avaliados em 6.000 réis, diversos livros de arquitetura em 15.000 réis, 32 volumes dos *Anais do Museu* em 16.000 réis, dois bancos de trabalho em 4.000 réis, dois bancos grandes de armar estátuas em 12.000 réis, duas pedras de mármore em 6.000 réis, um cavalete grande em 2.000 réis, uma cama de ferro em 2.000 réis ou um espelho grande de jacarandá em 10.000 réis.

Na coleção distinguimos vários grupos: os bustos e cabeças, as estátuas, os relevos, partes do corpo, as figuras de animais e as medalhas. Aparecem listados os bustos de *Apolo*, *Diana*, *Ariadna*, *Agripa*, as cabeças de *Niobe* e duas filhas, *Aulo Vitellio Germanico Augusto*, *Gladiador*, *Esfolado*, *Hipócrates*, duas cabeças de *Minerva*, duas cabeças dos *filhos de Laocoonte*, *Cupido ou amor grego*, e vários grupos de cabeças de François Duquesnoy. Aparecem também partes do corpo específicos, como um braço de orador romano, duas pernas de orador romano, duas pernas de *Fauno*, braço, coxa e pé de *Laocoonte*, dez pés, coxa de *Phocion* e o braço de esfolado em mal estado. Já entre as estátuas encontramos a *Venus de Medici* sem cabeça, *Ceres*, *Fauno com Baco menino*, *Gladiador pequeno*, corpo do *Laocoonte*, *Cristo na cruz* pequeno, *Vênus de Medici* pequena, estátua em mau estado, esboçada, estátuas de *Mirabeau* e *Diana*, pequeno corpo de *Némese* e pequeno corpo de *Venus*. Por sua parte os relevos enumerados são um relevo de caça muito antigo, a congregação de deuses, quatro baixos-relevos de Jean Goujon, e dois relevos de Antínoo. Também aparecem uma cabeça de águia, um leão e uma leoa, um pequeno cavalo esfolado e um pequeno cavalo. Por último, algumas obras sem tipologia identificada como um *Mercúrio grego*, dois quadros de anatomia humana, e várias obras em mal estado.

Assim vemos como a coleção de cópias em gesso de Honorato Manuel de Lima resulta um caso excepcional para o conhecimento das coleções escultóricas. A diferença do bem documentado processo de aquisição da Academia Imperial, a formação da coleção, até o

momento, permanece desconhecida, e teve que ser, ao menos em parte, anterior à venda de Despres de Cluny à Academia, pois em 1862 várias das obras já se encontravam em péssimo estado. Apesar de desconhecer a data da compra, o conhecimento da procedência das obras suporia um grande avanço no entendimento dos circuitos artísticos e do mercado da arte no Brasil oitocentista.

A coleção de Honorato Manuel de Lima, professor da Academia, contava principalmente com modelos da antiguidade, com as exceções das obras dos franceses François Duquesnoy e Jean Goujon, além da efígie de Honoré Gabriel Riqueti de Mirabeau, de autor desconhecido, mas que retrataram múltiplos artistas como Jean-Antonin Injalbert ou Jean-Antonin Houdon. Além disso, em comparação com as coleções de Marc Ferrez, comprada por aproximadamente 2.750.000 réis e de Chaves Pinheiro, oferecida à Academia por 375.000 réis, a coleção de Lima parece bastante modesta, pois não chegaria a 60.000 réis na avaliação do espólio, pois parece que na hora de sua morte, o escultor se encontrava em um estado de extrema pobreza, organizando Francisco Joaquim Bethencourt da Silva uma reunião de artistas em 4 de junho de 1862 para leiloar as obras doadas por eles a benefício da família do escultor.

A modo de conclusão, podemos constatar a importância das coleções de moldes em gesso, para fins didáticos e como modelos de trabalho, no meio artístico carioca, desde as coleções oficiais mais conhecidas até as coleções particulares, que aparecem frequentemente entre os bens dos escultores, pelo menos os ligados à Academia Imperial de Belas Artes, sobre as que ainda há muito que dizer, avançando no conhecimento dos processos de compra e redes de venda, que possibilitaram um melhor entendimento das escolhas dos escultores e as conotações das coleções escultóricas.

¹ Sobre as coleções escultóricas: GALVÃO, A. "Notas sobre as moldagens em gesso da ENBA da UB. Peças preciosas da coleção escolar", *Arquivos da escola de Belas artes*, 1957; DIAS, E. *Félix Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, 2005; Mascarenhas, A. *Moldes e moldagens: instrumentos de proteção, preservação e perpetuação da obra de Antonio Francisco Lisboa*. Tese de doutorado, UFMG, 2013; CHILLON, A. M. "A propósito da coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: Reflexões sobre a escultura brasileira oitocentista", em: HOFFMANN, A. M. P. (Org.). *História da Arte: coleções, arquivos e narrativas*, 2015, pp. 201-211.

² PEREIRA, S. G. "A tradição artística e os envios dos pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro", em: VALLE, A; DAZZI, C. *Oitocentos. Arte brasileira do Império à República*, t. 2, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008, p. 616.

³ DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 112.

⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁵ GALVÃO, 1957.

⁶ DIAS, 2005, *Op. cit.*, p. 108.

⁷ *Ibidem*, p. 109.

⁸ Atas do diretor, 1 de setembro de 1846. Atas do diretor, 26 de agosto de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

⁹ Atas do diretor, 1 de setembro de 1846. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.

- ¹⁰ Atas de 3 de abril de 1857. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Avulso n. 1.739. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Brasil: Ministério do Império*, 1860. Relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes, pp. 2-3.
- ¹⁵ *Ibidem*, pp. 2-3.
- ¹⁶ CHILLÓN, A. M. "A imagem escultórica do índio brasileiro durante o Império: Leon Despres de Cluny", em: XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2015, Uberlândia. *Territórios da História da Arte*, 2014. v. 1. p. 401-408.
- ¹⁷ Avulso n. 1.738, 18 de fevereiro de 1875. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ¹⁸ Avulso n. 1.744. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ¹⁹ Avulso n. 2.650. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ²⁰ Avulso n. 2.493. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ²¹ Atas do diretor, 13 de novembro de 1861. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ²² *Correio Mercantil*, 13 de outubro de 1866.
- ²³ *Correio Mercantil*, 14 de outubro de 1866.
- ²⁴ Avulso n. 1.738. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ Avulso n. 1.740, 12 de junho de 1877. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ²⁸ Avulso n. 5.970. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ²⁹ *Brasil. Ministério do Império*, 1881, p. 105.
- ³⁰ DIAS, *Op. cit.* p. 108.
- ³¹ Avulso n. 5.950, 5 de dezembro de 1858. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ³² Juízo de orfãos e ausentes da 1ª vara, n. 1.434, caixa 4141.
- ³³ Avulso, n. 128, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ³⁴ GALVÃO, *Op. cit.*, p. 21.
- ³⁵ Avulso, n. 201, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ³⁶ *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1880, p. 118.
- ³⁷ Avulso n. 317, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ³⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de dezembro de 1849.
- ³⁹ Avulso n. 5.203, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ⁴⁰ Avulso n. 1.194, Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ⁴¹ *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1862, p. 77.
- ⁴² LEVY, C. R. M. *Exposições Gerais da Academia Imperial e a Escola Nacional de Belas Artes. Período monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990, p. 47.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 63.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 70.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 117.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 84.
- ⁴⁷ *Minerva Brasiliense*, 1 de novembro de 1843, p. 35. MATTOS, A. "Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, 25 de dezembro de 1822.
- ⁴⁸ *Correio Mercantil*, 24 de fevereiro de 1866.
- ⁴⁹ Atas do diretor, 24 de dezembro de 1847. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ⁵⁰ *Minerva Brasiliense*, n 5, vol. I, 1 de janeiro de 1844, p. 151. MATTOS, A. "Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, 25 de dezembro de 1822.
- ⁵¹ *Correio Mercantil*, 8 de outubro de 1859.
- ⁵² *Novo e Completo Índice Chronologico da História do Brasil*, 1859, p. 153.
- ⁵³ RUBENS, C. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo, Nacional, 1941, p. 261.
- ⁵⁴ *O Auxiliador da Indústria Nacional*, 1840, p. 247.
- ⁵⁵ GOUVÊA, F. da C. *O marquês de Paraná. O traço todo do conciliador*. Recife: Editora Universitária UFPE, Recife, 2008, p. 78.
- ⁵⁶ *Monitor Campista*, 22 de fevereiro de 1878.
- ⁵⁷ *Ibidem*.
- ⁵⁸ MATTOS, A. "Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro", *Ilustração Brasileira*, 25 de dezembro de 1822.
- ⁵⁹ *Correio Mercantil*, 21 de junho de 1856. *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de novembro de 1858.
- ⁶⁰ Enciclopédia Itaú Cultural, Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21855/honorato-manuel-de-lima>> Acesso em: 23 de abril de 2017.
- ⁶¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 17 de abril de 1862.
- ⁶² *Correio Mercantil*, 15 de abril de 1862.
- ⁶³ *Correio Mercantil*, 15 de outubro de 1862.
- ⁶⁴ Avulso n. 345, 30 de janeiro de 1858. Honorato Manoel de Lima. Arquivo do Museu dom João VI, EBA/UFRJ.
- ⁶⁵ *Ibidem*.

Alberto Martín Chillón é doutor em Artes, Teoria e História da Arte, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017), licenciado e mestre em História da Arte pela Universidad Complutense de Madrid. Foi bolsista de doutorado pelo Projeto Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional e é membro do corpo editorial da revista 19&20. O objeto de sua pesquisa é a arte oitocentista brasileira, especialmente a escultura, trabalhando sobre conceitos como a construção da identidade nacional, o indianismo ou a Academia Imperial de Belas Artes, entre outros.

UMA COLEÇÃO PARTICULAR: UM RELATO NA PRIMEIRA PESSOA

Alfredo Nicolaiewsky

Introdução

Esta comunicação vai tratar de uma coleção privada. Não é uma coleção grandiosa, apesar de ter alguns nomes significativos da arte brasileira. É uma coleção que tem o eixo principal na produção do Rio Grande do Sul, mas não exclusivamente. É uma coleção que, economicamente, pôde ter sido formada por um professor de uma universidade pública federal nos dias de hoje. É também a coleção de um artista visual, e isto também tem consequências nas escolhas. Por não ter sido fruto de um projeto, mas sim de um *gostar*, ela não é uniforme. É uma coleção composta de diversos grupos de obras, que posso definir como pequenas coleções dentro da coleção maior e que também serão tratados: tem os artistas do coração; tem as imagens votivas; tem os objetos, utilitários ou não e tem a coleção de paisagens, a qual é, em sua origem, fruto de uma vontade pessoal de preservar a história da arte da minha região, sendo também resultante dos acasos e dos descasos que muitos de nossos artistas sofrem. Nesta comunicação não só falarei das obras, mas também de um histórico das coleções e seus perfis, aspectos extremamente vinculados às questões do mercado de arte e que, de certa maneira, são influenciados por este. É a minha coleção. Sou artista visual, professor, pesquisador e colecionador.

Das coleções - origens

A primeira questão que me coloquei, quando imaginei escrever este texto, foi se eu tinha um conjunto de objetos variados (obras de arte, utilitários, imagens votivas) ou várias coleções. O que une todos os objetos é o fato de terem sido adquiridos ou recebidos de presente por mim e estarem reunidos na minha coleção. Há também conjuntos que mesmo sendo da mesma categoria – obras de arte – eu separo por razões afetivas, e os nomeio de diferentes maneiras. Decidi então, de uma forma arbitrária e não técnica, me referir aos conjuntos de trabalhos como coleções, nomeando a soma destas coleções como a “Coleção Maior”.

O que posso hoje pensar como a coleção mais antiga é formada por obras de arte e tem sua origem a partir do início dos anos 1970. Nesta época, eu era um jovem artista, e havia a prática de dar ou trocar trabalhos entre amigos. As obras assim recebidas, não eram necessariamente trabalhos que eu escolheria, mas guardo-os como lembrança daquelas pessoas e daquele tempo. Muitos destes então jovens artistas acabaram por não desenvolver uma carreira, e sobre muitos deles eu não tenho notícias há décadas. Mas as obras ficaram e algumas servem para se ter uma boa ideia do que era a produção jovem

naquele período. Há também obras desta época, já final dos anos 1970, que continuam sendo extremamente significativas e dentre estas vale a pena salientar duas obras, que foram as primeiras que comprei: um desenho de Maria Lídia Magliani (Pelotas, RS, 1946 – Rio de Janeiro, RJ, 2012) e uma gravura de Anico Herskovits (Montevideo, Uruguai, 1948). Magliani era naquele momento uma artista relativamente jovem, mas já bastante respeitada no RS. Fazia um trabalho com tendência expressionista, extremamente crítico à situação feminina. Seus desenhos chegavam a ser muitas vezes desagradáveis, em função das temáticas, mas maravilhosos enquanto soluções gráficas. A obra adquirida da Anico era quase que o oposto da obra da Magliani. A xilogravura dela, *Não se fazem mais famílias como antigamente* (1976) tinha um caráter nostálgico, com certa dose de ironia, representando um grande grupo de pessoas, ordenados como se estivessem posando para uma fotografia, se aproximando, como solução gráfica, das gravuras populares do nordeste, em sua simplicidade e singeleza. Hoje percebo que opções tão díspares, não presas à uma determinada tendência, acabaram por ser a cara da minha coleção.

Das coleções – imagens votivas

A coleção que começa a se formar no início de 1980, é a das imagens votivas. Este conjunto tem uma motivação inicial totalmente diferente da anterior. Nesta época eu fazia desenhos onde eram representados diversos objetos, nos quais eu mostrava interiores de residências das classes médias e populares. Imaginei então, que dentre os elementos representados caberiam representações de imagens de gesso de São Jorge (fig. 1) e de lemanjá, além de “santinhos”. Comprei estas imagens para me servirem de modelos.



Fig. 1 - Alfredo Nicolaiewsky. Sem título, 1983,
Desenho a lápis de cor e aquarela sobre papel, 70 x 100 cm.
Coleção do artista.

Estas imagens, e outras que foram sendo agregadas aumentando a coleção, acabaram por serem utilizadas por mim em diversos trabalhos – além dos desenhos de 1984, aparecem em pinturas sobre papel de 1992, pinturas sobre tela de 1994, em um trabalho do mestrado de 1996, até o início do doutorado em 1999 - percebendo que meu lado colecionador alimenta meu lado artista ou ao contrário, que meu lado artista alimenta o colecionador. Além do interesse profissional, eu gosto destas imagens, não como objetos de culto, até por ser judeu, mas por achá-las bonitas, percebendo nelas uma singeleza que sintetiza um gosto popular. Acabei ganhando muitas outras – São Miguel Arcanjo, Buda, Meninos Jesus de Praga, as sereias, São Sebastião, São Cristovão, Santo Antônio, as pombas do Espírito Santo, Santas – Ceias, dragões do horóscopo chinês, em diversos materiais como louça, gesso, madeira ou estampa - que se encontram espalhadas pela casa.

Das coleções - objetos

Há outras coleções, pequenas em quantidade de peças, que foram sendo formadas aleatoriamente, sem nenhum tipo de organização, tendo como único critério o *gostar*. Existe a coleção de objetos que podem ser utilitários, ou não. Um conjunto dentro desta é composto por vasos, pratos e potes, de cerâmica, vidro, cristal e pedra, alguns deles objetos de família, uns que eram de uma tia, outros de minha avó ou de minha mãe e outros adquiridos por mim – objetos, estes, que também serviram de modelos para trabalhos, dentre os quais um desenvolvido durante o mestrado em Poéticas Visuais (que tinha como uma das referências memórias afetivas). São objetos das mais diversas origens, da qual constam peças do artesanato latino americano, trabalhos de artistas do Rio Grande do Sul e também algumas peças de nomes mais conhecidos nacionalmente como as cerâmicas dos artistas brasileiros Barrão, Regina Silveira e Tunga (fig. 2), produzidas como parte de um projeto chamado Bordalianos do Brasil da manufatura portuguesa Bordallo Pinheiro de Caldas da Rainha, Portugal.



Fig. 2 - Algumas peças (da esquerda para a direita): Alex Vallauri, Ordallo, Tunga, Regina Silveira. Ao fundo detalhe Pasquetti.

Dentre os utilitários, tem uma pequena coleção de sete bancos (ou mochos), peças que vão do artesanato indígena, passando por artistas e artesãos nacionais, até uma peça do designer francês Philippe Starck (Paris, França, 1949) ou dois mochos de cerâmica – peças únicas - encomendados ao amigo e ceramista Rodrigo Núñez (fig. 3).



Fig.3 – Alguns banquinhos: industrial oriental, peça única de Rodrigo Nunez, Philip Starck, peça única Rodrigo Núñez, artesanato indígena.

O interesse nestas peças de mobiliário, talvez, provavelmente, tenha a ver com minha formação em arquitetura (minha graduação) o que acaba por influenciar todo meu gosto e escolhas de diversas peças de mobiliário: algumas herdadas da família, mas também muitas adquiridas em brechós e leilões. Na verdade, quase todos os móveis da casa tem história, que é uma outra maneira de dizer que são móveis usados: lustre de cristal e alabastro da vovó, além das louças e da cristaleira, um tapete Rheingantz¹ comprado em leilão, como as cadeiras *Wassily* de Marcel Brauer, ou como a sala de jantar comprada em um brechó e por aí vai.

Das coleções – a do coração

Antes de chegarmos à coleção de paisagens, que é claramente a mais ordenada e maior, cabe falar daquela que eu chamo a “dos artistas do coração”. Fazem parte desta coleção, basicamente pinturas e desenhos de artistas, que desde jovem – anos 70 e 80 do século passado – eu admirava, porém não imaginava poder tê-las um dia: tinham valores de mercado bastante elevados e eu tinha, na época, possibilidades financeiras bastante reduzidas. Com o passar dos anos a situação melhorou um pouco e também o valor de mercado deles caiu e chegamos, então, a um ponto de equilíbrio, no qual pude adquirir algumas de suas obras. Estes artistas são: Waldeny Elias (Capoeiras [atual Nova Bassano], RS, 1931 - Porto Alegre, RS, 2010), com suas paisagens metafísicas. Conheci a obra dele em 1967, em uma exposição chamada *Amadas e Hetaíras* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS, que me impressionou, acredito que pelo uso das cores e do acabamento impecável, com áreas de cor absolutamente homogêneas. As obras das séries seguintes, do início dos anos 1970 me encantaram ainda mais, com frutas e esferas flutuando em

paisagens que lembravam o pampa gaúcho, das quais hoje tenho alguns exemplares (fig. 4);

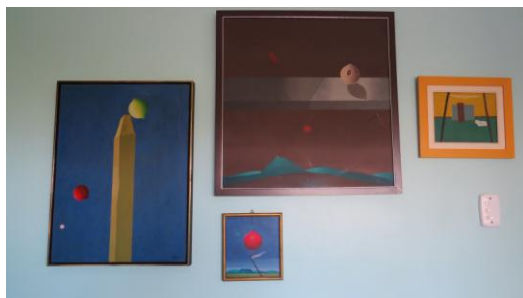


Fig.4 – Pinturas de Waldeny Elias

Antonio Gutierrez (Maçambará, RS, 1934 - Porto Alegre, RS, 2004), com suas paisagens retratando os campos do RS e suas naturezas-mortas, de cores baixas e com sua técnica de têmpera a ovo que sempre me impressionou. De Gutierrez as primeiras obras que lembro eram cenas no espaço, com antigos ferros de passar-roupa aquecidos a carvão, voando como se fossem naves espaciais e das quais nunca mais vi nenhuma (mas espero poder ter um exemplar algum dia); e Carlos Alberto Petrucci (Pelotas, RS, 1919 - Porto Alegre, RS, 2012) com suas pinturas, produzidas entre os anos 1970 e os anos 1980. Nelas, retratava prédios do patrimônio arquitetônico local em vias de desaparecimento, fazendo pinturas de têmpera encerada, a partir de fotografias. O resultado, próximo ao hiperrealismo me chamou a atenção à época de sua execução. As pinturas carregavam uma sensação de solidão e silêncio que me tocaram naquele momento e que, passados mais de trinta anos, continuam a me emocionar. Sobre estas obras escrevi um artigo² apresentado no CSO/17 em Lisboa.

Um pouco mais tarde, ainda nos anos 70, surge para mim:

- Glauco Pinto de Moraes (Passo Fundo, RS, 1928 - São Paulo, SP, 1990) com suas locomotivas e seus detalhes mecânicos hiperrealistas. Provavelmente, o que me impressionou nesta ocasião, foi a perfeição fotográfica das pinturas, aspecto este que sempre me atraiu;

- descobro, já nos anos 1980, Ione Saldanha (Alegrete, RS, 1919 - Rio de Janeiro, RJ, 2001) e suas ripas e bambus coloridos, geniais. O que me atraiu nestas obras, além do suporte inusitado, foi eu sentir, claramente ali, uma possibilidade de se fazer arte contemporânea, com uma cara de Brasil, algo que somente percebia na obra de Alfredo Volpi, que desde sempre adorei, mesmo que não consiga explicar exatamente o porquê. Hoje possui uma ripa e uma pintura sobre tela, mas o objeto de desejo, realmente é um bambu;

- Conheci o trabalho de Carlos Pasquetti (Bento Gonçalves, RS, 1948) no início dos anos 1980, tendo contato com seus maravilhosos e incompreensíveis desenhos a pastel, que é dentre todos os artistas citados, o único com quem convivi, pois fomos ambos professores no IA. A primeira vez que recordo de seus desenhos a pastel, foi em uma exposição individual em 1982. Fiquei muito impressionado com o humor, com a técnica, com a liberdade, com as cores. Esta série de desenhos, com certeza influencia minha produção nos anos seguintes, pois ele criava estampas, como fundos ou bases para objetos, que me inspiraram a criar as minhas estampas, como papéis de parede, nos meus desenhos de 1983. É claro que naquela ocasião, nem sonhei em ter algum daqueles trabalhos. Isto só veio a ocorrer, acredito que uns vinte anos depois e hoje possuo *cinco!*

Alguns destes nomes acima citados têm reconhecimento nacional e outros são significativos localmente, porém, para mim são todos ótimos. Ao elaborar esta lista, percebi que todos são artistas gaúchos. E a explicação que encontro é relativamente simples: a circulação nacional de exposições, nos anos 1970/1980, não era frequente em Porto Alegre. Em decorrência, as mostras as quais tinha acesso eram, majoritariamente, dos artistas locais. Deste fato resultou que me apaixonei pelas obras que pude ter contato direto.

Das coleções - paisagens

Dentre as diversas coleções, a mais significativa em quantidade, é a das paisagens. Gira em torno de 140 obras, talvez mais, entre desenhos, gravuras, fotografias e principalmente pinturas, que cobrem o período do final do séc. XIX, poucas, até a atualidade, com uma quantidade mais expressiva do início do séc. XX até os anos 1970. Outra característica é a ênfase em representações das paisagens rurais e urbanas do Rio Grande do Sul, feitas por artistas tais como Pedro Weingärtner (Porto Alegre, RS, 1853 - Porto Alegre, RS, 1929), Libindo Ferrás (Porto Alegre, RS, 1877 – Rio de Janeiro, RJ, 1951), Angelo Guido (Cremona, Itália, 1893 – Pelotas, RS, 1969). Mas não só aquelas executadas por artistas gaúchos, mas por artistas que aqui passaram. Isto não impede que haja alguns exemplos de paisagens europeias ou de outras regiões do país, como, por exemplo, Galdino Guttman Bicho (Petrópolis, RJ, 1888 – Rio de Janeiro, RJ, 1955), Lucílio de Albuquerque (Barras, PI, 1877 – Rio de Janeiro, RJ, 1939), Mick Carnicelli (Agrópoli, Itália, 1893 – São Paulo, SP, 1967), Francisco Reboló Gonsales (São Paulo, SP, 1902 - São Paulo, SP, 1980), Paulo Rossi Osir (São Paulo, SP, 1890 – São Paulo, SP, 1959) ou mesmo paisagens de pura imaginação, podendo citar Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, RJ, 1895 - Rio de Janeiro, RJ, 1961), Carlos Oswald (Florença, Itália, 1882 - Petrópolis, RJ, 1971) e Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, RJ, 1896 - Belo Horizonte, MG, 1962) (fig. 5 e 6).



Fig.5 – Algumas paisagens e a esquerda oratório de Farnese de Andrade. Em primeiro plano, cerâmica de Barrão



Fig.6 – Algumas paisagens

Leilões

A coleção de paisagens iniciou em 2001 ou 2002, quando adquiri as primeiras, em leilões. Um ou dois anos antes comecei a frequentar com amigos – professores e artistas – uma casa de leilões em Porto Alegre. À época, acredito que era a única. Hoje há algumas mais. No primeiro momento era simples curiosidade, para ver como funcionava, ver algumas obras de arte interessantes, que eventualmente apareciam e tentar perceber o que era adquirido e por quanto. Logo foi possível perceber que não tinha nenhuma semelhança com os leilões que se vê no cinema, extremamente formais e elegantes, tanto da parte do público como dos leiloeiros. Aconteciam em um galpão, onde o público ficava entre as peças que seriam leiloadas e algumas vezes sentados sobre os lotes, caso houvessem sofás, poltronas e cadeiras à venda. Vendia-se absolutamente de tudo: louças, cristais, tapetes, mobiliário, brinquedos, jóias, livros e também obras de arte. É claro que haviam peças ótimas, mas também muitas peças de gosto e qualidade bastante duvidosas. E os preços, também não eram normalmente, como no cinema, na faixa dos milhares ou milhões de dólares ou euros. Havia, evidentemente, coisas relativamente caras, mas era comum algumas peças entrarem em leilão por, por exemplo, três parcelas de 5 ou 10 reais, e coisas deste gênero. E o público frequentador, quase sempre era muito divertido, fazendo comentários sobre as peças ou sobre os outros compradores. Era um pequeno grupo, de umas cinquenta pessoas, que todos os meses estavam lá, formado essencialmente por comerciantes, que procuravam peças para revenderem, eventualmente decoradores, buscando peças para seus clientes e um reduzido número de pessoas interessadas em comprar para si. Obras de arte, não apareciam em grande número, a não ser em algum leilão especial e os compradores, na sua maioria, também não estavam muito interessados, querendo mais louças, cristais e móveis. Com o passar do tempo, quando chegávamos, meus colegas e eu, após o início das vendas o leiloeiro interrompia os lances para comentar que os professores do Instituto de Artes estavam chegando. Muitas vezes, quando havia alguma obra de arte à venda, e que não tivéssemos mostrado interesse, pedia para

falarmos do artista, da sua importância, para ajudar a subir os valores. O fato de termos ficado conhecidos, como os “especialistas” em arte, muitas vezes tornou-se um problema, pois bastava darmos um lance, e todos iam atrás por perceber que era algo bom, com preço interessante, mesmo que eles não soubessem quem era. Os preços subiam. Sem contar às vezes que nem o leiloeiro tinha noção do que estava vendendo, o que era muito bom para nós que conhecíamos e estávamos interessados. Nos últimos tempos, não tenho frequentado leilões em Porto Alegre, comprando eventualmente em casas de São Paulo, dando os lances por telefone. Não é tão divertido, mas possibilita compras bem interessantes.

A primeira paisagem, adquirida em um leilão, foi uma pintura de 1924, assinada por Libindo Ferrás. Ele foi o primeiro professor e diretor da Escola de Belas Artes (atual Instituto de Artes da UFRGS) em 1910. Esta paisagem é muito bonita, pintada com extrema competência e estava sendo leiloada por um valor extremamente baixo para um artista de tal importância em nosso Estado. Comentei com os amigos que me acompanhavam sobre o absurdo do valor, de como era possível um artista competente, tão importante para a história da arte no Estado estar desvalorizado e desconsiderado a este ponto. Meus companheiros de leilão sugeriram que eu desse um lance. Meio sem pensar, levantei o braço... Ninguém mais deu lance nenhum e arrematei a obra pelo valor de base. Surgiu em mim um sentimento, que ao ser escrito pode parecer piegas, mas foi verdadeiro, que eu devia cuidar daquela obra, no mínimo em respeito aquele profissional que havia dedicado anos de sua vida à formação de artistas no RS. Este sentimento voltou muitas vezes nos anos posteriores, ao encontrar obras em brique, por exemplo, sujas, com fungos, arranhadas, de artistas outrora importantes. Levo essas obras para casa, mando limpar e restaurar (o que muitas vezes sai mais caro que o valor pago), como uma maneira de mantê-las vivas, de lhes dar uma possibilidade de futuro.

Alguns meses após, estávamos novamente na mesma casa de leilões quando surge uma pintura de João Medeiros, artista paranaense, do qual não tinha nenhuma informação. Porém a pintura tinha dois dados significativos para mim: era datada de 1952 (ano em que nasci) e representava a Praia da Alegria (que é um balneário no rio Guaíba, em frente a Porto Alegre, e no qual passei todos os verões de minha infância, pois meus avós tinham uma casa lá). Juntando estes dados com um valor muito baixo, não resisti e adquiri também pelo lance mínimo. A aquisição da terceira destas pinturas de paisagem foi um pouquinho diferente. Era a véspera de minha defesa de doutorado, que aconteceria na manhã seguinte. Fui ao leilão para espalhar e encontro uma tela de Pedro Weingärtner, muito

bonita, mas com algumas características especiais: era uma pintura sem assinatura, sem data e inacabada, o que jogava seu valor para baixo. Quanto à assinatura, o problema era resolvido, pois a peça vinha da coleção da família Kern, que foi o médico de Weingärtner, o qual o pagava, muitas vezes com obras, o que tornava a obra “quente”. Quanto ao fato de estar claramente inacabada – o que poderia ser um defeito para olhares mais leigos – para mim, a tornava mais interessante, pois apresentava um frescor que grande parte das obras deste artista não tem, por serem meticulosamente detalhadas. Para mim, mesmo tendo um preço bem abaixo dos valores de mercado, ainda era relativamente alto. Mas mesmo assim, decidi me dar de presente, para comemorar o fim do doutorado. Não lembro exatamente, mas acho que foram muito poucos lances e arrematei a obra. Ao ver as três telas juntas na parede de minha casa, todas paisagens do Rio Grande do Sul, lembrei da frase de um amigo, que coleciona muitas coisas e que diz que “quem tem três peças de uma mesma categoria, já tem uma coleção”. Conclui que tinha um princípio de coleção de paisagens, isto que nunca gostei deste gênero artístico, pois sempre achei as “paisagens” algo monótonas. Não sei explicar o motivo, mas sei que como artista, não produzi nada neste gênero.

A partir de então cada vez que entrava em uma galeria, antiquário ou leilão o olho procurava pinturas de paisagens gaúchas, quando não acontecia de *marchands* e antiquários me ligarem avisando da entrada de alguma peça que poderia me interessar, afinal Porto Alegre não é uma grande cidade e o meio artístico é bastante reduzido. Com o tempo, foram aparecendo oportunidades interessantes, de paisagens em outras técnicas (desenhos, fotografias, gravuras), de outros lugares ou de nomes significativos, e a coleção foi aumentando até ter o número expressivo que tem atualmente.

Sobre as coleções de artistas

O fato de eu ser um artista e colecionar arte, não é algo incomum. Posso citar alguns exemplos. No período de 2015/2016 vivi em Lisboa fazendo um Estágio Sênior. Lá fiquei sabendo, através da imprensa, de dois casos de artistas colecionadores, que tiveram ampla divulgação. Pedro Cabrita Reis (Lisboa, Portugal, 1956,) importante artista contemporâneo português, vendeu sua coleção formada por 388 obras de 74 artistas portugueses à EDP (Energias de Portugal), para ser parte do acervo do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, MAAT, instituição mantida pela estatal. Neste mesmo museu tive a oportunidade de ver exposta a coleção de outro artista fundamental em Portugal: Julião Sarmento (Lisboa, Portugal, 1948). A exposição *Afinidades Eletivas*, aconteceu em 2015 e mostrou parte da coleção de Sarmento, que tem 1200 peças, e que será colocada em comodato em um espaço da Prefeitura de Lisboa, que está sendo reformado para isto. Esta

coleção é formada não só por artistas portugueses, mas por artistas de outros países (europeus, norte-americanos, brasileiros, etc.) sendo composta por um grande número de obras trocadas, como é usual entre artistas, o que quer dizer também que são obras contemporâneas ao artista. Posso citar alguns exemplos mais próximos:

Em Porto Alegre, Vera Chaves Barcelos (1938, Porto Alegre), uma artista reconhecida não apenas por seu trabalho, mas também por ser criadora de grupos de vanguarda nos anos 1970 e 1980 no Rio Grande do Sul, criou em 2004 a Fundação Vera Chaves Barcelos – FVCB, uma entidade cultural privada que “tem como missão a preservação, pesquisa e difusão da obra da artista Vera Chaves Barcellos, assim como o incentivo à criação artística e à investigação da arte contemporânea”³, além de ter um grande acervo de arte – que tem por base a coleção privada da artista – que é mostrado frequentemente em seu espaço expositivo. “O Acervo da FVCB conta com, aproximadamente, 2.190 obras, sendo 892 delas pertencentes à Coleção Vera Chaves Barcellos e 1298 pertencentes à Coleção Artistas Contemporâneos, abrangendo trabalhos da década de 1960”⁴ até a produção mais recente. O caso de Vera Chaves é exemplar, no Rio Grande do Sul, mas também a nível nacional. E há alguns exemplos mais próximos a mim, e que tem um projeto no qual estou envolvido. Estes amigos são a Anico Herskovits, que já citei acima, o Mário Röhnelt e o Paulo Gomes. Os três são artistas, apesar de Paulo Gomes ser mais conhecido na área teórica. São também colecionadores, todos com mais de sessenta anos. A coleção da Anico é principalmente de gravuras, por esta ser sua área de trabalho, o que não a impede de ter pinturas – Siron Franco, Carlos Scliar, Iberê Camargo; esculturas do Mauro Fuke ou Poteiro e assim por diante. A coleção do Mário Röhnelt não tem um perfil muito definido, reunindo tudo que gosta, mas com ênfase em artistas com linguagens mais contemporâneas como Karin Lambrecht, Alex Fleming, o que não o impede de ter também desenhos de Weingärtner ou Iberê. A coleção do Paulo Gomes, na verdade, são várias: tem a dos retratos com pinturas e desenhos dos séculos XIX ao XX, tem a de desenhos, que é a mais desenvolvida, com diversas obras de Pedro Weingärtner (que é o foco de suas pesquisas há 15 anos), mas também tem de Vitor Meireles a Jorge Guinle e tem também a coleção de cerâmicas dos anos 1950 no RS.

Pois estes três amigos e eu fazemos parte de um grupo⁵, que se reúne há 28 anos para comer nhoque todos os dias 29 – a *Confraria do Nhoque Dourado* – seguindo uma tradição italiana que garante que quem fizer isto, terá muito dinheiro de retorno. Pois este grupo, além de comer nhoque, se diverte muito, e conversa muito sobre tudo, e também sobre arte (afinal, somente a Silvia não é da área). Nestas conversas, há uns 10 anos, ou mais, surgiu

a questão sobre o que aconteceria com nossas coleções, nossas produções pessoais e nossas bibliotecas quando não mais estivéssemos aqui, neste plano... Depois de muitos debates concluímos que deveríamos nos unir e criarmos uma instituição para que todo este material fosse cuidado e preservado. Não temos certeza dos números, mas acreditamos que a soma das quatro coleções, mais a nossa produção pessoal, que está em nossa posse, dará algo em torno de 4000 obras, o que não é um número desprezível. A possibilidade de ser criada uma fundação acabou por ser descartada, pois esta solução exigiria muito dinheiro, o que estaria muito longe de nossas possibilidades. A solução encontrada foi de fazermos uma doação a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porém, como queremos que as coleções individuais (a produção própria e a adquirida), as bibliotecas e o acervo documental de cada um seja preservado como um todo, propusemos (e eu, aproveitando o fato de ser diretor do Instituto de Artes da UFRGS no período de 2006 – 2014) e conseguimos, criar um órgão auxiliar, vinculado ao IA, para receber este material, como também o de outros artistas (do teatro, da música e das artes visuais) que tivessem estas características. Foi criado então o *Et alii – Acervo, Documentação e Pesquisa em Arte*. Ele existe hoje de direito, mas não de fato, pois não temos o espaço físico necessário para sua implantação efetiva, e hoje na UFRGS, a falta de espaço físico é um dos problemas graves.

Este é o futuro incerto das coleções privadas em nosso país. Na maioria dos casos, quando o colecionador morre, seus herdeiros desmancham a coleção, sem se preocupar com qualquer tipo de registro e documentação. Vendem por qualquer preço, para se livrarem daquele “problema” que ocupa espaço. Documentos vão para o lixo. Livros, muitas vezes são vendidos a quilo. Quando alguém decide doar, as instituições têm dificuldades para receber, armazenar, cuidar, proteger, em virtude da falta de espaço, de pessoal, de recursos.

Mas apesar do toque pessimista (totalmente justificado pela realidade que vivemos atualmente), é muito bom poder ter esta coleção, viver cercado de trabalhos que me tocam, que me encantam, conviver com esta mistura de obras, todas importantes para mim, podendo ser de um artesão que não conheço a um grande nome vinculado à história da arte brasileira. Em minha casa, muito democraticamente, são todos iguais.

¹ A Fabrica Rheingantz é criada em 1873, na cidade de Rio Grande, RS, e tem uma importância econômica enorme no início do séc. XX, principalmente na região sul do Estado, com seus produtos de altíssima qualidade circulando nacionalmente

² *A realidade da ficção na pintura de Carlos Alberto Petrucci*. Revista GAMA, Estudos Artísticos, V.5, n.9, jan./jun. 2017, p. 30-38. ISSN 2182-8539 / E-ISSN 2182-8725

³ Disponível em: http://fvcb.com.br/?page_id=15. Consulta em 18/08/2017

⁴ idem

⁵ Fazem parte deste grupo, além dos já citados, Blanca Brites, Marisa Veeck e Silvia Tanus

Alfredo Nicolaiewsky (1952, Porto Alegre, RS). Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFRGS (1978); Mestrado (1997) e Doutorado (2003) em Poéticas Visuais no Instituto de Artes da UFRGS. Estágio Sênior na FBAUL/ CIEBA, Lisboa (2015/2016). Exposições coletivas, dentre as quais *Velha Mania - Desenho Brasileiro* no Parque Lage, RJ (1985); *O Espírito Pop: Influências na Arte Atual do RGS* no MAC/RS, POA (1993); *Apropriações/Coleções*, Santander Cultural, PoA (2002); *Erótica - os sentidos da arte* no CCBB/SP e CCBB/RJ (2005); *mam[na]oca - Arte Brasileira do Acervo do MAM - SP*, SP (2006) e *Desidentidad*, IVAM, Valencia, Espanha (2006). Algumas das exposições individuais: *Atelier Livre* da Prefeitura, POA/RS (1973); *Galeria Macunaíma*, RJ (1984); *O Artista como Editor*, Centro Universitário Maríantonia/USP, SP (2007). Vive e trabalha em Porto Alegre, onde leciona no Instituto de Artes/ UFRGS desde 1991. Foi diretor do IA de 2006 a 2014. Publicou *Alfredo Nicolaiewsky – Desenhos e Pinturas* (1999) e *Alfredo Nicolaiewsky – A Ira de Deus: prequelas e sequelas* (2017).

A COLEÇÃO MÁRCIO ESPÍNDULA, EM VITÓRIA

Almerinda da Silva Lopes

O texto discorre sobre a especificidade da coleção de arte moderna e contemporânea do empresário capixaba Márcio Espíndula, de autoria de conceituados pintores e escultores brasileiros. A coleção tomou impulso na segunda metade da década de 1980, com a inauguração pelo colecionador da Galeria Usina Arte Contemporânea (1986), a qual, apesar de ter vida efêmera, realizou em Vitória um trabalho profissional inovador. Aproximou o público da arte produzida naquele momento e incentivou a prática do colecionismo, numa capital carente de investimentos dessa natureza.

Introdução

Nos anos de 1980, a geração de jovens artistas então emergente, revitalizava o fazer artesanal, dedicando-se de maneira entusiástica e prazerosa à pintura, produzindo telas gigantescas, sobre as quais imprimia signos figurativos ou abstratos, realçados com um colorido gritante, pinceladas vigorosas e carregadas de matéria. Essa nova pintura retirava de cena a longa e fastidiosa prevalência das práticas experimentais e conceitualistas, que privilegiaram a ideia sobre o produto final ou o processo sobre o resultado. Ignorando que muitos pintores e escultores experientes e já estabelecidos, continuaram ativos e perseverando em seus respectivos projetos poéticos, ao longo desse período, alguns apocalípticos proclamaram, precipitadamente, a morte da pintura. Subvertendo tal prognóstico, na década de 1980 a pintura voltava em grande estilo ao cenário artístico mundial, tendo como principais protagonistas jovens iniciantes ou estudantes universitários, que refaziam as pazes com o fazer artesanal, com telas, pinceis e tintas e com o mercado. No caso brasileiro, esse entusiasmo também seria orquestrado pela reconquista da liberdade, com o fim da repressão e da censura militar e a restauração da democracia.

Embora muitos desses jovens fossem ainda estudantes universitários, e realizassem, na época, os primeiros trabalhos de pintura, essas telas transitariam pelas principais instituições culturais e bienais e seriam avidamente absorvidas, provocando um boom do mercado de arte, sem precedentes. Essa nova realidade estimulou, conseqüentemente, a instalação de grande número de galerias comerciais em todas as regiões do País, descentralizando as transações comerciais para além do eixo hegemônico. A experiência e o tino comercial de alguns galeristas, muito contribuiriam para o vertiginoso crescimento do consumo de arte e incentivarem o surgimento de novas coleções, que confirmariam a mudança no perfil de alguns de seus respectivos proprietários.

Algumas dessas galerias, inspiradas na prática adotada por congêneres estrangeiras passariam a participar de eventos, a gerar parcerias e a abrir filiais nos centros hegemônicos internacionais. Além de visarem conquistar para a arte brasileira maior fatia no mercado externo, acabariam contribuindo também para o reconhecimento internacional de significativo número de artistas.

Foi nessa época de euforia e de aquecimento do mercado de arte, que o jovem economista e empresário capixaba, Márcio Pretti Espíndula, inaugurou em Vitória, capital do Espírito Santo, a emblemática *Galeria Usina Arte Contemporânea* (abril de 1986), que inseriu a cidade no mapa cultural brasileiro.

O empreendimento alavancaria a coleção de arte do empresário - em fase embrionária desde o início da mesma década -, intensificando a aquisição de obras de destacados artistas brasileiros, entre nomes já estabelecidos e emergentes, convidados a expor nessa galeria. Ressalte-se que, na época, não havia em Vitória, nenhuma coleção com foco na Arte Moderna e Contemporânea, e com tal calibre de objetos. Os esparsos acervos públicos e privados existentes atestavam a preferência por trabalhos de formulação acadêmica ou pré-moderna, com destaque para as flores, paisagens, vistas de monumentos arquitetônicos locais.

Por outro lado, não se pode deixar de observar que, mesmo nos estados mais desenvolvidos do País, a formação de coleções públicas, com foco em linguagens mais inovadoras ocorreu também tardiamente. Isso ocorreu após a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), da Bienal de São Paulo (1951) – evento inicialmente organizado pelo MAM -, iniciativas do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948), por um grupo de empresários liderados por Niomar Moniz Sodré Bittencourt (empresária de comunicações) e Raymundo Ottoni de Castro Maya (indústria e comércio), e todos destacados colecionadores.

Se o fato de tais iniciativas emanarem do empresariado e não do poder público, expõe a desinformação, a insensibilidade e a falta de interesse de nossos dirigentes políticos pela arte e pela cultura, criação dos museus por aqueles mecenas decorreu de diferentes motivações. A euforia gerada pela restauração da democracia após o fim do Estado Novo, a vontade de contribuir para mudar os rumos do mundo, visando superar a depressão e a crise deixadas pela Guerra. Esses fatores repercutiram positivamente no desenvolvimento industrial e das comunicações – campos de atuação dos citados idealizadores -, que

acreditavam ser possível “vencer o nosso subdesenvolvimento e atraso cultural, através do investimento na arte” (BUENO, 2005).

O colecionismo no Brasil e a participação da arte moderna: algumas considerações

No Brasil o colecionismo até a década de 1970 foi uma atividade de poucos endinheirados, com destaque para o empresariado e os banqueiros, que apostavam na valorização dos objetos artísticos, de forma mais rápida e rentável que o auferido no mercado financeiro ou imobiliário, mas também como símbolo de status ou de deferência social. A partir da década de 1980 o perfil desses investidores começava a mudar, atraindo indivíduos cultos, mas com menos recursos financeiros: economistas, advogados, professores, publicitários, escritores, atores, jornalistas, executivos. A supervalorização de processos como a pintura, incentivaria a procura por trabalhos reprodutíveis, em suportes de papel, ou pequenos múltiplos escultóricos, por possuírem preços mais acessíveis. A pintura continuaria desfrutando da preferência dos colecionadores mais abastados, sendo também o produto de destaque das coleções nascidas até a metade do século passado.

Nelas predominavam as paisagens bucólicas, as cenas de gênero e os retratos – quase sempre executados por encomenda a artistas próximos dos comanditários, também contratados para pintar os familiares do respectivo colecionador. Seriam poucos aqueles que se propuseram a integrar a essas coleções constituídas por obras mais tradicionalistas, trabalhos representativos das linguagens surgidas no pós-guerra. Os compradores dessas obras clássicas, bem como os marchands que as garimpavam eram predominantemente estrangeiros, em especial empresários europeus. O restrito número de colecionadores não asseguraria que, até ao final da década de 1950, as galerias pudessem sobreviver apenas da venda de obras de arte, razão pela qual grande parte dos empreendimentos funcionava como um misto de galeria, antiquário, molduraria e loja de móveis.

Alguns dos descendentes desses estrangeiros passariam, posteriormente, a investir também na formação de suas próprias coleções privadas, com destaque para os membros da comunidade israelita, os quais no final da década de 1970 iriam abrir algum espaço para as linguagens mais radicais como a abstração, esta até então refutada. Tal rejeição foi confirmada por Dionísio Del Santo, artista que se destacou na produção de gravuras e pinturas de matriz construtiva: “Até à década de 1970, ninguém queria arte concreta, nem de graça” (DEL SANTO, apud CHENIER, 1980).

Assim, mesmo os artistas hoje emblemáticos, não conseguiriam sobreviver da própria produção, o que os obrigava a desenvolver atividades paralelas, como foi o caso de Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Lothar Charoux, Abraham Palatnik, para não citar outros. Assim, quando a arte construtiva passou a integrar as novas coleções já havia cumprido seu ciclo.

Com formação universitária, maior acesso à cultura e a possibilidade de realizar viagens cada vez mais frequentes ao exterior, onde as novidades artísticas circulavam com mais frequência em museus e galerias comerciais, a geração de novos colecionadores brasileiros ajudaria a derrubar a barreira de resistência às linguagens modernas e contemporâneas.

Esses novos investidores aproveitariam, então, para adquirir obras construtivas- concretas e neoconcretistas - a preços de ocasião, como foi o caso do exportador João Sattamini – cuja coleção encontra-se atualmente em comodato no Museu de Arte Contemporânea de Niterói -, e do empresário paulista Adolpho Leirner¹. Quando fizeram essas opções certamente não vislumbraram a estupenda e rápida valorização que essas obras atingiram a partir do final de 1980, quando as instituições e os colecionadores estrangeiros passaram a reconhecer a ousadia da produção construtiva brasileira, e a adquirir obras dos nossos mais emblemáticos artistas. O trânsito internacional das obras das coleções citadas parece ter contribuído de alguma maneira, para estimular o mercado, coincidindo com a chamada volta à pintura.

A Galeria Usina e seu significado no contexto cultural do Espírito Santo

A inauguração da Usina ocorria em um período de otimismo provocado pela redemocratização do país, de crescimento econômico e de mudanças no panorama sócio-político-cultural, o que provocou, conseqüentemente, aumento considerável no consumo de bens materiais e culturais, inclusive nas regiões mais periféricas do País.

Instalada em um suntuoso casarão eclético construído nos anos de 1960, localizado na Praia do Canto, bairro nobre da capital, a Galeria Usina era inaugurada a 17 de abril de 1986, com uma mostra coletiva de quatorze artistas contemporâneos, figurativos e abstratos, alguns já estabelecidos outros emergentes, a maioria atuante no Rio de Janeiro: Adriano de Aquino, Amílcar de Castro, Dionísio Del Santo, Gonçalo Ivo, Hilal Sami Hilal, Hilton Berrero, Iberê Camargo, Ione Saldanha, Ivald Granato, Jorge Guinle, Loio Pérsio, Milton Machado, Paulo Laport e Roberto Magalhães. A galeria fazia assim uma prévia dos

lustros artísticos nos quais iria investir, considerando que alguns voltariam a expor individualmente na Usina, ainda no mesmo ano, outros nos anos seguintes.



Fig. 1. Jorge Guinle, *Diário de uma camareira*, 1986. Óleo s/tela, 140 x 190. Fonte: Vasconcellos, *Sobrevitória*, 201, p. 106.

No dia da inauguração da Galeria, o jornalista Marien Calixte indagava o marchand sobre esse novo desafio em sua vida profissional, investindo em um meio em que a prática colecionista praticamente inexistia e o mercado de arte não se mostrava promissor, que respondeu: “Confunde-se falta de mercado com falta de iniciativa. Estamos tomando nossa iniciativa e temos certeza que o mercado está aí, ávido, cheio de expectativas, em busca de investir bem e garantir qualidade patrimonial” (ESPÍNDULA, apud CALIXTE, 1986).

O marchand não deixaria de ter razão considerando que foi comercializado pela Galeria número bastante expressivo de obras, que em alguns casos atingiu o total de trabalhos expostos, estimulando, assim, a prática do colecionismo. E apesar de sua curta existência (pois encerrou as atividades em 1989), a Usina realizou um trabalho inovador, além da expressiva soma de 25 exposições, de nomes reconhecidos, atuantes em diferentes regiões do país, sem deixar de prestigiar também alguns artistas capixabas: Adriano de Aquino, Amílcar de Castro, Antônio Dias, Carlos Fajardo, Daniel Senise, Ester Grinspum, Frans Krajcberg, Frans Weissmann, Gonçalo Ivo, Hilton Berredo, Iberê Camargo, Ione Saldanha, Ivald Granato, Jorge Guinle, Karin Lambrecht, Leonilson, Loio-Pérsio, Márcia Ramos, Milton Machado, Mira Schendel. Mostraram também seus trabalhos na Galeria os capixabas: César Cola, Dionísio Del Santo (radicado no Rio de Janeiro), Hilal Sami Hilal e Regina Chulam (que na época vivia e trabalhava em Portugal) ².

Para o sucesso do empreendimento foi de fundamental importância, além de um trabalho profissional eficiente, a parceria com destacados empreendimentos do ramo, como as Galerias Paulo Klabin e Thomas Cohn (Rio de Janeiro), Luísa Strina e Paulo Figueiredo (São Paulo) e Tina Zappoli (Porto Alegre). Até porque, boa parte dos artistas que ali expuseram era representada por aqueles experientes galeristas. A qualidade das obras e o exímio trabalho de montagem e iluminação das mostras da Usina chamariam a atenção e foram usados como modelo para alavancar a forma de atuação e o profissionalismo dos empreendimentos públicos existentes na capital e nos que surgiriam depois, além de contribuir para informar e modificar o gosto estético, ainda muito focado nas gramáticas passadistas. Investiu no incentivo às novas linguagens, contribuindo efetivamente para aproximar os capixabas da mais consistente produção contemporânea produzida no País. Ressalta-se que, na época, Vitória ainda se ressentia da falta de instituições culturais, e, conseqüentemente, de um mercado que pelo menos acenasse para a possibilidade de sobrevivência dos artistas locais. Havia apenas dois espaços culturais públicos em funcionamento: a Galeria de Arte e Pesquisa da UFES e a Galeria Homero Massena (mantida pela Fundação Cultural), ambas com finalidade didática ou educativa, e não voltadas à venda de objetos.



Fig. 2. Hilal Sami Hilal, *Sem Título*, 1986. Folhas de ouro sobre papel artesanal, 115 x 87 cm. Fonte: Vasconcellos, *Sobrevitória*, 2011, p. 123.

Para Márcio Espíndula foi imprescindível para seu trabalho à frente da Usina, a colaboração que recebeu em vários projetos, especialmente de dois experts no ramo artístico: o cineasta, artista plástico e galerista carioca Luiz Antônio Marangoni e o arquiteto e iluminador Ronald Cavaliere³:

Sou muito grato a Luiz Antonio Marangoni (...), por ter me apresentado a vários dos artistas que expuseram na Usina, com os quais estabeleci profícuas amizades. E0 a Ronald Cavaliere, igualmente amigo e parceiro de “viagens” arquitetônicas, colaborador na montagem de diversas mostras realizadas na galeria (...) (ESPÍNDULA, 2011).

A forma como o marchand se envolveu com o empreendimento, enviando cerca de mil e seiscentos convites para a inauguração de cada mostra, a colecionadores e investidores de vários estados, bem como a arrojada agenda da Usina trouxeram novo alento a um meio artístico provinciano, até então bastante retraído, seja pelo reduzida produção seja por seu caráter conservador ou pouco transgressor. As exposições contavam na inauguração com verdadeira multidão e com a presença dos respectivos artistas, os quais permaneciam em contato com o público visitante e com os artistas locais, discorrendo sobre os trabalhos expostos ou respondendo a perguntas, em momentos de efetiva convivência e troca de experiência, o que também os aproximava do galerista e da cidade.

O paulista Loio-Pérsio (1927-2004), cuja obra transitava pouco, naquele momento, pelo circuito cultural do Rio de Janeiro e São Paulo - seja devido ao seu temperamento arredo, seja em virtude do longo isolamento do artista no Paraná, após a exposição realizada na galeria Usina teve a carreira revitalizada. Incentivado pela acolhida recebida do marchand e pelo interesse que sua pintura despertou nos capixabas, o mesmo acabaria se transferindo para Vitória, instalando seu ateliê em um espaço que lhe foi cedido, em um anexo à Galeria, onde também daria aulas a artistas locais. Com o encerramento das atividades do empreendimento, o artista mudou-se para a pacata Nova Almeida, no interior do estado, ali trabalhando isolado até 1994⁴.

Outros artistas, como Adriano de Aquino e Carlos Fajardo, também se tornaram amigos do galerista e “habitués” de viagens ao Espírito Santo. Esse último aqui retornaria várias vezes, entre outros motivos, para ministrar oficinas de arte no *Festival de Verão de Nova Almeida*, promovido pelo Centro de Artes da Universidade Federal em parceria com a Prefeitura Municipal da Serra. Frans Krajcberg, pouco depois de expor na Usina manifestou interesse de doar seu acervo escultórico ao governo do Espírito Santo, para a criação de um Instituto ou Museu que levaria o nome do artista. Apesar de a ideia ter sido bem acolhida e ter ocorrido solenidade (1993) para marcar o início das negociações, além de especulações sobre a construção do edifício que abrigaria as obras, com projeto arquitetônico assinado pelo capixaba Paulo Mendes da Rocha, a iniciativa não iria se concretizar, por problemas que nunca foram devidamente esclarecidos. Por essa razão, o artista doaria o acervo de mais de cem obras ao governo do estado do Paraná (1993)⁵.

Se não deixa de ser notável o desempenho e a ousadia do empresário ao se aventurar em um ramo da atividade em que não dispunha de experiência, o nível das exposições e dos artistas convidados para expor na Usina atraíram os compradores. Além de pintura em acrílica ou óleo sobre tela, alguns artistas apresentaram nas respectivas mostras somente obras sobre papel (desenhos, gravuras, técnicas mistas ou colagens).

Muitos capixabas e investidores de outros estados fizeram aquisições de pinturas, por ser esse o processo artístico que mais movimentava o mercado de arte, naquele momento. Mas os trabalhos em suportes de papel, de preços bem inferiores aos da pintura, tornava-os mais atrativos aos grandes e pequenos investidores. Conseqüentemente, seriam os mais comercializados pela galeria, sendo que todos os desenhos expostos por Iberê Camargo (1919-1994) foram arrematados por um único colecionador, antes mesmo da mostra ter sido inaugurada.

Tratava-se da série dramática *As Criadas* (1986), constituída por treze trabalhos de traços atormentados, executados a bico de pena, lápis e guache pelo artista gaúcho, que marcavam seu retorno à figuração, depois de longo período dedicado à produção de obras abstratas. Essa série foi inspirada na polêmica peça teatral de mesmo nome, escrita na prisão por Jean Genet (1947), versando sobre uma tragédia ocorrida na França, em 1933. Iberê também expôs na Usina desenhos *Sem título* (série ecológica ou agrotóxica), datada de 1985, apresentada simultaneamente na Galeria Tina Zappoli, em Porto Alegre.

Um desses desenhos - o primeiro vendido pela galeria -, seria anos mais tarde readquirido por Márcio Espíndula, quando o antigo proprietário pôs à venda a referida série, que acabaria se dispersando. O colecionador capixaba preenchia, assim, uma lacuna, que permaneceu aberta em seu legado, em razão de sua Galeria ter vendido todas as obras expostas por Iberê, em 1986. Se a Usina também comercializou objetos escultóricos ou múltiplos de pequenos formatos, alguns dos quais também seriam adquiridos mais tarde aos artistas pelo colecionador (VASCONCELLOS, 2011)

A coleção do empresário

As aquisições feitas aos artistas quando das exposições realizadas na Usina e algumas doações recebidas dos mesmos alavancaram a coleção privada do marchand, chamando atenção para a criteriosa escolha das obras e das linguagens, que iriam se juntar ao núcleo da coleção, nascido antes da inauguração da Galeria. Isso significava que o colecionador apostava na relevância dos artistas que selecionou para representar em seu

empreendimento, mas também aumentava a confiabilidade dos produtos oferecidos aos investidores por seu empreendimento. Segundo o empresário, foi imprescindível para esse desempenho e confiança angariada o apoio incondicional recebido dos próprios artistas, que o orientaram nas decisões tomadas, na escolha das obras a serem adquiridas e no contato com outros empreendimentos do ramo.

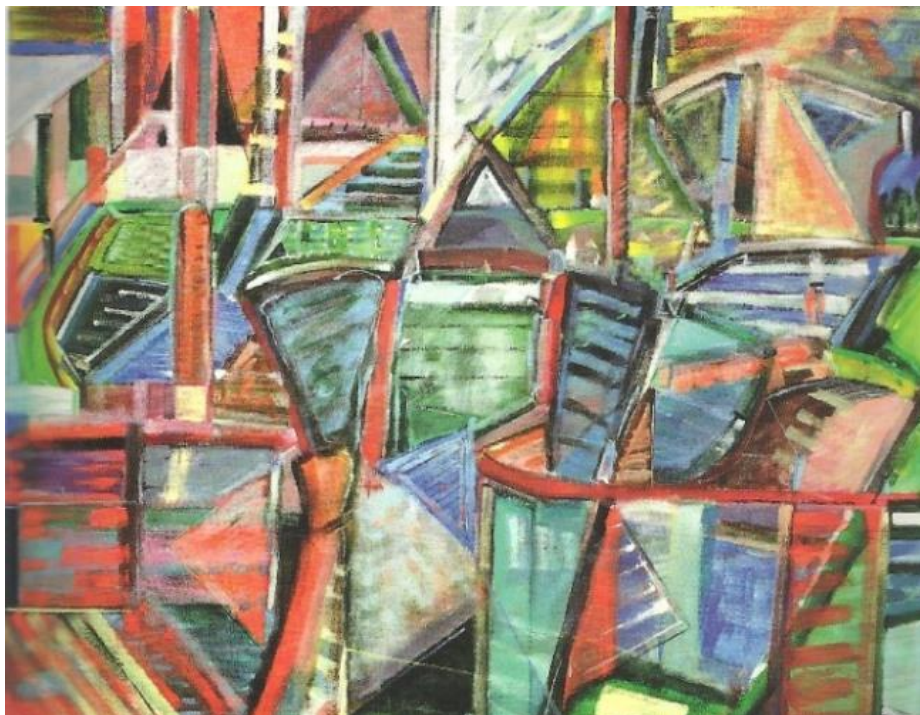


Fig. 3. Milton Machado, *O Segurança do Shopping Center*, 1985. Acrílica sobre tela, 114 x 146 cm.
Fonte: Vasconcellos, *Sobrevivência*, 2011, p. 109.

Com o encerramento das atividades da galeria, a coleção do empresário continuaria a crescer, com novas aquisições de trabalhos de desenho, pintura, módulos escultóricos, tanto dos artistas que antes representou, quanto de outros nomes de referência na arte moderna e contemporânea, inclusive de alguns capixabas.

Se nessa época cresceu muito o número de coleções, o perfil e o propósito dos colecionadores se diversificaram e continuaram passando por mudança nas últimas décadas. Parte das coleções privadas nasce do interesse pela arte ou como hobby, o que leva os investidores a comprar as obras pelas quais se sentem atraídos ou que particularmente lhes agradam. Outros declaram que colecionar objetos de arte é um desafio, um processo de descoberta e de conhecimento, que começa antes mesmo de adquirir as obras que os instigam ou incomodam. As primeiras escolhas respaldam-se, quase sempre, no olhar treinado e na sensibilidade aguçada de seus respectivos proprietários. Mas à medida que as coleções adquirem maior densidade ou passam a ser vistas como forma de

investimento e de valorização dos objetos artísticos, os respectivos proprietários buscam o apoio de especialistas para orientá-los. Para adquirir o objeto desejado instaura-se um processo de investigação e de garimpagem, sendo que conseguir a posse do mesmo torna-se um ato de prazer e afetividade. Assim, por mais diversos que sejam os propósitos dos colecionadores, há entre eles um elo comum, ao revelarem que colecionar obras de arte envolve sentimento e paixão, que perdura por toda a vida.

Por essa angulação se entende o devotamento de Márcio Espíndula e sua esposa Cecília à coleção, que começou a ser constituída com peças adquiridas diretamente de artistas emergentes no início dos anos de 1980, antes mesmo de decidir criar a galeria Usina. As aquisições iniciais foram feitas a Jorge Guinle (1947-1987) e aos capixabas, Regina Chulam e Hilal Sami Hilal, que também seriam convidados a expor individualmente – o primeiro e o último, duas vezes – no empreendimento que inauguraria algum tempo depois. Com a morte precoce de Guinle, o empresário continuaria a comprar trabalhos das diferentes fases produtivas daqueles dois conterrâneos.

A representatividade dos artistas modernos e contemporâneos na coleção do capixaba é diversificada, oscilando de uma a 15 obras de um mesmo artista. Os mais contemplados são: Adriano de Aquino, Franz Weissmann, Leonilson, Ione Saldanha, Ivald Granato, Loio-Pérsio, Jorge Guinle, Milton Machado, Gonçalo Ivo, Amílcar de Castro (este, com módulos escultóricos e pinturas), além dos capixabas supracitados.



Fig. 4. Leonilson, *Sem Título*, 1986. Acrílica s/tecido, 50 x 90 cm. Fonte: Vasconcellos, *Sobrevitória*, 2011, p. 102.

Após o fechamento da Usina, embora o empresário desacelerasse o ritmo das aquisições, continuou adquirindo desenhos e pinturas executados, mais recentemente, tanto por nomes

já representados na coleção, quanto por novos artistas eleitos, como: Gianguido Bonfanti, José Bechara e Marangoni. O colecionador garimpou e adquiriu, ainda, em galerias e leilões obras de tendência figurativa, de autoria de emblemáticos artistas modernos, que de longa data lhe interessam, como Vicente do Rego Monteiro, Ismael Nery, Alberto da Veiga Guignard e Ivan Serpa.

Predominam nas obras da coleção as tendências construtivas, da metade dos anos 50 aos anos 80, além de telas de formas orgânicas, biomórficas e gestos pulsantes, de autoria de Loio-Pérsio. Há trabalhos elaborados com técnicas mistas, recorrendo a madeira, folhas de ouro e colagens de papel e tecido, além de pinturas que transitam entre a figuração e a abstração lírica ou informal, construída com gestos amplos e camadas generosas de tinta e cores vibrantes, por artistas que emergiram naquela última década citada, a exemplo de Jorge Guinle. Os suportes também apresentam um leque diversificado de materiais, não se restringindo à lona e ao papel: poliuretano sobre aço, borracha recortada, tecido, cobre corroído.

Se a coleção em pauta reúne um significativo legado de bens culturais, não foi até o momento objeto de investigação acadêmica, que possibilite ampliar o conhecimento sobre os processos e linguagem desse conjunto de obras, bem como a sua dimensão para a História da Arte e o patrimônio artístico brasileiro das últimas décadas. Por se tratar de coleção privada, permanece desconhecida até dos capixabas, considerando que apenas um recorte de cem obras, selecionado pelo curador Luiz Eduardo Meira de Vasconcellos, foi apresentado ao público, uma única vez em 2011, em exposição realizada em Vitória, no Museu de Arte do Espírito Santo.

Referências Bibliográficas

BUENO, Maria Lúcia. "O Mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960". *Sociedade e Estado*, vol. 20, Brasília, maio/ago. 2005. WWW. scielo.br/scielo.php-script-sci_arttextpid=50102-69922005000200006. Acesso em 24/07/2017.

CALISTE, Marien, "Abre-se a Usina, com obras de 14 artistas brasileiros", *A Gazeta* (Vitória), 17 abril 1986, p. 4.

DEL SANTO, Dionísio, depoimento a CHENIER, Carlos, "Misticismo e talento na obra de Del Santo", *A Gazeta* (Vitória), 22, jun. 1980.

ESPÍNDULA, Márcio, In: VASCONCELLOS, Luiz Eduardo Meira de. *Sobrevitória*: Vitória: ABZ Produções, 2011 (Catálogo coleção Márcio Espíndula).

VASCONCELLOS, Luiz Eduardo M. de. *Sobrevitória*: Vitória: ABZ Produções, 2011 (Catálogo coleção Márcio Espíndula).

¹ O engenheiro e empresário paulista, originário de família judaica, de imigrantes europeus, tradicionalmente ligados à arte e à cultura, reuniu o que de mais significativo foi gerado no meio artístico brasileiro, entre o final dos anos de 1940 e a década de 1960, razão porque essa coleção transitou por inúmeras instituições públicas brasileiras e estrangeiras, até ser adquirida pelo *Museum of Fine Arts*, em Houston, Estados Unidos (2007).

² Alguns desses artistas chegariam a expor duas vezes, no período de funcionamento da galeria: Iberê Camargo, Frans Krajcberg, Jorge Guinle e Hilal Sami Hilal.

³ Vale destacar que, na década de 1980, o arquiteto Ronald Cavaliere foi o responsável pela reforma do prédio da Bienal de São Paulo, projetado por Oscar Niemeyer, e pelo projeto expográfico da 22ª. Bienal Internacional de São Paulo (1994), além de atuar como iluminador de algumas das mais emblemáticas exposições realizadas naquele período.

⁴ Instável, nesse mesmo ano retornava a Curitiba (Paraná), cidade onde viveu até 1996, quando retornou ao Rio de Janeiro, ali falecendo em 2004.

⁵ Entretanto, por descaso e falta de manutenção das obras, por parte da Fundação Cultural de Curitiba, estado do Paraná, responsável por cuidar do acervo instalado no *Espaço Cultural Franz Krajcberg* (construído em 2003, para abrigar as esculturas), o artista indignado com o que chamaria de abandono e deterioração das obras por ele doadas, solicitou judicialmente a devolução das mesmas, em 2010.

Almerinda da Silva Lopes é Professora de História da Arte da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando na Graduação em Artes e nos Programas de Pós-Graduação em Artes e em História; Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP e Universidade de Paris I; Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Autora de livros e outras publicações, com foco na Arte Moderna, Arte Contemporânea e Fotografia.

ENTRE O VESTÍGIO, O RASTRO E A CICATRIZ: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DAS OBRAS SOBREVIVENTES

Ana Chaves

Ter memória é assumir criticamente o que se põe à vista.¹
A permuta entre experiência e lembrança é uma troca entre mundo e imagem.²
[...] Mas não, não bem assim, não como qualquer outro objeto, mas como algo ao mesmo tempo vivo e morto. Dei um grito de pavor como se tivesse acabado de transpor alguma fronteira, como se entrasse num mundo ainda nunca visto.³

A estrutura da imagem liga-se diretamente à noção de memória que, articulada ao modo narrativo, cumpre a vocação de manter sobrevivente a experiência. As imagens interpretadas por Gilles Deleuze (2014) operam um conjunto de entrelaçamentos de diferentes durações de tempo. Na condição de arquivo, as imagens associadas a vestígios estão condicionadas a relacionar-se apenas com o passado, porém é preciso construir uma interpretação histórica das imagens sob a perspectiva da distensão e não apenas da intenção. Interessa-nos analisar o que permanece nas imagens e de que modo, seu conteúdo testemunha e, sobretudo coloca em discussão diferentes temporalidades e interpretações de um determinado contexto histórico.

O testemunho, seja na forma oral, escrita ou imagética conecta lembranças e esquecimentos. Trata-se de uma ligação íntima entre as escolhas voluntárias (ou não) do que se prefere lembrar ou esquecer. De um modo geral, o testemunho é constituído por uma narrativa que se desenvolve a partir da reelaboração de uma experiência vivida. Na forma de depoimento, pode ser utilizado para fins jurídicos e operações historiográficas. No segundo caso, há testemunhos decorrentes de eventos traumáticos como os pós-guerras que despertaram em muitos historiadores o interesse pela memória em resposta ao modelo historicista vinculado a uma noção de restituição e representação do passado.

O material testemunhal passou a interessar diversos pensadores, dentre eles destacamos Maurice Halbwachs (1877-1945), Walter Benjamin (1892-1940) e Paul Ricoeur (1913-2005) que desenvolveram seus estudos reconhecendo que a construção da imagem do passado é necessariamente articulada à construção da imagem da memória, portanto de uma apresentação do tempo não mais linear, mas fragmentado.

Para Halbwachs (1990) a lembrança é constituída pelo acionamento de ocorrências do passado, individuais e coletivas, junto às experiências do tempo presente. As imagens do passado sofrem alterações, constantes transformações na medida em que vão sendo evocadas através do exercício de rememoração. Enquanto algumas imagens caem no

esquecimento, outras se destacam de acordo com as circunstâncias e as condições de como e onde foram acionadas. Nessa perspectiva, a lembrança é ativada para a construção da memória e não apenas para sua restituição.

Em Benjamin (2009) operar lembrança e tempo presente é o que possibilita a construção de diversas releituras do passado, portanto de diversas escritas da história. As incisões no tempo são privilegiadas no processo de construção das narrativas quando formuladas segundo o método da montagem, no qual são utilizados apenas os escritos, os resíduos materiais daquilo que aparentemente restou da narrativa histórica. Desse modo, acrescenta que embora o presente esteja carregado de uma verdade temporal, há o momento da explosão, da “morte da *intention*”. Da passagem da relação puramente linear do tempo para uma relação dialética, para uma leitura da imagem no agora como algo que irrompe, que carrega “a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.”⁴

Ricoeur (2007) desenvolve o conceito “memória manipulada” como um jogo de estratégias em que o que precisa ser lembrado e, portanto, o que precisa ser automaticamente esquecido pode vir a definir uma narrativa histórica que, ao ser autorizada, passa a ter um caráter oficial, canônico quando celebrada, comemorada. O testemunho, portanto, torna-se peça fundamental, sobretudo diante dos apagamentos decorrentes da ação de regimes totalitários, por exemplo, quando a experiência é transferida do estado perceptivo ao estado declarativo, testemunhal, documentativo. O autor observa que mesmo na condição de arquivo, o testemunho resiste à condição de reserva, explicação, representação e desconfiança enquanto validade de um fato diante do seu “potencial de empregos múltiplos.”⁵

Maria do Carmo Séren (2005) aponta para o estado pretérito da fotografia quando conserva o testemunho, o registro documental daquele instante captado da qual a imagem é temporalizada. A imagem fotográfica pode funcionar também como atualização do passado quando investida de outros pretextos, outras possibilidades interpretativas. Diferente de outros meios, assume no ambiente do museu diversas modalidades. Como linguagem artística, documento e instrumento de comunicação toma a forma portátil e habita as memórias internas dos acervos museológicos, iconográficos e, sobretudo dos dispositivos móveis. Segundo a autora, distante de qualquer leitura conotativa, as imagens fotográficas possuem um conteúdo provido de significados e significantes, instiga-nos à procura do que pode estar oculto em suas “superfícies lisas”.

O museu é um lugar por onde diversas imagens circulam e muitas permanecem como registros documentais de uma época, de um período artístico, histórico. Algumas imagens representam lugares, assim como possuem apenas no âmbito do museu o lugar de referência. Geralmente são imagens que testemunham as etapas de construção do prédio, lançamento da pedra fundamental, visitas de personagens ilustres, aquisição de novas obras, coquetéis, cerimônias consideradas importantes para a construção da sua história. Essas imagens sobrevivem à ação do tempo, não caem em esquecimento, pois são constantemente lembradas, reproduzidas e divulgadas em catálogos e mídias impressas. Para esta comunicação, selecionamos um conjunto de imagens fotográficas pertencente ao acervo iconográfico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Porém, são imagens que tratam justamente do oposto relatado, tratam de um lugar que se desconstruiu em virtude de um incêndio ocorrido na madrugada de 08 de julho de 1978. A ação do fogo e consequentemente da água, devastou cerca de noventa por cento do acervo, grande parte da biblioteca e aproximadamente duzentas obras que compunham a exposição “Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível”. Nesta exposição, havia um conjunto de aproximadamente oitenta obras da fase construtiva do artista uruguaio Joaquín Torres García, cuja singularidade tornou ainda mais dramática as consequências do incêndio.⁶

Desse conjunto, identificamos uma série de imagens que nos chamou especial atenção por apresentar uma das salas do Bloco Escola reservada ao recolhimento das obras sobreviventes ao incêndio. Em uma das imagens, é possível identificar um conjunto de esculturas em ferro e bronze reunidas no canto da sala, enquanto outras obras, em sua maioria pinturas, ‘agonizam’ umas sobre as outras sem identificação. Embora muitas obras já tenham passado pelo processo de restauração e, aparentemente, retomaram sua aparência original, propomos analisar esse conjunto de imagens a partir do que expressa enquanto material testemunhal operado pela noção de vestígio, rastro e cicatriz, cuja interpretação é dada não só pelas transformações materiais, mais simbólicas.

A noção de vestígio que nos interessa extrapola o sentido dado à noção de documento histórico, análoga à noção de testemunho como marca da passagem de um acontecimento ou de um objeto, para o que Emmanuel Levinas (1993) define “o próprio desordenamento que se imprime.”⁷ Ao invés de imputarmos ao vestígio a qualidade de documento datado, usualmente utilizado por muitos historiadores, trataremos o vestígio com um dado perturbador, um enigma para se pensar a construção da narrativa histórica da arte no museu pós-incêndio. Mesmo que esteja associado diretamente a uma materialização de emblemas do passado, o vestígio “está imerso no presente ao mesmo tempo em que é o

suporte de uma significação que já não está lá.”⁸ O contrato de veracidade que supostamente uniria o vestígio ao seu objeto é problematizado quando é percebido como contrapartida de um fechamento de sentido, isto é, de um único modo de interpretação.



Fig. 1 – "Incêndio no MAM". Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 10 jul 1978. Foto: André Papi. Acervo Iconográfico MAM RJ



Fig. 2 – "Incêndio no MAM ". Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 10 jul 1978. Foto: André Papi. Acervo Iconográfico MAM RJ

Estas imagens reiteram a vivacidade material das obras, instaurando assim, um processo de reabertura do sentido da obra no interior do museu. Portanto, nos referimos também a um duplo sentido de vestígio: material e simbólico. Diante dos efeitos da luz captados pelo tempo do obturador, é possível identificar nas fotografias as formas das esculturas em bronze de Auguste Rodin (1840-1917), Constantin Brancusi (1876-1957), Henri Laurens (1885-1954), Jacques Lipchitz (1891-1973), Victor Brecheret (1894-1945), Alberto Giacometti (1901-1966), Marino Marini (1901-1980), Felícia Leirner (1904-1996), Alicia Penalba (1913-1982) e Mario Cravo Junior (1923). O estado das obras e a ênfase dos tons preto e branco da fotografia imprimem no conjunto uma espécie de uniformidade tipológica. Embora cada uma pertença a um determinado artista e a uma proposta estética, todas as obras, de um modo geral, conservadas em preto e branco, através destas imagens parecem ter a mesma fisionomia, parecem pertencer ao mesmo conjunto.

Para um observador distraído ou leigo, o sentido documental atribuído a estas imagens sobre o pós-incêndio no museu não está evidente. O conjunto de obras captado nas imagens poderia estar relacionado a outros contextos: um ateliê, um depósito, uma reserva técnica ou até mesmo a expressão de um momento de transição, de mudança de um lugar para o outro. De fato, estas imagens revelam um processo de mudança, de transformação, mas no sentido discursivo. Olhar para essas imagens é de algum modo resistir às amnésias geradas pelos traumas do incêndio e assumir a presença de uma melancolia que nasce conjuntamente à consciência da transitoriedade. No entanto, a noção de transitoriedade defendida por Sigmund Freud (1915), da qual tomamos de empréstimo, está calcada na significação, no sentido que damos às coisas e não nas coisas em si. Não se refere a uma perda de valor, ao contrário, os valores impressos sobre aquilo que se considera perdido, destruído ou transformado são renovados. A consciência da efemeridade da materialidade dos objetos interfere sobre os valores que empregamos a determinados discursos que pareciam até então imutáveis.

Muitas destas obras sobreviventes compuseram a formação do acervo do MAM RJ segundo uma ideia de “moderno consagrado”.⁹ O valor formal destas obras assegurava a importância do museu como um espaço de contribuição à cultura artística do país. Na transferência da sede do Museu do 11º andar do Banco Boa Vista para os pilotis do Ministério da Educação e Saúde, o MAM RJ cumpria o propósito de tornar-se “um órgão educativo, vivo, criador de padrões de julgamento estético, aperfeiçoador do gosto artístico, [...]”¹⁰ em continuidade na sede definitiva no Aterro do Flamengo. Com o incêndio, o programa institucional baseado na legitimação e valorização da arte moderna passaria a sofrer revisões no processo de

reconstrução, sobretudo diante das possibilidades discursivas que esse grupo de imagens nos apresenta hoje, quase quarenta anos depois.

As obras que há pouco ornamentavam o espaço expositivo, em poucas horas, transitaram de um lugar na história da arte para um lugar na história do museu. Estas obras estão sob a alcunha do sobrevivente, portanto produzem uma memória que qualquer outra obra que integrou o acervo após o incêndio não possui. E isto não significa que estas obras, especialmente as que foram restauradas, estão em uma condição especial em relação às outras, mas podem nos conduzir a outras leituras possíveis para o sentido do objeto de arte e as narrativas que o cerca no museu, especialmente nas condições que se encontrava após o incêndio: praticamente vazio.

Não podemos negar que estas imagens revelam uma dramaticidade e uma exposição das obras que nenhum museu se interessaria em apresentar, afinal o fogo tratou de expurgar suas auras – condição *sine qua non* para sua instalação e permanência no “interior do cubo branco”.¹¹ Estas imagens traduzem a experiência da espantosa ação do fogo e de suas misteriosas habilidades seletivas. As obras permanecem juntas umas às outras, sem qualquer medida de distanciamento. Dependendo do ângulo de visão, se confundem. Aproximam tempos, encontram paralelismos históricos e estéticos que em exposição certamente se avizinhariam. Reconfiguram o olhar, os conceitos, o vocabulário, os territórios visuais, tensionam a legibilidade da narrativa histórica, pois a aparência das obras deforma ou degrada o conjunto de valores, que já envelhecidos, operavam a sua fisionomia. Estas obras estão ali enquanto corpo físico, material, na sua forma bruta, de outra aparência, umas ‘vivas’ e outras mortas, fadadas ao desaparecimento.¹²

É tentador assumir o modelo indiciário para estabelecer uma análise destas imagens na medida em que funcionam como um rastro do que ocorreu e significou a ação do incêndio no museu. Somos tentados a lê-las ao ‘pé da letra’, tentando decifrar cada obra, cada parte sobrevivente, mas a construção da imagem nos intriga a avançar mais no seu aspecto simbólico, iniciando uma investigação que não se encontra na superfície, mas nos vestígios e, sobretudo nas cicatrizes materiais e simbólicas geradas após o trauma. No período do pós-incêndio, a seleção das pinturas sobreviventes ocorria por meio da identificação dos vestígios materiais que pudessem conter resquícios de pigmentação. Se estivessem em condições de serem restauradas, eram reservadas, do contrário, eram arquivadas para posterior investigação do historiador.¹³

As imagens geradas a partir do olhar acurado dos fotógrafos não cobriam apenas os danos gerados pelo incêndio, mas exploraram em imagem outras interpretações dos rastros deixados pelo incêndio. O grupo de fotografias selecionado é de autoria de André Papi, especialista em fotografar obras de arte para catálogos, revistas e jornais. O trabalho do fotógrafo consiste em captar através do seu olhar as características mais exponenciais de cada obra: sua forma, sua cor, seu brilho e textura. No ato de ressignificar estas imagens, isto é, afastá-las do seu referente documental, compreendemos que o seu olhar fotográfico, nesse caso, buscou representar o que restou de um acervo, que embora estivesse sob o aspecto de ruína, reconfigura, ou melhor, "recolecciona"¹⁴. Estas imagens recoleccionam os vestígios gerados pela ação do fogo e da água. No entanto, há uma dimensão fantasmática presente nestas imagens que reiteram o argumento de Sheila Leirner (1982) sobre o quanto a crítica de arte é desestabilizada com a perda definitiva de uma obra de arte. Nas suas palavras, "não obstante, como explicar o sentimento de dor que nos invade ao saber da destruição real dos valores por nós tão contestados?"¹⁵ Se olhadas na perspectiva da ruína, daquilo que sobreviveu enquanto acervo, estas imagens nos dão pistas do que permaneceu enquanto narrativa histórica da arte no museu. Contudo, a interpretação destas imagens deve se opor a uma tentativa de musealizar o incêndio, pois não representam o acervo ou o que sobrou deste acervo, mas apresentam um novo acervo, pois testemunham a mortalidade e o nascimento de uma aposta discursiva.



Fig. 3 – "Incêndio no MAM" Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 10 jul 1978. Foto: André Papi. Acervo Iconográfico MAM RJ

Parte destas obras, em outra circunstancia, contribuiu para a justificativa da criação do MAM na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo no processo de reivindicação da sede definitiva. O bronze, material que atravessou a produção de gerações e gerações de artistas, resistiu aos efeitos da ação do fogo. Algumas obras tratadas como relíquias – Mlle. Pogany II de Brancusi (1920) e Quatro mulheres sobre base (1950) de Giacometti – aparentam aguardar o restauro do culto, da aura, da qualidade formal que até o incêndio mantinha-se intacta. De fato, Mlle Pogany II foi uma das primeiras obras a ser restaurada com a garantia de voltar a brilhar segundo o restaurador Edson Motta.¹⁶ Exposta no segundo andar do MAM RJ três anos após o incêndio como promessa de “vida nova”, exibiu na cabeça uma pequena cicatriz.¹⁷ Ao retomar uma obra representativa da arte moderna europeia como símbolo da reconstrução, o Museu restituía os estatutos fundadores que embora ultrapassados, ainda conferiam o retorno de seus objetivos e métodos à época que fora fundado. Contudo, as cicatrizes, materiais e simbólicas, impressas nas obras demarcam um tipo de reconhecimento, que se dá a posteriori, configurando outro modo de identificação conceitual, além dos estabelecidos pela história da arte.

A semelhança da obra de Brancusi às formas humanas torna ainda mais latente a sensação da qual Hans Belting (2014, p. 229) comenta sobre a potência da imagem fotográfica diante da captação da imagem dos corpos: “a impressão da luz na película fixa o vestígio de um corpo que gera sua própria cópia, [...] não é uma descoberta, mas um objeto dado, que graças a luz capta um corpo com aquela verdade [...]”. Não há ilusão, mas uma impressão, um tipo de experiência visual diante do corpo cuja aparência se diferencia da aparência anterior fixada por outras narrativas históricas.

As considerações sobre o “acabamento lustroso”, o “reflexo perfeito”, o “convite à contemplação” narrado por Rosalind Krauss (1998, p. 104) sobre algumas obras de Brancusi se desfazem diante do aspecto em que Mlle Pogany II, por exemplo, é encontrada após o incêndio. As ligeiras deformações percebidas na forma dos ovóides comentadas pela crítica e historiadora da arte não alteram a qualidade da obra, porém demarcam uma diferença ao modelo normatizado pela matemática pura. Após o incêndio, a obra adquire novas deformações e cicatrizes que convidam a olhar para esta obra, assim como a de Giacometti ou Brecheret e refletir sobre o modo como a mutabilidade da matéria e, conseqüentemente das narrativas sobre as mesmas, estão em um constante processo de reconfiguração. A linha divisória que demarca a memória dessas obras, portanto a sua história e seu lugar no museu antes e depois do incêndio, de certa maneira, é sinalizada nessas imagens.

Giacometti [1957] afirmava que a escultura deve estar a serviço de “uma interrogação, uma questão, uma resposta”.¹⁸ Entendia sua escultura como uma correspondente, não direta, mas indireta de imagens e impressões familiares, isto é, memórias que o afetavam, muito embora não conseguisse identificá-las prontamente. Suas aparências permaneciam “perturbadoras”.¹⁹ Das esculturas sobreviventes presentes nas imagens, talvez “Quatro mulheres sobre base” é a obra que menos tenha sofrido danos com o incêndio. Arriscamos dizer, que o fogo tenha inclusive potencializado o aspecto rugoso, corrosivo e mórbido da sua aparência, assim como se refere Jean Genet [1957] ao narrar suas impressões sobre algumas obras no ateliê do artista parecer “pertencer a uma era defunta descobertas depois que o tempo e a noite [...] as corroeram para lhes dar esse ar, ao mesmo tempo doce e duro, da eternidade que passa. [...] resíduos de um cozimento terrível.”²⁰

Este conjunto de obras sobreviventes representa um modelo estético manifestado na construção de determinados mitos canônicos da arte moderna das primeiras décadas do século XX. Não por acaso, foram adquiridas nos anos iniciais em que o MAM RJ estruturava sua “missão cultural” na cidade do Rio de Janeiro.²¹ Preservar ou dar continuidade as narrativas oficiais após o incêndio nos parece uma tentativa de afirmação da imagem de um “modernismo domesticado”²² adequado a um *déjà vu* dos estatutos fundadores como único parâmetro convincente para o processo de restauração do museu. Ao mesmo tempo, a construção destas imagens do acervo sobrevivente encena ou reitera uma deterioração dos domínios discursivos que delineavam o contorno conceitual da obra de arte moderna, permitindo revisar o próprio sentido de um museu de arte moderna em um contexto artístico e cultural de profundas revisões e reformulações da narrativa histórica.²³ Sendo o museu “um confronto de metamorfoses”²⁴ como nos disse André Malraux em meados da década de 1960, é possível imaginar um museu apenas pela via da imagem e, nesse caso pela construção de imagens-vestígios que revelam não só o incêndio como uma condição histórica, mas também fundador de uma outra consciência histórica da arte sob seus domínios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 499-531.
- BELTING, Hans. Imagens e recordações. In: _____. Antropologia da imagem. Lisboa, Portugal: KKYM, 2014, p. 89-95.
- _____. Epílogo: a fotografia. _____. Antropologia da imagem. Lisboa, Portugal: KKYM, 2014, p. 228-238.
- DELEUZE, Gilles. O cérebro é a tela. In: _____. Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Editora 34, 2016, p. 299-311.
- DOSSE, François. A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade. In: _____. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916). Obras Completas, volume XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2016.
- GENET, Jean. O ateliê de Giacometti. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

GIACOMETTI, Alberto. Textos de Alberto Giacometti. In: _____. (Org.) Giacometti. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 209-223.

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

HERKENHOFF, Rennó. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 115-192.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: Hollanda, Heloisa Buarque de. Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

KRAUSS, Rosalind E. Formas de Ready-made: Duchamp e Brancusi. In: _____. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 85-126.

LEIRNER, Sheila. O incêndio do MAM: absurdo da perenidade destruída pelo acaso. In: Arte como medida: críticas selecionadas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, 54-56.

LÉVINAS, Emmanuel. Vestígio. In: _____. Humanismo de outro homem. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993, p.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem moderno. São Paulo: Edusp, 1999.

RICOEUR, Paul. Fase Documental: a Memória Arquivada. In: _____. A memória, a história, o esquecimento. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2007, p. 155-192.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A arte de testemunhar o desterro. In: KRAUSZ, Luis S. Desterro: memórias em ruínas. São Paulo: Tordesilhas, 2011, p. 145-160.

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. (org.) História, memória e literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-90.

SERÉN, Maria do Carmo. Do olhar inquieto. In: Centro Cultural Banco do Brasil. Fotografia: suporte da memória, instrumento da fantasia. Catálogo de Exposição, CCBB, 2005, p. 11-17.

WIESINGER, Véronique. A escultura como questão e como resposta. In: _____. (Org.) Giacometti. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 63-116.

¹ Herkenhoff, 1998, p. 140.

² Belting, 2014, p. 90.

³ Giacometti [1946]; (2012, p. 216).

⁴ Benjamin, 2009, p. 505.

⁵ Ricoeur, 2007, p. 170.

⁶ “Después de la segunda guerra mundial, no se conocía una semejante catástrofe artística y cultural. El desastre causó asombro y consternación en el mundo entero, lo anunció la prensa con grandes titulares: El mayor desastre de Arte Moderno, Estupor mundial ante la irreparable pérdida, La mayor catástrofe para América Latina.” Trecho do preâmbulo do livro Obras destruídas em el Incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Editado pela Fundación Torres García, Montevideo, 1981. Disponível em http://www.torresgarcia.org.uy/uc_80_1.html Acesso 18 jul 2017. .

⁷ Lévinas, 1993, p. 66.

⁸ Dosse, 2001, p. 83.

⁹ Lourenço, 1999.

¹⁰ Uma cidade a espera de um museu. Jornal O Globo: Rio de Janeiro, 20 maio 1953. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

¹¹ “A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores.” O’DOHERTY, Brian. Notas sobre o espaço da galeria. In: _____. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 3.

¹² “[...] Quando eu levanto para ver qual era o quadro, era um Mabe, que tinha sobrevivido ao incêndio, mas não tinha sobrevivido ao pós-incêndio: a água caiu, o plástico estava furado, o lençol absorveu e tinha uma colônia de fungos enorme sobre esse Mabe.” Depoimento de Paulo Herkenhoff à Memória Petrobras, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 2005.

¹³ “Nos casos em que a tela foi parcialmente destruída pelo fogo, não há restauração possível e só recuperamos a parte não atingida, que fica como documento. Até um terço de uma obra deve ser salvo e mantido.” (Motta apud Noronha, 2014, p. 6)

¹⁴ Márcio Seligmann-Silva utiliza o termo “recoleccionar” no pós-fácio do livro Desterro: memórias em ruínas de Luis S. Krausz ao se referir a narrativa do autor que é descendente dos refugiados do regime nazista.

¹⁵ Leirner, 1982, p. 54.

¹⁶ “O mais importante na escultura é a sua forma original e esta foi mantida por ser tratar de uma peça de bronze.” Depoimento de Edson Motta. Revista Arte Hoje, ano 2, nº 14, agosto de 1978, p. 14.

¹⁷ O MAM está de volta com a promessa de vida nova. O Globo: Rio de Janeiro, 15 mar 1981. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

¹⁸ Giacometti apud Wiesinger, 2012, p.65.

¹⁹ Giacometti, 2012, p. 211.

²⁰ Genet, 2000, p.44.

²¹ AUGUSTA, Maria. O Museu de Arte Moderna e a sua missão cultural. Força da razão: Rio de Janeiro, 15 jan 1952. Acervo Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro.

²² Huyssen, 1991, p. 19.

²³ A reconstrução do MAM RJ foi dividida em duas etapas. A primeira foi iniciada logo em seguida ao incêndio, em 1978, até a entrada de Paulo Herkenhoff em 1985, onde coordenou até 1989 a segunda fase de reformas do museu.

²⁴ Malraux, 2015, p. 10.

Ana Chaves é doutoranda em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas na área de museu, acervo, arquivo, memória e narrativas históricas da arte.

PERTENCE A S. A. REAL: 2,4,8,10.

Analdo Bernardo Baraçal

Em 1832 se dá a transferência de 63 quadros da “Lista dos painéis pertencente (sic) ao Musêo [Nacional] desta Côrte” e 55 “Dos painéis existentes no Musêo [Nacional] e ahi arecado (sic) por ordem do ex-Imperador” [D. Pedro I]. Enquanto a primeira listagem incluía obras originárias das compras a Joaquim Lebreton e a José Estêvão Grondona, as da segunda estavam identificadas à "Coleção Real". Com os recentes estudos estendidos às aquisições César Lanciani e Angelo Antonio Roséa (de 1859 e 1862) puderam ser mais precisadas as fontes de muitos dos quadros que integram hoje o acervo sob a responsabilidade do Museu Nacional de Belas Artes / IBRAM / MinC.

Neste movimento de compreensão, salientamos um conjunto de quatro pinturas, a óleo sobre tela, apresentando similaridades estilísticas e dimensões aproximadas, todas sem assinatura, tendo por temática a mitologia (**Apolo**, nº reg. 2236, 82 x 111 cm), história universal (**Morte de César**, nº reg. 2328, 82 x 108 cm), história de Portugal (**D. Afonso consultando o ermitão**, nº reg. 2327, 85,5 x 107,7cm) e religioso (**Sacrifício de Santa Luzia**, nº reg. 2385, 82 x 108 cm). No verso das telas, a mesma inscrição "Pertense (sic) a S. A. Real", acompanhada, respectivamente, dos números 2, 4, 10 e 8. Esses algarismos implicam uma sequência cardinal e, talvez, ordinal, em ambos os aspectos levando-nos a pensar, conforme a teoria dos conjuntos, em uma reunião de ao menos 10 quadros, dos quais não temos à mão seis deles, e virmos a localizar as unidades que sabidamente faltam ao conjunto, a enveredar por caminhos a procurar as demais não numeradas (1,3,5,6,7 e 9), talvez estudos para “panos aparelhados”¹, por trás dos panos...

O tratamento "Sua Alteza Real" ou simplesmente "Alteza Real" é dado ao herdeiro do trono. Em nosso contexto, poder-se-ia referir a D. João (príncipe regente de 1792 a 1816 – 1818, ou, improvável, a seu filho, D. Pedro, após o coroamento de seu pai e até a proclamação da Independência do Brasil, em 1822. Partimos de a) uma suposta relação entre o Regente de Portugal e os artistas plásticos e fomos à busca de evidências de tal relacionamento, visando a explicar o pertencimento registrado apenas nessas telas. b) Pelo estilo estético, essas quatro pinturas de naturezas de conteúdos diversos (mitologia, história e hagiografia) apresentam-se com simplificação formal e cromática, em que a representação do relevo dispensa o claro-escuro e a expressividade distancia-se do efeito dramático para se ater à valorização do conteúdo narrativo. c) Outra linha de observação é a de serem estudos, portanto simplificações propositivas, tendo em vista aprovação para realização de obras de

maiores dimensões. Chama atenção, entretanto, o aspecto de suas proximidades dimensionais, a remeter a uma série, que nos conduziria a pensar em um projeto decorativo de um espaço arquitetônico interior em que a equivalência dos tamanhos corresponderia a lugares pré-determinados em algum(ns) salão(ões) de palácio(s), constituindo um conjunto a que as unidades estariam articuladas.

Por associação, percorreu-se o acervo do MNBA procurando-se na “Coleção Real” outras pinturas com identidade dimensional (d) às quatro iniciais ou pelo aspecto estilístico (b), sem se esquecer da contemporaneidade autoral com a do proprietário (a). A relação “c”, indiretamente, decorreria do melhor conhecimento sobre o fator “d”, sobre eventual destinação do quadro tomado isoladamente. De modo incipiente, e na tentativa de se recompor a série de dez unidades, cogitaram-se mais três obras constantes do acervo do MNBA, pelas dimensões semelhantes e temática condizente com as numeradas, mas duas encontram-se reenteladas² e uma nada contém de informação em seu verso. Verificou-se também a base de dados sobre o acervo do Museu D. João VI EBA / UFRJ, a princípio não se identificando nenhum quadro com características formais e dimensionais compatíveis para a integralização da série, a permanecer em aberto...

O ponto de partida foi, naturalmente, o neoclassicismo português, chegando-se ao artista Arcangelo Foschini (ou Fuschini) (Lisboa, Portugal 1771 – 1834), a quem o MNBA tem duas obras associadas, a óleo sobre tela: **José e a mulher de Putifar** (nº reg. 2310, 238,5 x 265 cm) e **Judith e Holofernes** (nº reg. 2311, 263 x 270 cm), ambas se podendo identificar na atualmente categorizada Coleção Real da casa de Bragança. Fuschini, em 1825, realiza, em afresco, a pintura da sala D. Joao VI, no Palácio da Ajuda, em Lisboa, retratando o regresso do rei, do Rio de Janeiro a Lisboa, em 1821. Em 1816, pintara a **Alegoria à escultura**, 111 x 168 cm, para o Palácio da Ajuda, hoje exibido no Palácio Nacional de Queluz. Na composição desta pintura, tem-se a presença de um **busto de D. João** que nos lembra o existente no acervo do MNBA (nº reg. 3019), em gesso modelado, de Léon Biglioschi, feito em Roma, em 1814. Enquanto que a obra Judith e Holofernes se encontra enrolada, talvez faceada, não nos sendo possível proceder à observação, a tela José e a mulher de Putifar, na remoção de verniz no processo de sua restauração, de 2010 a 2011, de revelou-se autoria e datação: CALISTO ÊJ [executou?]. [A]NNO 1809. Assim, ocorre o nome de outro autor, possivelmente Bartolomeu Antonio Calisto (1768-1821).

Dentro da faixa dimensional das obras estrangeiras, de 80 a 86 cm x 107 a 112 cm, mais ou menos), aproximavam-se: **Cena histórica (O pai deitando uma filha da torre abaixo**, nº

reg. 2263, 84 x 108 cm) e **A Virgem adorando o Menino Jesus dormindo** (nº reg. 2416, 85 x 110 cm). Todavia, quanto à estilística, esta segunda não parece permitir associação. Em ambas, pode ser que reentelamentos estejam ocultando a inscrição de pertencimento ao Regente, bem como a numeração. A obra nº reg. 2416 apresenta nas extremidades a imagem de outra pintura³. No processo de levantamento de dados recorreremos ao Dr. João Vaz, responsável pela coleção de Pintura do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, e à Ms. Mónica Gonçalves que, em 2016, pela Universidade de Lisboa, realizara dissertação sobre Fuschini⁴, a quem agradecemos. Mónica, a grande interlocutora, em uma de suas mensagens expressa: “Relativamente ao quadro que representa a Virgem e o Menino, parece-me uma cópia, mas ainda não identifiquei o original, e aí poderá ser tanto de Fuschini, como de José da Cunha Taborda⁵ (1766-1836), ou mesmo Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)⁶ porque todos faziam cópias d’ excelente qualidade”, contemporâneos e bolsistas da Academia Portuguesa em Roma, na transição dos séculos XVIII a XIX, assim como Bartolomeu da Costa Calisto⁷.

O Real Paço de Nossa Senhora da Ajuda, contruído em madeira⁸, por vontade de D. José I (1714-1777) foi consumido por incêndio em 1794. Já sob a regência de D. João, tem-se um projeto para um palácio em alvenaria, em estilo barroco, em 1796, sendo suspenso, em 1802, para ser adaptado à corrente neoclássica. Com a partida da corte para o Brasil, em 1807, e a invasão francesa, implicando na redução do ritmo de construção, inacabada quando do regresso em 1821, recebendo apenas cerimónias protocolares. Inspiração para as fachadas do Palácio da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, em 1826, após a morte de D. João VI (1767-1826), estando as alas nascente e sul já habitáveis, a infanta regente D. Isabel Maria (1801-1876) e duas das suas irmãs escolheram-no para sua residência.(PALÁCIO)

Fuschini fora o responsável pela pintura da sala D. João VI, no Palácio da Ajuda, no bairro de Belém, Lisboa, Portugal. Durante a restauração do cômodo, a Dra. Isabel Silveira Godinho, então diretora do Palácio⁹, em reportagem do periódico digital SOL¹⁰ comenta a decoração que se revelava sob os tecidos de seda que se lhe haviam superpostos a servir de sala de música. Conforme João Vaz, “D. João VI foi para o Brasil em 1807, mas mandava directivas para os pintores da Ajuda. Com alguma frequência eles reuniam-se com o responsável da obra e discutiam quais as peças atribuídas a cada um. Ao fuschini calhou esta.”¹¹ Mónica detalha mais, que a

[...] relação era feita por interpostas pessoas, isto é, no Brasil o rei determinava os temas a serem pintados, que ditava a um dos seus colaboradores próximos e

assinava a documentação, que era remetida para o encarregado da obra. Este, por sua vez, nas chamadas *conferências*, em que reunia os artistas, transmitia-lhes as determinações reais. Depois, como os artistas – que eram *funcionários* da obra – eram em número razoável, era necessário distribuir os trabalhos por todos. E era nas *conferências* que isso ficava determinado. E mesmo assim, o artista que ficava encarregue da pintura de uma sala tinha de apresentar o seu projeto em *conferência*, para que os colegas e o encarregado o aprovassem (ou não). Foi neste contexto que eu disse o que disse. E, na verdade, a Sala de D. João VI (também conhecida mais tarde por Sala de Baile) calhou a Foschini.

Pela fonte jornalística consultada, “de acordo com a pintura, D. João VI tinha gosto apurado. Uma das primeiras recomendações foi que aludisse ao concílio dos deuses, [...] que se encontra no tecto da sala. [...] referia ainda que a pintura deveria ser uma alegoria do seu regresso. O mestre deu-lhe ouvidos”¹².

Conforme Mónica Gonçalves,

“Realmente faziam-se reuniões para determinar a quem caberia determinada sala, no entanto, por serem poucos, todos se entreajudavam. As propostas eram apresentadas e reencaminhadas para o Brasil, depois D. João poderia concordar ou não, e só depois [...] é que procedia à reunião para distribuição das salas [...] e foi o que aconteceu com o de Fuschini”¹³.

A releitura de documentos relativos até destinação por D. Pedro I, logo a seguir à Independência, de "paineis" da coleção real ao Museu Nacional e, de lá, à Academia Imperial de Belas Artes, em 1832 é indicial, tanto por permitir observar diferentes titulações / referências a conteúdos plásticos a uma mesma obra e o relacionamento das obras entre si, em conjunto proposital, temporal e de destinação. Dali se extraíram perguntas sobre subconjuntos e, por fim, o eixo para a formulação de respostas¹⁴.

Nessa listagem, na segunda parte, correspondente a obras recolhidas por D. Pedro I ao Museu Nacional, o conteúdo de duas das pinturas é antecedido por "História de Portugal", e esse dado podia ser reminiscência de uma memória oral ou de transcrição de documento / referência anterior. No pano de fundo do reparo sobre a expressão “história de Portugal” estava o enfoque de GONÇALVES sobre o “programa” temático de salas palacianas, em Mafra, Queluz e Ajuda e as salas das “descobertas”, em que as lacunas pictóricas fazem pensar na retirada de quadros para serem levadas ao Brasil. Todavia, os conteúdos aqui encontrados não são condizentes com o tema “descobertas”... Um dos “paineis” é identificado a Afonso Henriques, com um acampamento militar ao fundo, na lateral, talvez aludindo às campanhas em direção ao sul de Portugal - Alentejo, por exemplo. A outra, que está reentelada, após procurar na internet sobre jovens lançadas de torres e rochedos, cheguei à lenda da moura Salúquia, ligada à conquista da cidade aos mouros no reinado de Afonso Henriques. A iconografia, ou melhor, a narrativa da lenda, não é absolutamente

consentânea, pela presença da figura de um homem, velho, junto à jovem de cabeça para baixo. Mas a referência à noite enluarada, as vestes brancas e o turbante são condizentes com o relato. A pintura está muito escura, de modo que é difícil identificar a eventual presença da rosa ou das chaves da cidade a que se remete o episódio, mas a roupa masculina, com mangas bufantes, rendas em redor do pescoço e dos punhos, dialoga com a de D. Afonso, no outro quadro (ambas de dimensões aproximadas, repetimos). É relatado haver uma história de Portugal em programa decorativo a partir de Os Lusíadas, de Camões, mais precisamente referido em seu Canto IV.

Dona Leonor d'Almeida, marquesa de d'Alorna. "Frequentava a casa da marquezia [...] Foschini [...] e ella comprazia-se de lhe dar assumptos, que Foschini desenhava; e entre outros deu-lhe o sonho d'el-rei D. Manuel, no 4º Canto dos Lusíadas, e a apoteose de Camões. Houve quem isto comunicasse ao príncipe regente, e até lhe mostrou os desenhos, e o príncipe, que imaginara fazer do palácio da Ajuda como um palácio das bellas-artes, um verdadeiro monumento, tendo-lhe agradado sobremodo os pensamentos dos desenhos que vira, encarregou a marquesa de formular o plano para as pinturas, que deviam decorar aquelle sumptuoso paço. (GUIMARÃES, 1874, apud GONÇALVES, 2016, v.1, p.62-63)

Estariamos diante da representação neoclassicizante de D. Manuel invés da de D. Afonso Henriques? Houve programa a partir de Os Lusíadas, tanto em Maфра (definido em 1796) quanto na Ajuda (em 1802), e obras saíram de Maфра para o Rio de Janeiro... E em Os Lusíadas Camões trata dos feitos de Afonso Henriques e mouros, que, por licença do pintor, talvez tenha explicitado o episódio da Moura, se estiver correta nossa transposição da representação dessa lenda...

Do ponto vista formal, ao observar as imagens fotográficas enviadas, para Mónica "à priori parecem-se ser as de Fuschini: Apolo, César e Santa Luzia, tanto pelos gestos, que são os mesmos noutras obras, como pelo colorido e feições de alguns personagens." Para as demais "em tons mais acinzentados, Pai que empurra a filha da torre e D. Afonso consultando ermitão parecem-me mão da mesma pessoa" sem a poder precisar ainda¹⁵.

Merece evidenciar-se a proximidade de relação que um compadrio de base religiosa pode proporcionar. Uma fillha de Fuschini, Carlota, nascida, 23/11/1806, da que foram padrinhos D. João e D. Carlota Joaquina! (GONÇALVES, 2016, v.1, p.57).

S.A.R. fez outras Mercês, e deu cruces das ordens Militares, não só àqueles artistas que as pediram, mas também a muitos que não as pediram. José da Costa, Francisco Fabri, Francisco António, Domingos de Sequeira, Arcângelo Foschini, e Bartolozzi tiveram hábitos de Cristo. (GONÇALVES, 2016, v.1, p. 59 e v.2, doc. 41¹⁶).

Aprecie-se a relação de D. João com a produção estética, na dramática hora em que lhe chegavam notícias de as tropas de Junot estarem às tropas da capital:

Aí em Mafra [...]O pouco que havia de bom nas salas do Palácio, alguns quadros dos seus pintores predilectos [ao príncipe], como Sequeira ou Fuschini e Vieira Portuense, umas trezentas tapeçarias que adornavam os muros desconfortáveis de Mafra, tudo foi embalado à pressa na precipitação da fuga para Lisboa¹⁷.

Fuschini, que em 1807 permanecera em Lisboa, como Pintor de História, nas obras da Ajuda, produzia:

[...] muitos outros [projetos] eram dirigidos à corte no Brasil para aprovação por parte de D. João IV; a 15 de Novembro de 1819 sabemos terem sido remetidos para o Rio de Janeiro vários assuntos de Fuschini onde constam os temas seguintes “A Clemência de Tito”, “Concílio ou Reunião dos Deuses”, “A prudência e política do Senhor Dom João VI”, “A Aclamação de D. João VI” – esta obra inspirada “do grande Quadro e coevo que comprou o actual inspector e existe no mesmo Real Palácio” ,”Dez quadros de Embaixadas recebidas das Cortes Estrangeiras, e de outras que Portugal a ellas dirigiu, para decorarem as tabelas da rica e elegante Salla de Embaixadores” ,**que até hoje se encontram perdidas para nós.** (VITERBO, 1911, p. 92, apud GONÇALVES, 2016, v.1, p. 69-70),

Lastima Mónica, assim como nós!

Outra vertente de investigação está nos modelos. No caso da obra Judite e Holofernes, de Fuschini¹⁸, foram duas as referências, de Caravaggio (145 x 195 cm) e de Francesco Furini (116 x 151 cm) ambos, atualmente, propriedade da Galeria Nacional de Arte Antiga, Palácio Barberini, Roma.

Sabemos que copiar era a prática mais usual da apreensão tanto do desenho como da pintura, não deixando de ser o apoio constante dos artistas, que ao “*inventarem*”, não faziam mais do que compor e adaptar imagens pré-existentes a novas soluções pictórico-dinâmicas, retirando ou acrescentando determinado elemento de acordo com o sentido que pretendiam atribuir à obra final. (GONÇALVES, 2016, v1, p. 91).

No âmbito dos modelos e cópias, o estudo recorria a eles, desde a Aula Régia de Desenho, a Aula do Rocha¹⁹, através de estampas e gravuras, classes a que Fuschini e sua geração assistiram. Em 1788 interrompe seus estudos em arte, em Lisboa, e vai para Roma, na Academia Portuguesa, criada por iniciativa de Alexandre de Sousa Holstein e acomodou os bolsistas perto de sua residência, dando-lhes teoria da arte e “lendo e refletindo sobre obras de Winckelmann e Mengs entre outros autores que o conde apreciava”. (GONÇALVES, 2016, v.1.p.97). “Empreendeu o melhor da sua diplomacia junto ao Papa e junto à corte de Nápoles, para que os alunos portugueses pudessem frequentar o Museu do Vaticano e o Palácio Farnese de modo a observarem *in loco* e poderem copiar as obras primas que estes edifícios acolham” (GONÇALVES, 2016, v.1, p. 98), e Fuschini e Taborda foram copiar

obras na Galeria do Capitólio a pedido de Sousa Holstein". (GONÇALVES, 2016, v.1, p. 99). Alguns desses quadros foram expostos em Roma, chegaram a obter boa crítica e depois foram expedidos para Lisboa. Também em Roma, as campanhas napoleônicas obrigaram o deslocamento de português, em 1802, ainda que Fuschini tivesse retornado em 1799.

O surpreendente na persistente atribuição a Fuschini, desde o século XIX, de José e a mulher de Putifar teve uma reviravolta emocionante, quando na restauração que o quadro fora objeto no Museu Nacional de Belas Artes, de 2010 a 2011, retirando-se o verniz leu-se: CALISTO ÊJ [executou?]. [A]NNO 1809. Assim, ocorre o nome de outro autor, muito possivelmente Bartolomeu Antonio Calisto (1768-1821)

Fuschini também executou programas de natureza religiosa e mitológico e realização de retratos, pelo que não podemos descartar a revisão de telas destes gêneros por entre aquelas transferidas por D. Pedro I ao Museu Nacional...

Registramos que, lendo sobre cópias, despontam comentários sobre a excelência na reprodução que praticava Joaquim Manuel da Rocha, fosse a partir das de Vieira Lusitano (1699 -1783) "mas já imitador de pintores de um gosto actualizado, como Desportes com os seus 'animais' e [Claude Joseph] Vernet com as suas 'marinhas' e 'ruínas'" (FRANÇA, 1990, p.32). E entre as obras identificadas para a transferência de 1832 há uma posteriormente atribuída a Vernet (Marinha, nº reg. 2195) e outra que já tivera essa atribuição autoral (Marinha, nº reg. 2319).

Considerada do ponto de vista artístico, Mónica Gonçalves conclui, após o vasto repositório de obras coligidas e observadas, que

Arcangelo Fuschini enquadra-se no gosto da época e na qualidade pictórica mediana do seu tempo, tendencialmente neoclássica, com influência de composição barroca, fugindo ao exagero rococó e não atingindo a profundidade psicológica do romantismo. [...] acima de tudo um pintor convencional, mas muito inventivo, aproveitando o melhor que podia temas que não eram muito variados, valendo-se de fontes iconográficas dos pintores italianos de seiscentos e setecentos. (GONÇALVES, 2016, v.1, p. 182).

A busca, em essência, foi orientada pela noção do "contemporâneo", tentativa de, a partir do nosso hoje, fazermos a arqueologia das convivências a dar sentido a fatos atualmente tidos como isolados ou independentes. Dessa forma, e se assim conseguimos apontar, entre as já identificadas quatro coleções formadores, contaríamos com mais uma, a pessoal do Príncipe Regente, Sua Alteza Real!

O presente estudo esclarece a presença de obras de Fuschini e de outro neoclássico português em coleção pública brasileira, mas, em sua esteira, orienta para a revisão ainda mais aprofundada sobre a coleção tida como da Casa de Bragança²⁰, a continuar pelas cópias a pintores da península itálica, produto da qualidade copista atribuída aos bolsistas da Academia Portuguesa em Roma.

Certamente, os resultados deste início de investigação satisfazem pelo seu produto objetivo. No campo do subjetivo vem o dado mais significativo e feliz: treinado na redução caricaturada de D. João como governante e pessoa trouxe-me uma sensação de bem estar e de acerto de contas com os detratores joaninos. Próximo da arte, dos conteúdos e dos artistas, D. João esteve envolvido com a iniciativa do Palácio da Ajuda, arquitetura e sua decoração interior, além de, na hora da partida para o Brasil, consta pessoalmente acompanhar a embalagem de obras de arte que queria ter na nova sede da coroa portuguesa. E o faz com projetos em estilo contemporâneo, reservando o passado, mítico, à mitologia, e à história do País, além da devoção religiosa católica. Sobre o tripé da política, não sendo apeado do poder pelo domínio napoleônico, da arte, com o gosto de participar e de tomar decisões sobre o que se ia plasticamente materializar, incluindo a expressão da supremacia do Estado que governava (ao fim constitucional) e, por isso, de agente de seu tempo, ativo e sabedor da conciliação entre valores e glória passada e a linguagem contemporânea de os atualizar e exprimir...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FRANÇA, José-Augusto. **A Arte em Portugal no Século XIX**. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. V. 1, p. 32.
- GONÇALVES, Mónica. **Arcangelo Fuschini (1771 – 1834) e a pintura do Neoclassicismo em Portugal**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. Dissertação de Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro. PALÁCIO Nacional da Ajuda. Disponível em: <http://www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/palacio/historia/ContentDetail.aspx>. Acesso em: 18 de agosto de 2017.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa. **Notícia de alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1911.
- FONTES PRIMÁRIAS
- Documentação de Acervo, MNBA / IBRAM / MinC.
- Documentos reproduzidos de originais no Arquivo Histórico do Museu Nacional / UFRJ, disponíveis no MNBA / IBRAM / MinC.
- SOL. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/6742/sala-secreta>. Acesso em: 26 de maio de 2017.
- 1817, 21 de Janeiro. Carta Padrão da Ordem de Cristo. Arquivo Nacional da Torre do Tombo- Registo Geral de Mercês, Livro 12, D.João VI. Transcrição de GONÇALVES, 2016, v.2).

¹ Telas que se destinavam a paredes em um programa decorativo. Ver: GONÇALVES, 2016, v. 1, p. 137.

² Em próxima etapa, espera-se que o exame a raios-x permita visualizar a eventualidade de inscrição sob o reentelamento.

³ Também neste caso o exame a raio x talvez permitisse recuperar a imagem total subjacente.

⁴ GONÇALVES, Mónica. **Arcangelo Fuschini (1771 – 1834) e a pintura do Neoclassicismo em Portugal**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2016. Dissertação de Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro. Ao longo do corrente texto, ser-lhe-ão apropriadas diversas informações desse magistral trabalho, notadamente as de natureza biográfica.

⁵ José da Cunha Taborda nasceu no Fundão (Castelo Branco, Portugal), ingressou na Aula do Rocha, e seguiu para finalizar os seus estudos em Roma, juntamente com outros pintores da sua geração. De regresso a

Portugal foi colocado como professor de Pintura e Desenho na Casa Pia de Lisboa, Publicou as Regras da Arte da Pintura que traduziu da obra de Prunetti, à qual acrescentou um breve estudo bibliográfico de pintores nacionais e um glossário de termos artísticos. Trabalhou nas Obras da Ajuda, onde deixou pinturas murais na Sala D.João VI entre outras divisões e algumas sobreportas.

⁶ Pintor Régio, considerado por muitos o primeiro historiador de arte português, a sua obra *Collecção de Memórias, relativas às vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos e Gravadores portuguezes, e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal* de 1823 foi a primeira compilação elaborado com sentido científico de investigação e crítica positiva, com uma análise construtiva das belas artes em Portugal, no seu tempo e notas biográficas. Pintou os tectos do Palácio Nacional de Mafra, colaborou nas obras do Paço Novo da Ajuda entre outros numerosos trabalhos em palácios na zona de Lisboa.

⁷ Bartolomeu Antonio Calisto. De Lisboa, foi para Roma completar os estudos. Ao regressar a Portugal foi preso pelos franceses em Nantes por três meses. Em Lisboa foi nomeado por concurso para Pintor de História da Real obra da Ajuda, juntamente com Arcangelo Fuschini e Jozé da Cunha Taborda.

⁸ Daí as designações de “Paço de madeira” e “Real Barraca”.

⁹ Exerceu esse cargo por mais de 30 anos, até 2013.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_do_Pal%C3%A1cio_Nacional_da_Ajuda

¹⁰ A matéria jornalística, de 12 de dezembro de 2010, sob o título **Sala secreta**, dá conta que a decoração original por “quase 200 anos esteve longe do olhar do público mas agora renasce completamente restaurada”, retornando a sua identidade de Sala D. João VI. A nova função para a sala foi iniciada da rainha Maria Pia de Saboia (([Turim, 1847](#) — [Stupinigi](#) - Itália, [1911](#), casada com o rei [D. Luís I](#), em [1862](#)), forrando-lhe “as paredes a seda para evitar a sua deterioração.”

¹¹ Mensagem eletrônica de 30/08/2017.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Mónica, a propósito dos documentos, escreveu-nos da boa quantidade de documentos que ainda restam por ser arquivisticamente processados, em Portugal, tendo como consequência o desconhecimento dessas possíveis fontes de pesquisa.

¹⁵ Prossegue: “efetivamente surgem no Palácio da Ajuda obras tanto de tectos, como de tela com estas características e ainda não foi identificado o autor, presumo, e isto tenho de atender à data dos mesmos, que possam ser de Bartolomeu Calisto que também lá trabalhou e do qual existe muito pouca obra, até porque faleceu muito novo.”

¹⁶ 1817, 21 de Janeiro. Carta Padrão da Ordem de Cristo. Arquivo Nacional da Torre do Tombo- Registo Geral de Mercês, Livro 12, D.João VI.

¹⁷ Ayres de CARVALHO, “*A Real Barraca e o Palácio da Ajuda*”, in *Belas-Artes, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, série nº 3, nº 11-13, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, (1988-1991) p. 15. Apud GONÇALVES, p. 59.

¹⁸ Autoria autenticada pela existência de estudo, a carvão, esfuminho e giz branco sobre papel, com datação anterior a 1807. (18,6 x 26,1 cm), preservado no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. (GONÇALVES, 2016, v.1, p. 161)

¹⁹ Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), professor.

²⁰ As listagens relativas a remessa de quadros ao Museu Nacional por ordem de D. Pedro I, pouco após à Independência, disponíveis no Arquivo Histórico do Museu Nacional – UFRJ, devem ser objeto de particular verificação, a saber: **Relação dos cento e oitenta e três quadros transferidos por ordem do Imperador [D. Pedro I] do Tesouro Real para o Museu em 1822. Relação dos quadros remetidos do Paço Imperial para o Museu Nacional.**

Anaildo Bernardo Baraçal, bacharel, mestre e doutor em Museologia e Patrimônio (UNIRIO / MAST). Professor da Escola de Museologia da UNIRIO, museólogo do Instituto Brasileiro de Museus / MinC, lotado no Museu Nacional de Belas Artes, onde responde pela Coleção de Pintura Estrangeira. Com dissertação e tese tratando do objeto epistêmico da Museologia / Patrimoniologia, dedica-se, desde 2010, à investigação das coleções formadoras do MNBA e, por decorrência, das do Museu Nacional / UFRJ.

UMA ESTÉTICA DO SILÊNCIO: HISTÓRIA E ETNODESIGN DA COLEÇÃO PERSEVERANÇA

Anderson Diego da Silva Almeida
Francisco Marshall

Este artigo apresenta um recorte de pesquisa doutoral em desenvolvimento, e tem por finalidade discorrer, mesmo que de forma breve, sobre história da Coleção Perseverança e como se deu a sua formação. Além de possuir este contexto historiográfico, a narrativa, a seguir, possui o desafio de ir além, ao tentar desvendar a estética imbricada de memórias e representações, através dos incisos e signos que constituem a plástica da referida coleção. Para tal intento, enveredamos em dialogar com o conceito de Etnodesign que nos permitirá compreender a estética dos artefatos dentro do campo da história e da arte.

O Quebra-Quebra: conflito entre xangozeiros e combatentes

O grande mérito da Coleção Perseverança está justamente no que se conseguiu reunir de documentos do homem alagoano, portador dessa grande herança afro-negra e afro-islâmica. Ele atesta como conhecedor dos deuses africanos, das elaboradas técnicas artesanais de fazer objetos trabalhados em búzios, metais, couro e madeira; onde está transparente esse ethos africano. Essa é uma arte em que a comunidade assume a autoria, onde a moral e a ética da sociedade estão comprometidas com a memória, sendo decisivamente o viço da identidade o grande alimento dos processos. Coleção Perseverança e a etnografia do xangô, RAUL LODY, 1985

A Coleção Perseverança faz parte de acervo cultural, sua história, anterior a sua chegada ao museu do IHGAL, está conectada com a existência da Sociedade Perseverança, “fundada em 30 de março de 1879” (LIMA JÚNIOR, 2001, p. 169).

Nesta breve narrativa descrevemos os artefatos referentes ao Quebra do Xangô, o silêncio que imperou na relação entre religião e política e que perdura até os dias de hoje. Conforme Amorim (2007) “O silêncio é uma característica marcante no movimento da ‘Operação Xangô’”, fato que pode ser observado no documentário 1912- O Quebra de Xangô, na seguinte passagem:

Repórter: A senhora já ouviu falar do Quebra de Xangô?
Elza (Casa da Pomba Gira): Quebra de Xangô? Do Quebra? Não.
Repórter: Já ouviu falar da Tia Marcelina?
Ângela Brandão (Casa dos Pretos Velhos): Quem?
Repórter: Tia Marcelina.
Ângela Brandão (Casa dos Pretos Velhos): Não, eu conheço a tia Celina dali.
Pai Maciel (Federação dos Cultos Afro- Umbandistas de Alagoas): Tia Marcelina é verdade que ela foi a Yalorixá mais famosa do estado de Alagoas, porque foi ela que fundou o candomblé nesse estado, agora a nação de origem que ela fundou foi Nagô.
Repórter: E o senhor já ouviu falar do Quebra dos terreiros em 1912? Luiz Brandão (Casa dos Orixás): Rapaz eu já ouvi falar, mas não tenho conhecimento dele não.
Narradora: 1912, meu Deus. Meu Deus o que foi aquilo?

O silêncio do ato permite-nos retratar a memória, através da forma como as peças se apresentam no espaço museu, numa relação de interação, segundo Araújo; Silva (2009, p. 67), “entre um antigo passado e um presente em constante mutação”. Essa interação remete a construção histórica entre esse passado e o presente, através da aquisição da consciência das heranças do passado e das exigências do presente que estão imbricadas nas histórias que os artefatos apresentam, no discurso que os terreiros de Alagoas construíram com a propagação de sua cultura, fazendo entender que “a memória não deixa de brincar com a identidade, embora mantenha um pacto com ela” (JEUDY, 1990. apud. AZEVEDO NETO, 2007, p. 9).

A história da Coleção Perseverança começa antes do acontecimento conhecido como Quebra do Xangô, em 1º de fevereiro de 1912, pois se pode observar, através do Jornal de Alagoas, nas edições de 4, 6, 7 e 8 de fevereiro de 1912, a presença dos artefatos usados nos terreiros, principalmente na cidade Maceió, e que alguns desses artefatos tornaram-se resquícios do acontecido, e levariam a construção da coleção.

O episódio do Quebra tem seu início nas prolongadas disputas pela dominação dos dispositivos e mecanismos do poder, que para Rafael (2008, p. 31), acontece “pelo posto ocupado pelo grupo oligárquico dominado por Euclides Malta”, governador de Alagoas em exercício. As manobras políticas concorreram para mantê-lo no poder por quase doze anos, considerando o mandato intermediário exercido por seu irmão, Joaquim Vieira Malta (1903/1906), período conhecido como a “Era dos Maltsas”.

A justificativa para a Operação Xangô, outro nome dado ao ocorrido, é que o Governador Euclides tinha estreita relação com as casas de Xangô, e que sua administração era orientada pelo “Leba”, nome associado à imagem do diabo, alguns orixás e pais e mães de santo. Este fato se tornou um dos motes adotados pela oposição, a Liga dos Combatentes Republicanos, comandada pelo ex-combatente Clodoaldo da Fonseca, para acionar a revolta que emergiu durante a disputa política de 1912, levando o ato da quebra dos terreiros como uma tomada de poder e um enfraquecimento do grupo oligárquico comandado pela família Malta.

Um dos pesquisadores do Quebra Quebra, outro nome dado ao fato, Rafael (2008), sociólogo, afirma que no ato da invasão dos terreiros por parte dos integrantes da Liga dos Republicanos. Segundo Rafael (2008, p. 35) “[...] as peças, indumentárias e instrumentos utilizados nos rituais religiosos que foram destruídos”, são aquelas que estavam mais

diretamente associadas à figura do Governador, das quais não se encontram exemplares na referida coleção.

O Etnodesign da Coleção Perseverança: sua história no Jornal de Alagoas de 1912

Entende-se que parte dos objetos saqueados pela oposição se refere a Euclides, pois o alvo da Liga era a tomada do poder, como já havia sido afirmado, e através da destruição dos terreiros de Xangô, o Governador enfraqueceria, pois a justificativa para a quebra dos terreiros estava na presença daquele político nesses locais. Portanto, em alguns artigos desse Jornal, foi possível identificar parte dos objetos usados pelo então Dr. Euclides Malta e que está entre o material catalogado da Coleção Perseverança.



Figura 1 - Artigo do dia 4 de fevereiro
Fonte: Jornal de Alagoas, 1912

Em 4 de fevereiro de 1912, o jornal de Alagoas aborda em matéria a menção à saída de Euclides Malta pelos fundos do Palácio dos Martírios e denomina os terreiros como “casas de feitiçaria barata”. O texto também menciona Tia Marcelina e João Catharina como entusiastas de Malta. Na tentativa de identificar os artefatos usados nos cultos de matriz afro-brasileira, identifica-se a descrição de alguns objetos, como a menção ao capacete de búzios que, segundo o texto, seria pertencente ao Sr. Euclides Malta, governador em questão. Segue o trecho do Jornal de Alagoas (4 fev. 1912):

Tia Marcelina e João Catharina eram os mais entusiastas pela volta do Sr. Euclides, a quem chamavam “o rei”, cujo capacete, feito de búzios, para elles preciosos, era cercado de pequenos espelhos que reflectiam a alma embruteada do detentor de Alagoas.

Observa-se, na descrição, o quanto existia respeito e admiração pelo governador, conhecido como o “rei”, aquele que merecia o melhor que todos os filhos, a proteção da mãe e o melhor na indumentária. O texto não apresenta autor específico, assim do ponto de vista jornalístico trata-se de matéria assumida pela empresa, seguindo, portanto a linha editorial determinada pelo proprietário, como a imprensa estava engajada na quebra da hegemonia Malta, entende-se que a interpretação do autor foi feita com o propósito de mostrar provas

de que Euclides mantinha presença constante no terreiro de Tia Marcelina, sua mãe de Santo.



Figura 2 - Artigo do dia 6.
Fonte: JORNAL DE ALAGOAS, 1912

O título da figura 6 faz parte do Jornal de Alagoas, material do dia 6 de fevereiro. A matéria aborda a revelação que teria enviado um jornalista disfarçado de integrante do terreiro para conhecer de perto os meandros da bruxaria. E nele, identifica-se um ritual, onde uma “negrinha moça” cai no chão, exausta, de tanto rodar e, em seguida, bebe “xecrerê”, bebida conhecida hoje como Xequetê¹, após várias atuações de cantigas ao santo, “[...] Terminada essa cantoria, a pretinha, depois de beber um caneco de xecrerê [sic], [...] com uma salva na mão, correu entre os circunstantes, a pedir. Ô ô petinho. Era a colheita dos níkeis [sic] [...]” (JORNAL DE ALAGOAS, 6. fev. 1912).

Artefato também citado no artigo, identificada na catalogação, a salva é descrita no catálogo elaborado pelo antropólogo Raul Lody apresentado mais adiante. A peça é um tipo de prato confeccionado em alpaca, liga metálica composta de níquel, cobre e zinco. Esta peça é muito usada na liturgia da igreja católica.

O jornal do dia 7 de fevereiro de 1912, traz como tema as cantigas entoadas pelos filhos de santos e os batuques causados pelos instrumentos de percussão usados durante os rituais.



Figura 3 - Artigo dia 7 de fevereiro
Fonte: Jornal de Alagoas, 1912.

Analisando o jornal, com o título voltado para a sessão de feitiçaria, como mencionado, identifica-se que o assunto mais relevante é a presença de ‘Tio Salú’, conhecido como o ‘pae grande’, grande pai, o mentor e chefe do Xangô no nordeste, como uma espécie de bispo da religião. De acordo com a citação, os artefatos usados nos terreiros eram encomendados ao ‘Tio Salú’, que se configurava como o vendedor e fornecedor, além de ser respeitado e visto como aquele que ajudaria ao governador, Euclides Malta, a superar as dificuldades que vinha enfrentando na administração do estado e a pressão pelo grupo opositor que o acusava de administrar sob os comandos dos ‘macumbeiros’ e dos orixás, o que denotava que a tensão contra Euclides estava aumentando e que ele, achava que os trabalhos de Tia Marcela não estavam surtindo efeitos. Daí, a necessidade, segundo o artigo, em chamar “Tio Salú” para orientar o governador.

Outro aspecto identificado no texto é a reunião, depois do atentado na noite do dia 1º de fevereiro, dos objetos saqueados e colocados na sede da Liga dos Republicanos Combatentes. A matéria menciona que os jornalistas foram *in loco* colher informações a respeito dos objetos que tinham sido usados para expor perante a sociedade, com a finalidade de mostrar que o ato foi consagrado e a Era Malta estava chegando ao fim.

[...] a sala da Liga estava transformada em museu e tinha o aspecto alegre de um presepe em noite de natal. Tudo muito bem arrumado e espalhadas pelo chão algumas gamellas com um ‘santo’ (uma pedra) mergulhado em azeite de dendê (JORNAL DE ALAGOAS, 7. fev. 1912) [sic].

De forma irônica, a descrição é feita com a possível identificação de um dos filhos de santo, convidado pelo grupo de oposição a comparecer à sede da Liga, a listar os objetos que estavam expostos no espaço. A Liga o fez escrever em pedacinhos de papéis os nomes dos referidos orixás:

Lá estavam, garbosos, na sua fealdade de obra mal acabada, ‘oxalá’, oghum taió’, ‘oghum china’, ‘xangô nilê’, ‘xangô-china’, ‘azuleijú’, ‘oyá’ ‘oxum êkum’, e tantos outros ‘santos’ que a idolatria africana phantasia para iludir os incautos e ignorantes (JORNAL DE ALAGOAS, 7. fev. 1912).

De acordo com Duarte (1985, p. 6), “a opção pela conservação dessas esculturas, em detrimento das que representavam entidades” como o “Legba”, “ídolo com chifres” que representava “o espírito do mal” e “Ali Babá”, que em forma de menino presidia a animação e os prazeres, “[...] as quais foram destruídas nas muitas fogueiras que arderam naquelas noites, consiste numa escolha que atualiza a crença”.

Uma das gamelas, pertencente ao acervo da Coleção Perseverança, foi catalogada, com o tombo 60, pelo antropólogo Raul Lody, em 1985. O catálogo descreve a peça confeccionada em madeira. Trata-se de utensílio comumente encontrado nas cozinhas e nos pejis dos terreiros, servindo para conter comidas de rituais, compondo assentamentos dos orixás. “Observa-se que a parte exterior da peça é pintada em tinta a óleo branca” (LODY, 1985, p. 23).

Uma das esculturas é em madeira encerada, provavelmente uma peça africana. Observou-se na cabeça um detalhe que possui um pigmento azul conhecido como o *anileiro*, pigmento tradicionalmente usado em figuras e máscaras africanas pertencentes à cultura lorubá (Nigéria e Benin). Segundo a análise de Lody sobre o Etnodesign (1985, p. 38), “a escultura tem nas mãos fios de miçangas brancas-leitosas e de contas cilíndricas de louça na mesma cor”.

Lody ainda observa que na escultura havia a apresentação do sexo masculino, através do órgão, colocado naturalmente pelo artesão, mas que não foi encontrado, o que se deduz sua retirada no terreiro ou quando a apreensão do objeto no período da repressão policial de 1912. “Essa escultura é inegavelmente um dos mais significativos testemunhos da imaginária religiosa na presente coleção” (LODY, 1985, p. 38). A peça atesta a ocupação de assento ritual de Oxalá no peji².

Identificam-se outros orixás na exposição feita pela Liga dos Republicanos, ainda em relação ao jornal do dia 7. Verifica-se a presença de Ogum Taió, Xangô Nilê e Oxum Ekum, santos também devotados nos terreiros de candomblé em Maceió. A peça de Ogum feita em madeira representa a figura masculina em pé, com o braço esquerdo simbolizando uma pedra de amolar e com o direito, a lâmina que seria amolada nessa pedra. Isso revela, segundo Lody (1985, p. 34) “postura ritual, característica de Ogum, eminentemente bélico, guerreiro que domina os metais, as armas e as ferramentas agrícolas”.

A escultura é coberta por uma túnica de algodão vermelho riscado de preto. Sua barra é ornamentada de algodão branco e a gola e os punhos, de crochê também branco. O santo veste calça fofa do mesmo tecido, além de carregar no ombro direito uma tira de pano em algodão vermelho, detalhado e ornado com algodão branco como um *alacá* (pano da costa), apresentando nas barras O.G.S duas vezes. Lody (1985, p. 34) acrescenta que “essas inscrições na parte de baixo foram costuradas com sianinha branca, formando as letras”.

A peça seguinte representa Xangô Nilê comparada com a imagem de Santo Antônio por adeptos da religião afro-brasileira. Essa escultura é feita em madeira lixada e envernizada. Lody (1985, p. 19) “ressalta o trabalho do artesão com nítida referência formal com os ex-votos feitos em madeira na região nordeste”.

Ainda se observa que existe uma elipse entalhada nas costas da imagem contendo gravação de uma meia-lua. A figura principal e a do menino Deus tem orifícios na cabeça, denotando o uso de adereços. “Atentar para o nome Xangô Nilê, sincretismo com Santo Antônio e observar o constante sincretismo desse santo com o orixá Ogum” (LODY, 1985, p. 19). Ogum possui na África o título de Onin Irê (Nigéria), legado por corruptela Onirê, Nilê. Ao retomarmos a cena da exposição na sede da Liga Republicana, o referido Jornal de Alagoas, com a série “Bruxaria”, do dia 7 de fevereiro, descreve de forma detalhada alguns outros objetos espalhados pelo salão:

[...] entre os objetos e alfaias notamos: 1 ‘capus de Ogum China’, avaliado em 500\$000 e que era ostentado pelo dr. Euclides Malta por ocasião de receber a sua obrigação; ‘gorro de Xangô nilê’ que ‘pae de santo’ punha á cabeça para abençoar o dr. Euclides; banco de ‘Ogum-taió’, peça torneada, de madeira, sobre pé de ferro e em que o dr. Euclides Malta se sentava para receber a benção do ‘pae de santo’, capus de ‘Oxala’, gorro de ‘azuleiju’ gorros de ‘ogum- taió’ e ‘xangô bomina’ bolsa de ‘ogum-china’ que servia para receber espórtulas; ‘gôgô’ peça de ferro em forma de chocalho que servia para harmonizar os cânticos; ‘ôbêbé’, arma do santo do mesmo nome, com duas hastes terminadas por meia-lua com uma estrellá no centro; espelho de ‘oxum êkum’, espadas de ‘oyá’; ‘akeri’, grande maracá que servia para despertar os santos; pulseiras de ‘oxum-mari’ e um grande número de rozários, colares, pedras e ferros, cuja numeração seria enfadonha (JORNAL DE ALAGOAS, 7. fev. 1912).

A identificação das peças é descrita de forma irônica, pois ao finalizar o parágrafo, o jornalista cita que a quantidade saqueada de objetos é grande e que a listagem destes seria impossível para enumerá-los no jornal, o que se percebe que é nessa quantidade, que mora o poder de Euclides, destituído do seu trono pela população e o mal, o “leba” que o guiava, estava sob o domínio e comando de Clodoaldo da Fonseca e sua base de apoio. Boa parte desses objetos está no conjunto da Perseverança, e os mesmos, que identificaremos logo mais, estão catalogados e analisados com mais detalhes com a perspectiva do museólogo e antropólogo Raul Lody.

O ‘Gorro de azuleiju’, também descrito no mesmo Jornal. A peça está catalogada por Lody, com o tombo 164. Confeccionada em veludo vermelho escuro e também forrada de algodão branco e vermelho. Na parte posterior, apresenta certo franzido de veludo branco de onde pendem, para os lados, franja de material metálico dourado, que segundo Raul Lody (1985, p. 49), configura a “lembrança de uma crista, o que, aliás, é característico na indumentária de divindades que acionam e que dominam o movimento, tais como: Exu e Xangô”.

Temos a bolsa que, de acordo com a análise que Lody faz, provavelmente é uma peça de origem africana, parte de muitos objetos que eram trazidos pelo 'Tio Salú', como já mencionado nesta seção. A peça é confeccionada com miçangas nas cores azul claro, azul escuro, marrom, branca, verde, vermelha e cor de rosa, bordada sobre tecido de algodão, arrematada com fios de lã vermelha. "A bolsa tem como pingentes seis moedas enfiadas em linhas de algodão, canutilhos de alpaca, seguis e miçangas azul-marinho" (LODY, 1985, p. 36). O autor ainda descreve: "As moedas são três de 5 (cinco) centavos da *República del Paraguay* e quatro de 100 (cem) réis da República dos Estados Unidos do Brasil" (1985, p. 36).

A outra bolsa também é tipo capanga com alça. Na descrição do catálogo de 1985, a peça é um objeto confeccionado em veludo branco totalmente recoberto por búzios. A bolsa é um objeto que completa o traje ritual e está relacionado, historicamente, com os orixás que possuem o sentido de andar pelas estradas, armados e com ares de guerreiro, como Ogum. Também conhecida como 'gogô', peça de ferro com chocalho, os gonguês, conjunto de gogôs, estão no catálogo com os tombos 067, 069, 068, 064, 066 e 065, apresentado, respectivamente, na imagem a seguir.

A espada de Oyá é citada como um dos objetos expostos no salão da Liga dos Republicanos. Peça catalogada por Lody e Duarte, com o tomo 014. O artefato tem cabo confeccionado em latão dourado e uma lâmina em bronze. O catálogo de 1985 menciona que o cabo apresenta frisos circulares e a lâmina é decorada por marchetaria, trabalho em madeira que consiste em incrustar, embutir ou aplicar peças recortadas de madeira, marfim, metal e de outros materiais de diversas cores sobre peça de marcenaria, formando desenhos variados. Lody (1985, p. 45). Citadas no referente artigo do dia 7, diversas pulseiras são encontradas na Coleção Perseverança, trata-se de um acessório bastante utilizado pelas mães de santo e na indumentária dos orixás. Revelando beleza, ostentação e identidade.

Outro artigo permite-nos continuar a identificar os objetos da Perseverança. Parte integrante do Jornal de Alagoas, do dia 8 de fevereiro, também sem autoria, intitulado "*Bruxaria – Xangô em confusão – mais notas e informações – os mistérios da carne – 'santos' de Santa Luzia do Norte*".



Figura 4: Texto da série Bruxaria
Fonte: JORNAL DE ALAGOAS, 1912

O artigo refere-se ao negro *'ignorante e cego'*, vivendo uma vida de selvagem e descendente de uma raça atrasada e fraca. Referência feita à África. O mais evidente é a menção que o texto apresenta na tentativa de deixar clara a relação que possuía Euclides Malta com Tia Marcelina, sua mãe de santo, através de um ritual. No trecho a seguir foi identificado que a sessão aconteceu no próprio terreiro de Tia Marcelina, localizado no bairro da Levada (JORNAL DE ALAGOAS, 8. fev. 1912, grifos nossos):

Tia Marcelina preparou uma sessão de acôrdo com o chefe, e ás 8 horas mais ou menos, o sóba, entrou nessa casa de uma das ruas mais esconsas da levada, acompanhado de um dos seus áulicos, que bem conhecemos. Os trabalhos já haviam principiado, e a negra *'mãe de santos'*, *modulando sorrisos de megera, olhares esgazeados de víbora saciada*, correu com a mão o reposteiro de uma saleta contigua e lá ficou o *'oghum-taió'* da praça dos Martyrios, guardado ás visitas dos seus *'irmãos'* e do *'pessoal'* que na rua avidamente olhava as danças e os requebros da *'tia'* Marcellina. Tendo á cabeça um capus de *'oghum china'*, no peito um collete de *'oghum doaci'* em que está bordada em sêda amarella uma coroa de rei, e na mão direita uma espada de *'oiá'* [...].

Na descrição feita, há três peças que integram o material saqueado do terreiro de Tia Marcelina pertencente ao uso do governador Euclides Malta: o capuz de Ogum China, o colete de Ogum, peça não identificada na coleção e a espada de Oiá, ambas as peças já descrita anteriormente.

Entre as vitrines: história e arte afro-alagoana

Atualmente a Coleção Perseverança possui cerca 215 peças. Nela estão incluídos itens diversos como esculturas, instrumentos musicais, paramentos, indumentárias e insígnias, o que a torna conhecida como o maior acervo expressivo de artefatos existente em Alagoas e um dos maiores do país. Gomes (2012, p. 53), em entrevista à Revista Graciliano, fala das suas impressões sobre as peças que “[...] nem mesmo em Pernambuco há artefatos tão expressivos. A coleção é uma prova da africanidade das Alagoas”.

Para Fernando Gomes, atual diretor do Museu do IHGAL e estudioso da Coleção, “[...] o sincretismo é uma das principais características do acervo [...] é patente a mistura entre religiões de matriz africana e do catolicismo” (GOMES, 2012, p. 52-53). O diretor do museu

ainda enfatiza que as peças guardam uma forte semelhança com a arte africana do século XIX:

O conceito de arte primitiva africana é muito bem concebido, hoje. Toda a arte africana influencia os movimentos Dadaístas e Cubistas. Pablo Picasso, quando busca produzir imagens do Cubismo, vai à Grécia e à África. Ele vê aquela atitude do homem africano primitivo, conhecendo aquele estilo com muita simplicidade, com uma cor ocre, vinculada à terra, e muito circular. A noção de braço articulado é tipicamente africana e isso está nas peças da Coleção Perseverança (GOMES, 2012, p. 54).

Sob a fundamentação da produção das peças, Fernando Gomes enfatiza que o artesão da Coleção Perseverança é um artesão singular, que não é encontrado facilmente no Brasil, pois é um artesão que conhece as técnicas específicas da impressão dos grafismos, o manuseio da matéria prima, um artifice que estuda os detalhes, que prima pelo processo. Assim, leva em consideração as características dos orixás a quem pertencerá o artefato.

As peças da coleção se encontram dispostas em seis vitrines, como visto na figura anterior, agrupadas por objetos que se correspondem, ou seja, estão reunidos por esculturas, adornos, ventarolas, instrumentos musicais com etiquetas discretas e pouco informativas. Um fator relevante foi observado quanto à presença dos paramentos, tecidos e panos da costa, identificados no primeiro catálogo 1974, que completam a indumentária dos orixás, que não são vistos na atual exposição, o que nos faz entender que as atuais vitrines não comportam todo material que faz parte da coleção, e que esta precisa de espaços em vitrines e manequins específicos para expor o material.



Figura 5 - Vitrines com as peças da Coleção Perseverança
Fonte: ÁVILA, 2012

A Coleção foi recebida pelo Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Estado de Alagoas, no dia 12 de abril de 2013, passando a integrar o patrimônio dessa instituição, através do decreto Nº 25. 864/2013, assinado pelo Governador de Alagoas, Teotônio Vilela Filho, possibilitando o registro e tombamento oficial das peças o que favorecerá um estudo mais

abrangente para os estudiosos. Para Gomes (2012, p. 54), “estudar a Perseverança ajuda a compreender o quanto Maceió era africana, [...]”, pois aqui em Alagoas, através da observação da confecção e da maneira como se apresenta os artefatos da Perseverança, percebemos que o negro deixou traços vivos, marcante, de seu senso de arte cultivada no círculo dos terreiros, uma arte religiosa repleta de significações que são percebidas através da ideia de pertencimento e sincretismo, através de um vínculo de evocação. “os objetos expressam um vínculo físico entre nós e os outros em falta, eles tem um potencial de evocação” (DOMINIQUE POULOT apud RAFAEL; MAGGIE; 2013, p. 1).



Figura 6 - Capacete de Xangô
Fonte: ÁVILA, 2012

Possíveis considerações

A partir das análises expressas neste trabalho, reafirma-se, e agora com mais propriedade, as questões da memória histórica construída a partir da estética dos artefatos, apresentadas como fundamentais para uma maior compreensão da cultura material, dos processos, da representação e mais ainda, da percepção da coleção não como um produto estagnado, mas que se constrói a cada observação através dos valores lhes acrescentados numa “interação entre o antigo passado e um presente em constante mutação” (ARAÚJO; SILVA, 2009, p. 67).

Ao longo da nossa breve narrativa e com o aprofundamento nas pesquisas, fontes e teóricos, identificou-se que as memórias que se constroem nas salas do Museu IHGAL e nas vitrines que guardam a Perseverança vão além das suas exposições, pois perpassam nos significados construídos a partir dos próprios artefatos que compõem o acervo. As pesquisas realizadas sobre a composição indicam aspectos “[...] para além dos objetos em si, com vistas a inseri-los no mundo que os cercam, reconhecendo sua historicidade, suas relações com contextos sociais específicos” (JULIÃO, 2006, p.95).

REFERÊNCIAS

AMORIM, Siloé. 1912, O Quebra de Xangô. 9 minutos. Direção: Siloé Amorim. Maceió-AL, 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=n3Obri5EnxA>>. Acesso em 5. dez. 2013.

ARAÚJO, Marta Maria de; SILVA, Ana Verônica Oliveira. O Instituto Histórico do Rio Grande do Norte e o seu acervo documental da história colonial do Rio Grande do Norte e do Brasil. In: CASIMIRO, Ana Palmira B. S.; LOMBARDI, José Claudinei; MAGALHÃES, Livia D. Rocha (orgs). A pesquisa e a preservação dos arquivos e fontes para a educação, cultura e memória. Campinas, SP: Editora Alínea, 2009. p. 67-84.

ÁVILA, Janayna. Joias negras. Revista da Imprensa Oficial Graciliano Ramos. Maceió, v. 5, n. 13, p. 50- 63, abril, 2012.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de. Informações e memória: as relações na pesquisa. Revista História em Reflexão. vol. 1. n. 2. 2007.

DUARTE, Abelardo. Histórico da Coleção Perseverança. In: Coleção Perseverança: um documento do xangô alagoano. Maceió: UFAL; Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985, p.6.

GOMES, Fernando. Joias negras. Revista Graciliano. N. 13, Mar/abr. Maceió, p. 50-55, 2012. Entrevista concedida à Janayna Ávila

JORNAL DE ALAGOAS. Bruxaria: Xangô em ação – a oligarquia e o ‘oghum’. O povo invade os covis – Documentos preciosos – um bode sacrificado – Exposição de ídolos e bugigangas. n. 24, ano V. Maceió, 04. fev. 1912.

JORNAL DE ALAGOAS. Bruxaria: uma sessão de feitiçaria – a música e as cantigas dos “filhos de santos” – a camara dos mysterios – xangô em confusão – notas e informações. n. 26, ano V. Maceió, 06. fev. 1912.

JORNAL DE ALAGOAS. Bruxaria a música e as cantigas dos “filhos de santos” – A camara dos mysterios – Xangô em confusão – notas e informações. n. 27, ano V. Maceió, 07. de fev. 1912.

JORNAL DE ALAGOAS. Bruxaria: Xangô em confusão – Mais notas e informações – Os mysterios da carne. – “santos” de Santa Luzia do Norte. n. 28, ano V. Maceió, 08. fev. 1912.

JULIÃO, Letícia. A pesquisa histórica no museu. In: Caderno de Diretrizes Museológicas ed. 2ª. Brasília: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST estado da Cultura; Superintendência de Museus, 2006, p. 93-105.

LIMA JÚNIOR, Felix. Perseverança e Auxílio dos empregados do Comércio. In: Maceió de outrora. Rachel Rocha (org). vol. 2. Maceió: EDUFAL, 2001. p. 169-178.

LODY, Raul. Xequetê: uma bebida multicultural. In: Malagueta: palavras boas de comer. 2014. Disponível em: <<http://www.malaguetanews.com.br/colunistas/xequete-umabebida-multicultural>>. Acesso em: 5. fev. 2014.

_____. Coleção Perseverança e a etnografia do Xangô. In: Coleção Perseverança: um documento de xangô alagoano. Maceió: Universidade Federal de Alagoas; Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

_____. Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

RAFAEL, Ulisses Neves. A coleção perseverança do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas e a memória da devassa. Kulé-Kulé: religiões afro-brasileiras. Maceió, AL. p. 31-37, 2008.

_____; MAGGIE, Yvonne. Objetos de feitiçaria sob tutela institucional: magia e poder em coleções etnográficas. Vibrant. Brasília, DF, v. 10, n. 1, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S180943412013000100014&script=sci_artt_ext>. Acesso em: 25. fev. 2014.

¹ O xequetê é preparado artesanalmente com cravo canela, erva-doce, amendoim e castanha de caju; e, a esse conjunto de ingredientes é acrescida a cachaça com açúcar, limão e pitanga; na forma tradicional de se fazer o “bate-bate”. Todos esses ingredientes ficam em processo de maturação por um período de três dias, para apurar o gosto. Aí, está pronta a bebida de festa que é servida em pequenas doses, pois, tem a fama de ser uma bebida “forte” e “quente”, e justamente por isso é também chamada com o nome sugestivo de “levanta a saia”. (LODY, 2014, p.1).

² Segundo Lody (2003, p. 131), Peji em [nagô](#), ou Côme em [jeje](#) é um local sagrado da cultura Afro Brasileira, também chamado de Ilê Orixá (casa do Orixá), Ile axé, ou quarto de santo, onde fica o pepelê. Geralmente o pepelê é construído de madeira com entalhe artesanal ou alvenaria, denominado também de altar, onde são colocados os [assentamentos dos Orixás](#). Restrito aos filhos da casa, não é permitida a entrada de estranhos. Na [Umbanda](#) é dado o nome de Peji ou congá para o [altar](#), onde são colocadas as imagens de [santos \(sincretismo religioso\)](#) e fica na sala principal onde são realizadas as cerimônias públicas.

Anderson Diego da Silva Almeida. Doutorando em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Possui mestrado em História pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL. Formado em Design pelo Instituto Federal de Alagoas – IFAL e em Licenciatura em Artes pela UFAL. Pesquisador das seguintes temáticas: Etnodesign africano, história, arte e estética afro-brasileira, memória, coleções e museus. E-mail: andersondiego.almeida@gmail.com

Francisco Marshall. Possui doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo. Pós-doutor em História pela Princeton University (NJ, EUA), como bolsista Capes Fulbrigh, e convidado de Peter Brown na Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (Alemanha), como bolsista da Fundação Alexander Von Humboldt. É professor associado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando no Departamento e PPG História (IFCH) e no PPG Artes Visuais (IA). Membro Correspondente da Academia Nacional de Ciências de Buenos Aires (Argentina).

“COLLECCIONADORES:” UMA ANÁLISE DA SÉRIE DE ARTIGOS DE OSCAR LOPES, PUBLICADA NA GAZETA DE NOTÍCIAS EM 1905

Arthur Valle

Em 1905, no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, o jornalista, contista, poeta e teatrólogo Oscar Amadeu Ferreira Lopes - assinando com as siglas O. L. -, iniciou a publicação de uma série de artigos intitulada *Colleccionadores*. Entre março e agosto daquele ano, mais de uma dezena de texto foi publicada, tratando de coleções de natureza bastante heterogênea. No presente artigo, pretendemos discutir o panorama do colecionismo privado no Rio de Janeiro que pode ser inferido a partir dessa série de artigos de Oscar Lopes, que sublinha o interesse dos colecionadores cariocas por certas categorias de objetos hoje em dia pouco valorizados na historiografia da arte brasileira, mas que possuem qualidades estéticas marcantes. Um dos nossos focos principais será os modos como as coleções descritas por Lopes eram instaladas e dadas a ver em espaços de natureza variada, que oscilavam entre alguns mais públicos e outros eminentemente privados.

Os textos biográficos sobre Oscar Lopes que consultamos (MARTINS, 1971; NOBRE, 1996) são relativamente curtos e concordantes em seus pontos principais. Lopes nasceu em Fortaleza, Ceará, em 31 de dezembro de 1882, mas mudou-se para o Rio de Janeiro, ingressando na Faculdade de Direito e graduando-se em Ciências Jurídicas e Sociais - sem jamais exercer, porém, a magistratura ou a advocacia. Como jornalista, trabalhou na *Gazeta de Notícias* e no *Brasil*, inclusive como redator. Como prosador, publicou *Livro Truncado* (1912), *Seres e Sombras* (1920) e *Maria Sidney* (s. d.). Como poeta, filiou-se ao Parnasianismo e publicou *Medalhas e Legendas* (1906), bem como poemas avulsos em periódicos como a revista luso-brasileira *Atlântida*. Como dramaturgo, escreveu as peças *Albatroz*, *Impunes* e *Confissão* (reunidas em livro em 1911); a comédia *Cabotinos* (1913); e a revista teatral *Fora do Sério* (1935), em parceria com Humberto de Campos. Oscar Lopes morreu no Rio de Janeiro, em 1 de outubro de 1938.

No texto inaugural de *Colleccionadores*, publicado em 14 de março de 1905, Lopes apresentou as intenções e os critérios de escolha da série. Reconhecendo que o título abrangia em si “um infinito mundo de cousas,” ele deliberadamente optou por “restringir o circulo de acção” (O.L. 1905a, p. 1, col. 4), deixando de lado os museus e galerias oficiais e limitando-se às coleções e gabinetes privados. Opinou, ainda, sobre a inconveniência de tratar apenas de coleções de obras de arte porque, no Rio de Janeiro de então, “os amadores de arte [eram] ainda em numero bem restricto, e poucos [eram] os que t[inham]

direito ao nome ambicionado de colecionadores” (Idem). Nesse sentido, o seu critério de comparação era, obviamente, o ambiente do colecionismo em cidades europeias como Paris. Não obstante tal reparo, já nesse texto inaugural, Lopes afirmou reiteradamente que, em termos de coleções, o Rio tinha “maravilhas:” para constatar isso, bastava não “prescindir dos outros amadores que não estão filiados ao grupo nobre dos amadores de arte (Ibidem, col. 5).

Por conta do caráter plural de sua série, Lopes dividiu-a em três categorias: as “coleções vivas, [...] as flores e os animais” (Idem); as coleções “mortas,” cuja diversidade “não tem limite possível” (Idem); e as coleções “exóticas,” que, segundo Lopes, ilustravam “até que ponto pôde a mania das coleções levar um homem: á fronteira da loucura, quando não leva á loucura completa” (Idem). O presente artigo foi organizado respeitando justamente essa estrutura tripartida, que, cumpre notar, não regeu a sequência propriamente dita da publicação das reportagens.

“Coleções Vivas:” flores, pássaros

A primeira reportagem de “Coleções Vivas” foi lançada no dia 18 de março de 1905, um domingo. Ela se iniciava com o jornalista dentro de um *bond*, a caminho da chácara do médico Benjamin Antônio da Rocha Faria Júnior, localizada à rua Senador Vergueiro, no bairro do Flamengo. Lopes para lá se dirigiu a fim de conhecer “a grande coleção de orquídeas [de Rocha Faria], citada em rodas de amadores, geralmente considerada a primeira do Rio” (O. L., 1905b, p. 1, col. 5). Essa reportagem foi seguida por apenas mais uma sobre uma coleção “viva,” dedicada aos canários de Eugenio Gomes de Azevedo Sampaio e publicada cerca de um mês depois do início da série (O. L., 1905g). Por seu caráter intrinsecamente efêmero, tanto a coleção de orquídeas de Rocha Faria como a de canários de Azevedo Sampaio ter-se-ão extinguido na voragem das décadas. A não ser quando representados em imagens, os objetos dessas duas coleções pouco interessam aos historiadores da arte. Mas cremos que é vale a pena nos determos nos modos como essas coleções “vivas” eram dadas a ver, bem como as estratégias discursivas das quais Lopes, como competente prosista e poeta, lançou mão a fim de realçar as qualidades estéticas daquilo que apreciou.

Cabe destacar o caráter de exibição privada dessas coleções, cuja apreciação estaria presumivelmente limitada ao círculo de conhecidos mais íntimos dos colecionadores. Antes de chegar ao viveiro de orquídeas de Rocha Faria, por exemplo, Lopes foi obrigado a se deter no gabinete de estudos do médico, “que uma decoração severa e apurada revestia de

solenidade” (O. L., 1905b, loc. cit.). Só depois de uma conversação introdutória, ele ganhou permissão para ir ao jardim da chácara, no meio do qual se erguia “a casa das orchideas, comprida, de um desenho sinuoso, construída segundo o gyro do sol” (Ibidem, col. 6). Dentro, havia literalmente centenas de vasos vermelhos, pendurados do teto ou sobre mesas corridas. Lopes descreveu sua impressão do espaço com um jargão semelhante ao de um crítico de arte que apreciava uma pintura:

Sentia-se que lá dentro reinava uma frescura embalsamada de aromas suavíssimos. [...] Sensação encantadora para os olhos, afundados no quadro calmo, num banho de tintas verdes, de todos os matizes, onde, de ponto em ponto, affloravam orchideas imaculadas, orchideas roxas, orchideas amarellas, orchideas rajadas, algumas com pinceladas imprevistas, grandes e pequenas, de todas as fórmulas, de todos os coloridos! Sensação deliciosa para o olfacto, recebendo a procissão dos perfumes, renda aromal nunca sentida, aromas que pareciam ter côr como as orchideas de que provinham!... (Idem)

Lopes seguiu enumerando longamente as espécies de orquídeas presentes na coleção de Rocha Faria, descrevendo com sensibilidade as formas e cores de algumas delas, ou, ainda destacando os incessantes cuidados que eram necessários para manter as delicadas flores intactas.

Já a visita à coleção de canários de Azevedo Sampaio foi tratada de maneira menos detalhada e solene. A reportagem se iniciava com Lopes chegando a uma casa no bairro da Tijuca, onde a coleção de canários estava guardada. Ele foi guiado até lá pelo próprio dono da coleção, que palestrava sobre seus pássaros com “mal disfarçado orgulho” (O. L., 1905g, p. 1, col. 7). Azevedo Sampaio falou também sobre os principais colecionadores de canários do Rio de Janeiro, esboçando o panorama de uma prática colecionista em plena expansão na cidade: “o gosto vai se desenvolvendo cada vez mais. Apura-se a raça [dos canários], o que é um grande benefício. Faz-se commercio, o que não é de todo máo” (Idem).

Dentro da casa, a coleção de canários estava concentrada em uma sala específica, na qual, como descreveu Lopes, “Os viveiros distribuem-se pelas prateleiras, ao longo das paredes, contendo casaes [de canários]. Pintados de branco internamente, com as grades prateadas, muito limpos e amplos, devem ser uma prisão menos má para os pobres animaes, privados de liberdade. Pendem gaiolas do tecto” (Idem).

Azevedo Sampaio explicou para Lopes que uma característica singular de sua coleção - diversa, nesse sentido, da de outros grandes colecionadores de então - era o fato dela ser composta exclusivamente por canários nacionais. O colecionador se deteve, ainda, sobre as

exposições que então se realizavam e nas quais os pássaros mais destacados eram premiados com medalhas, o que fazia com que adquirissem preços muito elevados no mercado. Sampaio mostrou a Lopes, por exemplo, duas medalhas ganhas por canários seus, “ambas de prata, fino lavor, obtidas na exposição realizada em 1903 pela Société Parisienne Serinophile [sic]” (Ibidem, p. 1, col. 8). Ao que parece, no Rio de Janeiro, o que havia de fato era uma sociedade expositora inspirada na sociedade parisiense citada por Lopes (EXPOSIÇÃO DE CANARIOS, 1905, p. 1 col. 4). Esta, inclusive, organizou um certame no Passeio Público, em julho de 1905 - i. é., três meses após a visita do jornalista a Azevedo Sampaio: nessa ocasião, o colecionador conquistou mais uma medalha de prata, com uma canária chamada *Neréa* (Ibidem, col. 5).

“Collecções Mortas:” álbuns, objetos de arte, moedas, relíquias de amor

Um segundo conjunto de reportagens intitulado “Colecções Mortas” foi, sem dúvida, o mais extenso da série *Colleccionadores*. Ele foi inaugurado com textos sobre as coleções de autógrafos do jornalista Ernesto Senna (O. L., 1905c; O. L., 1905e); nos meses seguintes, seguiram-se reportagens sobre gabinetes de arte, coleções de numismática e de objetos rememorando casos amorosos.

A primeira parte da coleção de documentos autógrafos recolhidos por Ernesto Senna continha “documentos em geral, papéis officiaes, cartas particulares, manuscriptos, enfim, apanhados aqui e alli” (O. L., 1905c, p. 1, col. 4). Maior entusiasmo despertou em Lopes um singular álbum de autógrafos de Senna (O. L., 1905e). O jornalista inicia seu texto afirmando que o apogeu dessa peculiar forma de colecionismo que é o álbum de autógrafos ocorreu no quartel final do Segundo Reinado. A princípio um privilégio de aristocratas e de pessoas ricas, o álbum aos poucos perdeu o seu caráter de objeto de luxo, vindo a imiscuir-se em todas as classes sociais. No começo do século XX, porém, o suporte não despertava mais tanto interesse: “Veiu o cartão-postal, praga avassaladora, e os álbuns de lembranças foram substituídos pelos álbuns de cartophilos” (Ibidem, p. 2, col. 3).

Lopes passou a comentar então o álbum de Senna, “completo, paginas atulhadas de palavras e desenhos” (Idem). Possivelmente, se trata do “álbum dedicado a [Senna], contendo diversos trabalhos de artistas, literatos e políticos, e no qual são encontrados desenhos, ilustrações, partituras, poemas e outras manifestações em sua homenagem” (SILVA, 2004, p. 124), hoje conservado na Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro. No álbum de Senna, Lopes destacou as intervenções de celebridades do teatro como o ator Chaby Pinheiro e as atrizes Clara Della Guardia, Gabrielle Réjane e Sarah Bernhardt. Entre os

autógrafos de literatos, Lopes citou os de Machado de Assis, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, que escreveu no álbum o seu célebre poema Ouvir estrelas, quando este ainda sequer havia sido publicado. Já entre os desenhos contidos no álbum de Senna, Lopes chamou atenção para duas charges retratando Dom Pedro II, uma de Raul Pompeia e outra de Belmiro de Almeida, datada de 1886, na qual o Imperador, travestido de Hamlet, “olha indeciso para uma mesa sobre a qual se acham duas garrafas bojudas com os rótulos - escravidão, abolição. A legenda é simples: *That is the question*” (O. L., 1905e, loc. cit.)

Na mesma reportagem, Lopes ainda discutiu, mais sucintamente, dois outros álbuns de escritores mais jovens que Senna: João Luso e José Martins Fontes. O álbum de Luso reunia contribuições de literatos como Coelho Netto, Olavo Bilac, Raymundo Corrêa, o casal Julia Lopes e Filinto de Almeida, Arthur Azevedo, etc., que “ench[iam] as grandes páginas com o pó doirado de sua palavra” (Idem). Artistas visuais célebres também deixaram desenhos no álbum de Luso. Em 1905, alguns eram já então falecidos, como Beniamino Parlagreco e Castagneto; outros estavam ligados à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), como os irmãos Bernardelli e Modesto Brocos; e outros, ainda, faziam sucesso na imprensa, como Heitor Malagutti e Raul Pederneiras. Já o álbum de Martins Fontes, segundo Lopes, era composto basicamente de textos autógrafos de personalidades como o indefectível Bilac, Aluizio Azevedo, Émile Rouéde, Alberto de Oliveira, Gonzaga Duque, entre outros.

Nos textos sobre os gabinetes de arte e numismática, Lopes se aproximou de objetos mais familiares aos historiadores da arte. O “gabinete de arte” do sr. Francisco Guimaraens, por exemplo, ficava em “uma casa perdida num canto silencioso e pacífico da cidade” (O. L., 1905f, p. 3, col. 1). A coleção ali alocada, dispersa em aposentos diversos, seria muito eclética. Logo no vestíbulo, ao lado de pinturas de artistas europeus como Gustave Doré e Gaetano Previati, havia vetustas cadeiras de jacarandá brasileiras; um bronze de Maurice Maignan, representando um mendigo; e uma caricatura esculpida em terracota de Mateo Alonso, um então jovem artista catalão que morava na Argentina.

Em outra sala, mobiliada no estilo Luis XV, Lopes se encantou com a harmonia da instalação das peças: “Embora a sala contivesse inúmeros objetos de arte [...] Havia uma tal naturalidade na disposição [...], uma tal harmonia em tudo, desde as côres claras do tecto ao desenho suave do tapete [um Aubusson], que nem um tom desencontrado gritava, tudo se casava numa perfeita música de estilo” (Idem).

Os autores dos quadros, gravuras e esculturas na galeria de Guimaraens foram longamente listados por Lopes. O destaque foi dado aos mestres contemporâneos estrangeiros: franceses, como Dagnan-Bouveret; italianos, como Francesco Paolo Michetti; ou espanhóis, como Baldomero Galofré. Mas havia também lugar para artistas brasileiros, como João Baptista da Costa, cuja paisagem do Leme ocupava lugar de honra na casa; ou como os professores da ENBA Rodolpho Amoedo e Henrique Bernardelli, cujas pinturas se destacavam no escritório do colecionador, local de convergência de toda a coleção, um “quarto de trabalho, de uma bela e empolgante severidade [...] todo de uma grande riqueza de arte” (Ibidem, col. 2). Um busto de Eça de Queiroz presidia o escritório, no qual, em meio a mais pinturas, esculturas, gravuras e móveis de épocas remotas, havia, inclusive, “algumas relíquias de Gonçalves Dias, entre as quaes a quilha do *Ville de Boulogne*, navio em que naufragou o poeta maranhense” (Idem).

O segundo “gabinete de arte” visitado por Lopes pertencia ao Dr. Antonio Carlos Simoens da Silva (O. L., 1905m). Tratava-se de outro colecionador de interesses muitíssimo amplos e cujo solar em Botafogo evoluiria a ponto de se tornar um autêntico museu nas décadas que se seguiram (O MUSEU, 1927). Quando Lopes lá esteve, porém, o público seria mais seletivo e o “museu” um lugar “onde os amigos que fazem parte de uma roda escolhida, vão respirar em horas de brando prazer” (O. L., 1905m, p. 3, col. 1) a atmosfera do bairro de Botafogo, então tão pouco alterada pela urbanização a ponto de Lopes considerá-la “hostil” e “brutal.”

A visita começou pelo gabinete “severo e simples” de Simoens da Silva, de cujas paredes pendiam diversos quadros. O colecionador dispôs, sobre uma mesa escura e para manuseio de Lopes, a sua coleção de desenhos nacionais, que contava com mestres célebres de diferentes gerações - de Victor Meirelles a Helios Seelinger, passando por Almeida Junior, Antonio Parreiras, Decio Villares e muitos outros. Simoens da Silva possuía também um álbum exclusivamente dedicado a caricaturas, onde se folheavam obras de Angelo Agostini, Julião Machado, Raul, J. Carlos, etc. - ou seja, de “todo o estado maior da caricatura nacional!” (Idem). Em seguida, Lopes foi conduzido à galeria, onde pôde apreciar aquarelas e quadros a óleo. Na sua maioria, a autoria das pinturas era de artistas brasileiros ou instalados no Brasil, mas Lopes também destacou quadros de artistas chilenos como Pedro Lyra, então professor da Academia de Bellas Artes de Santiago, cujas obras provavelmente foram adquiridas por Simoens da Silva em suas múltiplas viagens pela América do Sul. Havia também algumas miniaturas em marfim romanas, de autoria desconhecida, que Lopes qualificou como “a obra prima da galeria do colecionador” (Ibidem, col. 2).

Este passou a mostrar-lhe então seus objetos em prata, variados e em grande quantidade. Seguiu-se um périplo por corredores, salas e gabinetes, onde Lopes apreciou outros tantos móveis, roupas e fardas, até chegar ao quarto do colecionador, que parecia como que tentar encapsular a cultura do mundo inteiro e no qual, em torno do

leito Imperio [coberto por] uma colxa [sic] da India, de ouro calido, com desenhos mythologicos, e sobre uma commoda magnifica, guardadora de preciosidades, idolos africanos, indigenas, japonezes, bonzos e bhudas, velam do alto, nas suas atitudes compassivas, o somno do colecionador. As paredes sustentam estudos de nú, assignados por Amoedo, Escobar de Almeida e D. Pedro Lyra. Bengalas do Japão e da ilha de Teneriffe aprumam-se ao longo do roda-pé, nas suas linhas extranhas, em contorsões afflictas. (Idem)

A coleção de cerâmica do “museu” Simoens da Silva era tão extensa que Lopes dedicou-lhe uma reportagem exclusiva (O. L., 1905o). As peças ficavam espalhadas pelos diversos aposentos do solar, que Lopes percorreu acompanhado pelo colecionador. Eles se detiveram de maneira mais detalhada na ampla sala de jantar, que em 1927 foi registrada em fotos na revista *Ilustração Brasileira* (O MUSEU, loc. cit.). As peças ali reunidas eram de “accentuado ecletismo” (O. L., 1905o: p. 1, col. 5); o jornalista listou uma variedade imensa, com as mais diferentes finalidades e origens. Dependuradas em “altas paredes [estavam] algumas centenas de pratos de valor. Correm de ponta a ponta, em fileiras cerradas, os copiosos produtos da Hollanda, China, Japão, India, Sévres, Macau, Saxe, Rato, etc.” (Idem); em armários, exibiam-se xícaras de procedências igualmente variadas, aparelhos de porcelana da Índia, um serviço completo de *tête a tête*, datado do Primeiro Reinado; sobre os móveis repousavam ânforas, uma antiga lâmpada de Limoges, vasos, *potiches*, um defumador de Delft, fosforeiras e estatuetas de Saxe; descansando sobre o soalho, ficavam tamboretas e colunas de faiança rendada indiana.

As coleções de numismática também tiveram muito destaque na série de Lopes, estendendo-se por três reportagens inteiras. Foram apresentadas as coleções do médico Domingos de Góes e Vasconcellos (O. L., 1905i) e do Sr. Augusto de Souza Lobo, (O. L., 1905j; O. L., 1905k). Para a organização de suas coleções, que contavam com literalmente milhares de peças, ambos os colecionadores destacaram a importância dos trabalhos de pesquisas de Julius Meili, cônsul da Suíça no Brasil no Segundo Reinado, considerado por muitos um verdadeiro “pai” da numismática no Brasil (PENNA, 1981).

A coleção de medalhas de Domingos de Góes ficava no gabinete particular do médico em sua residência no bairro de Santa Tereza. Essa “monumental coleção,” com cerca de duas mil peças, ficava acondicionada em um móvel específico: “O Dr. Domingos de Góes

apanhou sobre a mesa um molho de chaves e com uma delas abriu as duas portas fortes do cofre de madeira. Apareceram gavetas e prateleiras sem número, com pequenos papéis appostos, determinando épocas” (O. L., 1905i, p. 1, col. 8). O próprio colecionador ia progressivamente retirando prateleiras ou gavetas e depositando-as sobre uma mesa, a fim de que Lopes pudesse apreciar a coleção. O ritual de exibição era acompanhado pela “palavra erudita do colecionador,” que se detinha na explicação de cada conjunto: medalhas holandesas referentes ao período de ocupação do Nordeste brasileiro, medalhas portuguesas desde o começo da colonização, medalhas referentes a prêmios e comemorações diversas, etc.

Duas medalhas da coleção Domingos de Góes são particularmente interessantes para os historiadores da arte. Uma é a primeira medalha cunhada no Brasil pelo artista de origem francesa Zepherin Ferrez, “por ordem do Senado Municipal, como experiência, para se avaliar de sua competência e habilidade. Tão bem se houve na prova que as encomendas não lhe faltaram nunca” (Ibidem, p. 2, col. 1) No anverso, vê-se o busto de D. João VI, orlado por uma legenda; no reverso, dentro de uma coroa feita com ramos de louro, há a inscrição em francês: “1RE MÉDAILLE / FRAPPÉE À RIO JANEIRO / PRÉSENTÉE A. S. M. T. F / D JOÃO VI / PAR ZEPHIRIN FERREZ / AN 1820.” A outra medalha, também de Zepherin Ferrez, é a que comemora a inauguração da Academia de Belas Artes do Rio: “É de grande tamanho, de ouro de lei, e tem numa das faces, em relevo, o busto de Pedro I” (Idem). Lopes detalhou a tortuosa procedência dessa medalha, que passou por diversas mãos: as dos Imperadores brasileiros, do Barão Homem de Mello, do pintor Hipólito Boaventura Caron, etc., até ser adquirida pelo colecionador em leilão, por 600\$000.

Já a coleção de Augusto de Souza Lobo continha “três mil e tantas moedas classificadas” e era composta essencialmente de peças brasileiras. As moedas do período colonial “esta[vam] com todas as cautelas guardada[s] em moveis especiais, em um *hall* muito confortavel, no rez do chão de sua residência, em uma rua de São Christovão” (O. L., 1905j, p. 5, col. 5). Já as moedas referentes aos reinados de Pedro I e Pedro II, bem como da Regência, ficavam acomodadas nas inúmeras prateleiras de um “alto cofre de pào [sic] preto” (O. L., 1905k, p. 1, col. 8). Lopes via as peças “com os olhos e os dedos” (idem), ou seja, o colecionador permitia que ele manuseasse as moedas, implicando que a fruição das mesmas necessitava desse contato físico com os diferentes tipos de metal - ouro, prata, cobre -, cujos relevos estavam mais ou menos desgastados pela ação do tempo. Souza Lobo possuía ainda uma coleção de papel moeda “desde a primeira emissão do primeiro

Banco do Brasil, em 1810, até as últimas de nossos dias” (ibidem, p. 2, col. 1), que ficava guardada em um grosso álbum.

Certamente, a mais singular das coleções apresentadas em “Collecções Mortas” era composta daquilo que Lopes denominou “reliquias de amor” (O. L., 1905h). O caráter “misterioso” dessa coleção era enfatizado pelo fato de sua dona - a única mulher colecionadora referida em toda a série, vale frisar -, após revelar a existência de sua coleção, ter se recusado terminantemente a mostrá-la para Lopes. O jornalista persuadiu-a a fazê-lo, depois de um longo diálogo que não deixava de conter elementos de flerte. Lopes comprometeu-se a não publicar o nome da colecionadora, que na reportagem é referida simplesmente como “D. Fulana.”

As condições privadas de apreciação da coleção de “reliquias de amor” eram as mais rígidas de todas que Lopes apreciou. Após percorrer a intimidade da casa da colecionadora (cujo endereço não foi revelado) e chegar a “um gabinete de um luxo discreto” (Idem) no andar superior, a mulher pediu que Lopes se sentasse à mesa de centro, onde dispôs uma serpentina de velas, e se dirigiu sozinha a uma sala anexa. Lopes nada mais entreviu, apenas, como relatou,

durante minutos ouvi o rumor de gavetas que se abriam e fechavam, voltas a fechaduras, portas de armário que batiam. [A mulher] Voltou dahi a pouco, trazendo um álbum de pelúcia branca e um cofre de lacca do Japão. Depositou-os sobre a mesa, rindo, recomendou-me que lhes não puzesse as mãos, tornou a ir ao quarto contíguo, de onde voltou com dous outros cofres, ambos de lacca. (Ibidem, p. 1, col. 7)

Só então o repórter foi autorizado a examinar o material. O álbum trazia a inscrição “Cartas de amor - três séculos de correspondencia romântica,” indicando o extenso recorte temporal de seu conteúdo. Algumas cartas eram anônimas, outras “assignadas solenemente com todas as palavras do nome” (Idem) - alguns dos quais Lopes reconheceu, mas guardou segredo. O repórter leu muitas das missivas, escritas sobre “pequenos papeis cor de rosa, azuis muito claros, azuis muito fortes, papeis *grenat*, cor de salmão, verdes, violeta, de todas as cambiantes, [que] surgiam da pagina branca como flores emergindo á superficie de um lago tranquillo” (Ibidem, col. 8).

Já o conteúdo dos cofres de laca era muito heterogêneo: leques partidos, flores secas, fotografias com dedicatórias, pentes, grampos, medalhas, relicários, pequenas luvas de mulher, madeixas, fitas, lenços - “tudo, todas essas especies de bugigangas sentimentaes.” (Idem) Como definia a própria colecionadora, era “uma coleção de pequenos cadáveres,”

remetendo a relacionamentos abortados, de tempos mais ou menos remotos. Lopes, entusiasmado, avaliou a coleção como muito “original,” reconhecendo, porém, seu caráter lúgubre.

Talvez possamos ter uma ideia do que ele viu se considerarmos uma coleção contemporânea como a do *Museum of Broken Relationships* (<https://brokenships.com/>), conceitualizado na Croácia em 2006 e hoje com sedes em Zagreb e Los Angeles. Esse museu revolve justamente em torno do conceito de relacionamentos rompidos e de suas “reliquias.” Qualquer pessoa do mundo pode contribuir, doando uma lembrança de um relacionamento passado, acompanhada por um relato anônimo do/a doador/a. Como definiu Olinka Vistica, uma das organizadoras do museu, este “se inscreve na salvaguarda do *patrimônio emocional da humanidade*” (SERY, 2011, p. 13. Livre tradução, grifos nossos), cuja importância é ainda hoje pouco reconhecida. Há mais de 100 anos, a colecionadora carioca anônima que Lopes conheceu - e discretamente cortejou - parecia já se dedicar a uma tarefa semelhante.

“Coleções exóticas:” feitiços, apitos, armas, uma cabeça mumificada

A terceira rubrica de *Colectionadores* era dedicada ao que Lopes chamou “coleções exóticas” e foi composta de três reportagens. A primeira foi publicada em 25 de março de 1905 e era dedicada à coleção de “feitiços” do então já famoso literato João do Rio, companheiro de Lopes na redação da *Gazeta de Noticias*. O tema dessa coleção não era propriamente novidade para os leitores do jornal, porque cerca de um ano antes João do Rio escrevera longamente sobre feitiços em cinco reportagens dedicadas às religiosidades afrobrasileiras, que faziam parte de seu célebre “inquérito” *As Religiões no Rio*.

No dia da visita à coleção, Lopes chegou à casa de João do Rio quando a noite ia já bem avançada. Sem rodeios, ele foi conduzido a “sala de feitiços” do colecionador: Eles começaram então a ver e examinar, “áquella hora silenciosa da noite, na sala docemente illuminada por uma branca luz amortecida, a curiosa collecção de feitiços, por ventura a mais curiosa, a mais exótica de quantas tem cahido debaixo de meus olhos” (O. L., 1905b, p. 1, col. 7).

A bem dizer, a “coleção de feitiços” de João do Rio era composta por objetos mágicos ou religiosos de natureza e funções diversas, que foram obtidos diretamente pelo escritor com sacerdotes afrobrasileiros quando da elaboração de *As Religiões no Rio*, em 1904. Como confessou João do Rio, sem nenhum pudor: “[os negros] davam-me os feitiços em troca da

publicação de nomes malquistos na *Gazeta*. E eu publiquei de todos, mesmo dos que me presenteavam!” (Ibidem, col. 8). Além de feitiços, João do Rio possuía, por exemplo, estatuetas, “uma branca e outra azul escuro. [...] Eram os *Beije* [sic] e um Odoú [sic]” (Idem); colares de contas, “vermelhas as de *shangô* [sic], brancas, as de *Oxum*, que é a Virgem Maria, azues, as de *obaluai* [sic]” (Idem); *abebés*; “facões mágicos, [...] enormes, de todos os feitios, complicados e primitivos” (Idem). Entre os objetos com qualidades apotropaicas, a coleção de João do Rio contava com “uma grande quantidade de breves de todas as formas, de fio branco, de pelle de gato, de onça, etc. Cada um tem a sua função especial e uma filosofia própria” (Idem). João do Rio especificou a esse respeito: “Possuo um breve de pelle de onça, enorme, que me fecha o corpo, nos momentos de perigo...” (Idem).

Em um armário específico, João do Rio guardava aquele que ele reputava como o seu ‘feitiço mais forte,’ que Lopes logo solicitou ver. Chamando para junto de si seu colega, João do Rio retirou do armário um objeto em forma de forquilha: “Aqui está o maior feitiço. É o *xiguidi*. Tanto serve para o bem como para o mal. É para tudo” (Idem). “Nem lhe puz as mãos, horrorizado,” afirmou Lopes. Sua reação é digna de nota, assim como o fato de João do Rio supostamente usar um breve para “fechar o corpo,” embora afirmasse que “não acredit[ava] nessas cousas.” Em última análise, a atitude dos escritores da *Gazeta* é representativa da ambivalência das elites brasileiras que, por um lado, julgavam os costumes religiosos afrobrasileiros “barbaros e inexplicaveies” (Rio, 1906, p. 13), merecedores de controle e de repressão, mas que, por outro lado, acreditavam em sua eficácia mágica e deles amiúde lançavam mão, como bem frisou o próprio João do Rio no início de sua reportagem intitulada *O Feitiço* (Ibidem, p. 25-35).

“Apetrechos de caça” foi a segunda das “coleções exóticas” tratadas por Lopes (O. L., 1905j). O jornalista começou seu texto afirmando que a paixão pela caça, embora manifesta de forma discreta, era muito difundida na então Capital Federal. Após elencar uma grande lista de caçadores, cujos nomes seriam conhecidos dos leitores da *Gazeta*, bem como de seus locais preferidos de caça (as matas desde a Gávea até a Tijuca; as imediações de Bangu, Realengo e Campo Grande; Jacarepaguá, Boca do Mato; etc), Lopes, em um exercício de imaginação, pôs-se a descrever gabinetes de caça cada vez mais elaborados:

Ora, todos esses senhores devem ter em suas casas alguma cousa concernente ao genero de *sport* que escolheram. Um trophéo, pelo menos, arranjado na parede de honra do gabinete, mostrará, em uma disposição mais ou menos elegante, carabinas e rifles, bolsas de guardar as presas e de guardar os mantimentos e as munições, peças empalhadas, na attitude das que apparecem nos quadros das salas de jantar; polvarilhos e outros aparelhos característicos. E’ possível que algum mais afortunado tenha as paredes da sala revestidas de pelles de leopardos,

de tigres caçados com perigo e astúcia num canto remoto da Índia, ou tenha os aposentos repletos de moveis construídos com o marfim de elefantes da África abatidos pelas balas explosivas de uma *Winchester* segura. (Ibidem, p. 1, col. 8)

Essas eram, porém, coleções imaginadas... Aquela que Lopes efetivamente viu e descreveu era bem mais modesta: tratava-se de “uma collecção de pios para caça de vôo, bastante curiosa. É uma collecção que occupa pouco espaço, podendo ser conduzida em uma caixa de tamanho regular” (Idem), que pertencia a um certo capitão Lopes Cardoso. Cada pio imitava o som de uma determinada espécie de pássaro e era usado pelos caçadores para atrair os animais. Em consonância com isso, cada pio tinha uma forma específica e também específico era o material com o qual era confeccionado. O pio para atrair *macucos*, por exemplo, era uma peça inteiriça de cana (Idem); outro, chamariz de *jaós*, tinha a forma de “apito, com três furos, [tal qual] uma flauta rudimentar” (Ibidem, p. 2, col. 1); outro, ainda, para atrair *urus*, era feito de coco de iri aberto em uma das extremidades, com um furo para baixo e para o lado, em feitio de pêra” (Idem). O capitão Cardoso habilmente fez soar diversos pios. Nesse momento, ele e Lopes estavam dentro de uma sala da casa do colecionador, mas o som dos pios como que transportava o jornalista, que tinha os olhos fechados, para as “florestas, onde o homem, cheio de dólo e engano, vai acordar os passaros ingenuos” (Idem).

A última reportagem da rubrica “Coleções Exóticas” era dedicada aos objetos indígenas do já muito discutido “museu” Simoens da Silva (O. L., 1905n). Assim como a coleção de cerâmica, essa outra importante parcela do “museu” era caracterizada por enorme diversidade. Ela ocupava inteiramente uma das salas do solar do colecionador e podemos intuir o que Lopes viu por uma foto publicada na *Ilustração Brasileira* em 1927 (O MUSEU, loc. cit.). O escritor assim descreveu a instalação dos objetos:

Trepam flechas pela parede, mantos se destendem no tecto, em baixo das mesas descançam bancos das cabanas e dentro dos armarios arrumam-se peças curiosas, numa grande variedade. São aparelhos de caça e pesca, peças de vestuários, ceramica, armas, tecidos, etc. O colecionador entrega-se á catalogação de seus objectos e ao mesmo tempo m'os vai mostrando, um por um, com infinita paciencia. (O. L., 1905n, p. 6, col. 7)

A procedência desses objetos indígenas era também variada, Havia peças não só do Brasil, mas também de outros países sul-americanos como Argentina, Bolívia, Paraguai e Peru. Objetos de culturas nativas brasileiras diversas se encontravam ali misturados: Apurinã, Bororo, Carajá, Crichaná, Guató, Ticuna, etc. A coleção cobria um largo recorte temporal, sendo em boa medida composta por peças pré-históricas, como machados de pedra polida oriundos dos atuais Estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro ou tangas e vasos de

cerâmica dos chamados Marajoara, cuja cultura, pelo seu requinte, era celebrada como um símbolo de brasilidade desde o século XIX (LINHARES, 2015, esp. Capítulos 1 e 2).

Lopes encerrou seu périplo pela sessão indígena do “museu” Simoens da Silva com a descrição de uma peça singular, que era exibida de modo destacado:

A um dos angulos da sala, em uma columna, dentro de uma redoma, repousa com serenidade uma horrenda cabeça de chefe munducurú, mumificada pelos índios Parintintins, do rio Madeira. O feroz manda chuva tem a pelle aderida ao osso do craneo [...] Os longos fios do cabello negro e grosso escorrem pela face. Revestido com suas insígnias gloriosas, o capacete rico, o collar de dentes de macaco, os compridos brincos de penna, tem a um tempo uma atyitude grotesca e solemne. (Ibidem, col. 8)

A cabeça mumificada do chefe Munducuru é digna de nota por ser a única peça descrita por Lopes da qual conhecemos registros visuais: em janeiro de 1939, uma fotografia da cabeça foi reproduzida na *Ilustração Brasileira* (OS Symbolos do Passado, 1939, p. 24). Sabemos, além disso, que "parte da coleção etnográfica do extinto Museu Simões da Silva" (HOLLANDA apud MARTINEZ, 2012, p. 125) foi adquirida nos anos 1950 pelo Museu do Índio, localizado hoje no mesmo bairro de Botafogo onde se erguia o solar do colecionador. É bem provável, portanto, que parte das peças apreciadas por Lopes em 1905 estejam hoje conservadas nessa instituição carioca.

A aquisição de apenas uma parcela do “museu” Simoens da Silva pelo Museu do Índio parece ser emblemática do destino da maioria das coleções discutidas por Lopes em seus artigos de meados doas anos 1900, cujo paradeiro é hoje desconhecido. Em 1957, outra matéria na *Ilustração Brasileira* lamentava o literal “desbaratamento” das coleções de Simoens da Silva, vendidas aos lotes em um leilão em praça pública:

[Simoens da Silva] reuniu um patrimônio que teria de ser, com o seu desaparecimento, incorporado ao patrimônio da Nação. Mas não quis o destino que assim acontecesse, e o Museu foi retalhado em milhares de pedaços que se distribuíram pelos mais diferentes tipos de adquirentes. (UM MUSEU DESBARATADO, 1957: n. p.)

O lamento do comentarista anônimo d’*Ilustração Brasileira* a respeito da dispersão de um potencial patrimônio nacional parece claramente informado por uma consciência preservacionista que foi institucionalizada no Brasil durante os anos 1930, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Todavia, nos primeiros anos da República, sabemos que “um número seleta de intelectuais, arquitetos, associações históricas e historiadores da arte fizeram solicitações intermitentes ao governo federal para

instituir uma política oficial de preservação” (WILLIAMS, 2002). Embora tais solicitações tenham, em sua maioria, ficado sem resposta, elas “estabeleceram uma linha de base para o movimento preservacionista que surgiu da Revolução de 1930” (Idem). De modo análogo, as coleções que Oscar Lopes visitou em meados dos anos 1900 testemunham os esforços de diversos indivíduos que estavam imbuídos de preocupações preservacionistas, não raramente marcadas por um viés nacionalista, que inclusive comportava as matrizes culturais indígenas e afrobrasileiras - ainda que vistas como exóticas. A série *Colectionadores* se apresenta assim, como um documento privilegiado para compreender o colecionismo privado no Brasil do começo do século XX, que parece antecipar políticas patrimoniais que só ganhariam respaldo estatal nas décadas seguintes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EXPOSIÇÃO DE CANARIOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 205, 24 jul. 1905 p. 1, col. 4 e 5.
- LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2015.
- MARTINEZ, Paulo Henriques. A nação pela pluma Natureza e sociedade no Museu do Índio (Rio de Janeiro, 1953-1957). **Anais do Museu Paulista**, v. 20, n. 2, jul.-dez. 2012
- MARTINS, Carlyle. Poetas Esquecidos. Oscar Lopes. **Revista da Academia Cearense de Letras**, ano LXXV, n. 35, p. 141-142, 1971.
- MUSEUM of Broken Relationships**. Disponível em: <<https://brokenships.com/>>. Acesso em 1 set. 2017.
- NOBRE, F. Silva. **1001 cearenses notáveis**. Rio de Janeiro: Casa do Ceará Ed., 1996, p. 219.
- O. L.. COLLECCIONADORES. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 73, 14 mar. 1905 [1905a], p. 1, col. 5, 6 e 7.
- O. L.. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES VIVAS. OS ORCHIDEAS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 77, 18 mar. 1905 [1905b], p. 1, col. 5, 6 e 7.
- O. L.. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES MORTAS. AUTHOGRAFOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 77, 20 mar. 1905 [1905c], p. 1, col. 4, 5 e 6.
- O. L.. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES EXOTICAS. OS FEITIÇOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 84, 25 mar. 1905 [1905d], p. 1, col. 6, 7 e 8.
- _____. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES MORTAS. OS ALBUNS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 91, 1 abr. 1905 [1905e], p. 2, col. 3 e 4.
- _____. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES MORTAS. OS GABINETES DE ARTE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 99, 9 abr. 1905 [1905f], p. 3, col. 1, 2 e 3.
- _____. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES VIVAS. OS CANARIOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 113, 23 abr. 1905 [1905g], p. 1, col. 7 e 8.
- _____. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES MORTAS. RELIQUIAS DE AMOR. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 122, 2 mai. 1905 [1905h], p. 1, col. 7 e 8.
- _____. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES MORTAS. NUMISMATICA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 161, 10 jun. 1905 [1905i], p. 1, col. 8 - p. 2, col. 1.
- _____. COLLECCIONADORES. Collecções mortas. NUMISMATICA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 176, 25 jun. 1905 [1905j], p. 5, col. 5 e 6.
- _____. COLLECCIONADORES. Collecções mortas. NUMISMATICA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 179, 28 jun. 1905 [1905k], p. 1, col. 8 - p. 2, col. 1.
- _____. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES EXOTICAS. APETRECHOS DE CAÇA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 191, 10 jul. 1905 [1905l], p. 1, col. 8 – p. 2, col. 1.
- _____. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES MORTAS. OS GABINETES DE ARTE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 199, 18 jul. 1905 [1905m], p. 3, col. 1 e 2.
- _____. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES EXOTICAS. OBJETOS INDIGENAS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 211, 30 jul. 1905 [1905n], p. 6, col. 7 e 8.
- _____. COLLECCIONADORES. COLLECÇÕES MORTAS. CERAMICA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 161, 5 ago. 1905 [1905o], p. 1, col. 5.
- O MUSEU SIMOENS DA SILVA. **Ilustração Brasileira**, nov. 1927, n. p.
- Os Symbolos do Passado. **Ilustração Brasileira**, jan. 1939, p. 24-25.
- PENNA, João Fernandes. Julius Meili: o pai da numismática brasileira. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, n. 330, jan.-mar. 1981, p. 23-27.
- RIO, João do. **As religiões no Rio**. - 2ª. edição - Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, [1906].
- SERY, Macha. Fragments du dépit amoureux. **Le Monde**, 21 fev, 2011, p. 13

SILVA, Carlos Henrique Juvêncio da. A coleção Ernesto Senna. **Anais da Biblioteca Nacional**, v. 124, p. 41-182, 2004.
UM MUSEU DESBARATADO. **Ilustração Brasileira**, jul.-ago. 1957, n. p.
WILLIAMS, Daryle. Culture **Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945**. Kindle edition. Durham & London: Duke University Press, 2001.

Arthur Valle é Historiador da Arte e Professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Doutorou-se em 2007 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e realizou estágios pós-doutorais na Universidade Federal Fluminense e no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Seus temas de pesquisa principais são: Identidades nas artes visuais; Iconografia Política; Iconoclastia; Sistemas Expositivos; Intercâmbios Artísticos Transnacionais; Arte-Educação.

ENTRE A COLEÇÃO E O MUSEU: O LEILÃO COMO ESPAÇO DE COLECIONISMO

Caroline Fernandes

O debate sobre os bens culturais no Brasil

Além de ter sido representado como um homem dedicado à ciência e às artes, d. Pedro II foi também um grande colecionador¹. Com o advento do regime republicano, os bens pertencentes a d. Pedro II e toda família imperial integraram o famoso Leilão do Paço de São Cristóvão e da Fazenda de Santa Cruz, realizado em 1890 com mais de mil lotes vendidos em 13 pregões. Embora não se tratasse de um leilão dedicado apenas a objetos artísticos, o montante de pinturas e esculturas que compunha a coleção da família imperial (excluindo-se as que foram enviadas à Europa) contribuiu para que fosse consagrado pela historiografia como o primeiro grande leilão de arte realizado no Brasil².

Um dos defensores dessa ideia foi o antiquário e historiador Francisco Marques do Santos, que escreveu um detalhado texto sobre aquele leilão no primeiro número dos *Anais do Museu Imperial* em 1940, contendo entre os anexos: transcrições de notas da imprensa da época sobre a venda dos vários lotes, correspondências entre intelectuais e políticos brasileiros acerca do melhor destino para a coleção, além do catálogo completo com a relação das obras inventariadas para cada um dos 13 pregões³.

Havia certa urgência para finalização do exaustivo trabalho no palácio de São Cristóvão, posto que as sessões do Congresso Constituinte seriam realizadas no edifício, mas antes deveriam ser feitas obras de adaptação. A pressa acabou gerando críticas na imprensa sobre a forma pouco cuidadosa como estavam sendo tratados os objetos. Além das dificuldades técnicas e práticas para realização de um leilão com aquelas dimensões, certamente o maior já organizado no Brasil àquela altura, havia um mal-estar proveniente do simbolismo carregado por aqueles objetos perante a mudança de regime.

Na imprensa, os opositores ao novo regime republicano criticavam a venda dos bens imperiais e reuniam argumentos sobre o valor histórico e artístico dos objetos para justificar a necessidade de sua permanência no Brasil, apesar da devida indenização que deveria ser paga aos Bragança. Essa crítica se estendeu inclusive para uma cobrança com relação à omissão do Estado nos pregões⁴.

Segundo Marques dos Santos, a venda teve aproximadamente três horas de duração, estiveram presentes alguns colecionadores, ou seus representantes, assim como

antiquários, artistas, amigos da família imperial e curiosos. Entre os principais compradores dessa seção específica estavam o barão de Itacuruçá (1831-1911), José Joaquim da Assunção (1830-1898), Antônio Vaz de Carvalho, Bethencourt da Silva (1831-1911) e Raymundo Castro Maya (1856-1935)⁵.

Foi justamente no Leilão do Paço que teve início a coleção de Raymundo de Castro Maya, posteriormente herdada pelo filho Raymundo Ottoni de Castro Maia (1896-1968)⁶. Os leilões tiveram um papel essencial na prática de colecionar desse intelectual e diplomata brasileiro, integrante da corte na época da monarquia de dom Pedro II. Em 1890, arrematou diversos lotes de objetos pertencentes à coleção imperial, dois anos depois, em viagem à França, Castro Maya participou de um leilão no Hotel Drouot, onde comprou várias telas de pintores franceses do século XIX. Daí em diante sua coleção, composta basicamente de arte europeia, especialmente francesa, seria enriquecida por outras aquisições feitas durante as viagens ao velho mundo, mas também em leilões realizados no Brasil. Algumas obras, por exemplo, foram arrematadas em pregões organizados pelo leiloeiro J. Dias, o mesmo responsável pela dispersão do Paço, como é o caso da tela *Festa napolitana*, pintada por Nicolas Antoine Taunay.

Durante o nono pregão do leilão do Paço, que abrangeu cerca de sete salas, corredor, banheiro e passagem, teve destaque a quantidade de desenhos, gravuras e pinturas, entre elas alguns trabalhos dos artistas franceses Gustave Moreau (1826-1898), Henri Nicolas Vinet (1817-1876); paisagens do italiano Eduardo de Martino (1838-1902); marinha do pintor inglês Oswald Brierly (1817-1894); vistas italianas sem indicação de autoria; outras telas de artistas brasileiros da Academia Imperial de Belas Artes, como Agostinho José da Mota (1824-1878) e Antonio Parreiras (1860-1937); assim como do pintor e gravador italiano Gobbo di Carraccio (1576-1636). A venda ocorreu em 3 de outubro de 1890, mas o sucesso de público, na visão de Francisco Marques dos Santos, se deve à grande curiosidade das pessoas pelos aposentos particulares dos imperadores⁷.



Fig. 1: Taunay, Nicolas Antoine. Festa napolitana, 1824. Óleo sobre tela, 34,7 x 42 cm. Museu do Açude, Rio de Janeiro.

Na ocasião, estiveram presentes na venda dos vários lotes colecionadores como Antonio Rezende que, entre outras coisas, arrematou um espelho que pertenceu à imperatriz Amélia, móveis de jacarandá e palissandre, pianos de cauda, cofres de prata; serviço de cristal para refrescos; louças, jarros de porcelana e pinturas a óleo, entre elas uma tela a óleo do pintor Eduardo Hildebrandt (1818-1869), que veio ao Brasil com a expedição científica patrocinada pelo rei da Prússia, Frederico Guilherme IV, em 1844, representando Suzana no Banho⁸.

Alguns desses objetos, como móveis e o piano pertencem hoje ao Museu Nacional. O espelho e guarnições de bronze dourado, com coroa e iniciais, que pertencera à imperatriz Amélia, foi doado ao Museu Imperial por Guilherme Guinle. Lembremos ainda a ocasião do leilão da coleção Bastos Dias, em 1927, mencionada por Escragnolle Dória em artigo publicado na *Revista da Semana*: “[no catálogo] figuram não poucas peças arrematadas no leilão da Quinta da Boa Vista por Bastos Dias, admirador de D. Pedro II, sem nada lhe dever”⁹.

Os exemplos mencionados reforçam uma percepção do leilão como importante espaço por meio do qual circulam objetos de segunda mão, especialmente móveis, objetos decorativos e obras de arte desde o século XIX. Além disso, se tornaram eventos quase que obrigatórios para colecionadores interessados em itens valorizados pelo atributo histórico e, muitas vezes, artístico. Nos leilões, curiosos, amadores e jovens colecionadores encontravam

frequentadores assíduos e experientes. Passando de uma coleção à outra, preservaram-se muitos objetos que, como o mobiliário do Paço de São Cristóvão, retornaram mais tarde aos acervos públicos, como por exemplo o Museu Nacional, seja porque foram doados, seja porque foram novamente comprados pelo Estado.

As estimativas do leiloeiro J. Dias para o valor que deveria ser arrecadado com as vendas do leilão foram vistas por Francisco Marques dos Santos como muito abaixo da importância real dos objetos, mas o resultado final foi ainda mais desanimador¹⁰. Com o objetivo de legitimar o próprio projeto político no qual estava engajado, o historiador transcreveu a crítica da imprensa da época no texto sobre o leilão publicado nos anais do Museu Imperial. A crítica debatia o destino da coleção como forma de validar a ideia de que o governo republicano negligenciou os objetos históricos, assim como defendia a criação de instituições, como os museus, para dar conta desses objetos.

O esforço em combater o desprezo legado à memória do Império durante os primeiros anos da República fez parte de um processo de legitimação do grupo político que assumiu o poder em 1930, com posse de Getúlio Vargas para Presidente do Brasil¹¹. O gosto pela tradição e o respeito pelo passado eram bandeiras desse implemento nacionalista cuja materialização culminou na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e os museus durante a década seguinte.

A questão do Estado e do mercado

Nas considerações de Krzysztof Pomian em seu verbete sobre *Coleções*, dois movimentos convergentes são apontados por terem levado à criação de instituições de caráter público com objetivo de franquear o acesso aos semióforos¹² a uma parcela mais abrangente da população, que não apenas as elites de colecionadores, ainda no século XVII. De um lado, uma pressão cada vez maior era exercida por membros dos crescentes extratos médios e seus porta-voz, assim como escritores, eruditos e artistas, em nome do acesso àqueles conteúdos simbólicos. De outro, a percepção de que a comunicação entre os diversos subconjuntos de uma sociedade entre si depende, em larga medida, de que semióforos de um mesmo gênero sejam virtualmente acessíveis a todos¹³.

A substituição das igrejas pelos museus, enquanto locais de comunicação entre os membros de uma sociedade, no sentido de celebração de um mesmo culto, teria provocado um aumento do número de museus nos séculos XIX e XX, ao mesmo tempo em que diminuía a afeição das populações, especialmente urbanas, pela religião tradicional. Assim,

“o novo culto que se sobrepõe assim ao antigo, incapaz de integrar a sociedade no seu conjunto, é de fato aquele de que a nação se faz ao mesmo tempo sujeito e objeto”¹⁴.

Esse aspecto é ressaltado por Cícero Antônio de Almeida, o museólogo localiza no período que sucedeu a Revolução Francesa o crescente uso do conceito de monumento nacional como parte das estratégias ideológicas dos recém-criados estados nacionais europeus. Nesse momento, quando se verifica um esforço para “invenção” de um passado compartilhado pela nação é que ganha corpo o processo de institucionalização do museu como espaço privilegiado para abrigar os fragmentos do passado capazes de construir uma narrativa para materializar essa herança coletiva. Além disso, a experiência francesa, marcada pelo confisco dos bens da Igreja e depois da nobreza e da Coroa, trazia ao centro dos debates o papel do Estado na seleção dos bens de propriedade pública que mereciam ser preservados.¹⁵

O destino dos bens culturais no Brasil, que ganhou contornos decisivos após o leilão da coleção imperial no final do século XIX, continuou motivando questionamentos ao longo das primeiras décadas do século XX. Um dos aspectos que marcou esse debate foi justamente o lugar que deveria ser ocupado pelo Estado. Nos jornais da época, como deixa ver Francisco Marques do Santos em seu texto sobre o leilão do Paço, não havia consenso: a questão estava posta e o debate estava travado.

Opiniões contraditórias sobre o destino de uma pequena mostra da coleção, as carruagens pertencentes a Dom Pedro II, deixa ver o tom da querela. O *Jornal do Comércio* publicou uma nota dizendo que as carruagens iriam para o Museu Nacional, o que foi criticado poucos dias depois em *O País*, considerando que não valia a pena enviar tais objetos para um estabelecimento dedicado às ciências naturais¹⁶. Ficava evidente nos aspectos levantados em *O País* uma preocupação com o objetivo específico de cada instituição, principalmente no que diz ao acervo. Para os jornalistas que assinavam esse periódico, nem a Biblioteca Nacional nem o Museu Nacional seriam destinos adequados para aqueles objetos. Havia, no entanto, uma necessidade eminente de um espaço voltado para receber as “antiguidades históricas”, que incluíam, entre outras coisas, “estátuas, móveis, moedas, carros, etc. e toda essa trapalhada que ora vai misturar-se aos livros na biblioteca, ora vai meter-se entre a bicharia do museu.”¹⁷

A própria seleção dos textos do século XIX a serem reproduzidos nos *Anais do Museu Imperial* não deixa dúvidas sobre o posicionamento de Marques dos Santos frente ao

dilema, o historiador busca referências de época para reforçar a ideia de que o governo republicano, movido pelo liberalismo, negligenciou os objetos históricos e defender a criação de um museu para cuidar dos objetos em questão. Porém, também não há porque duvidar que, lá da década de 1890, havia quem vislumbrasse o valor futuro daqueles itens que traziam a memória do passado monárquico no Brasil.

Outro ponto que acirrou os debates na imprensa foi o destino da biblioteca de Pedro II. Tudo começou com a coleção de documentos e manuscritos, os quais havia o proprietário demonstrado a intenção de doá-los à Biblioteca Nacional e ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, conforme declara em uma carta remetida de Paris, segundo foi publicado no *Jornal do Comércio*¹⁸. O problema é que a doação englobaria apenas aqueles papéis que despertassem algum interesse na história pátria, “mas não assim sua correspondência particular e papéis de família, muitos dos quais recebeu de seus pais e cujo conteúdo reservado ele mesmo não conhece bem”¹⁹. A contundência da crítica partia da argumentação elaborada pelo dr. José da Silva Costa, advogado da família imperial, que provocou uma polêmica nos meios jurídicos ao questionar os atos do Governo Provisório de alienação dos bens e a publicação dos manuscritos, consideradas arbitrariedades contra as instituições de direito privado²⁰.

O primeiro pregão do leilão do Paço foi realizado no dia 8 e agosto de 1890, mas somente a partir do segundo é que efetivamente entraram os lotes de objetos pertencentes ao interior da casa. No dia 20 de setembro, depois do sexto leilão, uma crônica publicada no *Jornal do Comércio* chamava atenção para a ausência dos representantes do Estado: “o governo não se fez representar por agente seu para obter algum objeto que fosse pertencer a qualquer museu histórico ou artístico”²¹. Pouco mais de vinte anos depois, em abril de 1912, a *Gazeta de Notícias* trazia uma matéria com o título “Olhando para o passado. Quanta coisa desaparecida. Governo ou Desgoverno?”, assinada por M. de Carthago. Junto com uma foto de d. Pedro II ao lado de outra de D. Thereza Christina, o texto dava sequência a outras tentativas de saber sobre o paradeiro de alguns objetos antes pertencentes ao espólio da família imperial. A descrição de alguns momentos que antecederam e, depois, durante o leilão, abre caminho para um questionamento antigo.

No final da mesma década, numa crônica sobre o leilão do palacete Abrantes, publicada em 1919, Escragnolle Dória lançava uma forte crítica à omissão do poder público e cobrava uma atuação mais eficiente do Estado com relação a preservação e gestão dos objetos. O historiador fazia parte de uma geração de intelectuais que viam na preservação dos objetos

uma forma de construir a história nacional. Nessa perspectiva, o estado deveria protagonizar esse processo, sob pena de ser considerado negligente e omissivo.

Sobre a atuação do Estado nos mundos da arte, Howard Becker conclui que o Estado age como outros participantes, conforme apoia direta ou indiretamente as atividades que aprova, ou constrange outras. Ademais, o Estado pode, por exemplo, impedir a difusão das obras ou a sua conservação²². Por outro lado, configura-se o apoio oficial quando o Estado entende que determinada atividade/produção artística serve aos interesses nacionais²³.

A crítica que vinha sendo feita à atuação ou, mais especificamente, à falta de atuação do governo republicano com relação ao destino dos objetos antes pertencentes à aristocracia imperial e à própria instituição monárquica, concebidos como objetos aos quais cumpria o papel de estabelecer uma ponte com o passado nacional e, portanto, com a própria história do Brasil, atravessou as primeiras décadas do século XX. Sempre que um novo leilão trazia à tona a venda desses objetos, como foi o caso do leilão do Palacete Abrantes e tantos outros, o debate era revisitado e o destino dos bens culturais colocado em questão, assim como voltava ao centro das atenções as expectativas sobre a participação oficial.

Durante o meio século que separou o leilão responsável pela dispersão dos bens da antiga família imperial e aquele que protagonizou o retorno de alguns dos itens à propriedade do Estado, a questão dos bens culturais continuou motivando o debate na imprensa e colocava em evidência o problema da participação do Estado na gestão desses objetos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Vera Maria Abreu de. *Os museus Castro Maya*. São Paulo: Banco Safra, 1996.
- ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. O “Colecionismo Ilustrado” na Gênese dos Museus Contemporâneos. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 33, 2001.
- BEZERRA, Rafael Z.; MAGALHÃES, Aline M. (org.). *Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. pp. 183-200.
- BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de coleções e colecionadores*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Pintura brasileira do século XIX e o historiador da arte no labirinto de indícios. *Anais do 20o. Encontro Nacional: Subjetividades, utopias e fabulações - ANPAP*: Rio de Janeiro, 2011. p. 1320-1333.
- _____. Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX. *Relatório Final para solicitação de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2003.
- GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W; NAIRNE, Sandy. *Thinking about exhibitions*. New York, London: Routledge, 1996.
- HERMES, Maria Helena da Fonseca. Djalma da Fonseca Hermes: um colecionador de arte brasileira. *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2010. pp. 849-859.
- HUDA, Shireen. *Pedigree and panache: A history of the art auction in Australia*. Canberra, Austrália: ANU E Press, 2008.
- KNAUSS, Paulo. O Cavalete e a paleta. Arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 33, Rio de Janeiro: Minc/ IPHAN, 2001.
- _____. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, V. 8, n.12, jan-jun. Uberlândia: Edufu, 2006.

_____. Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: Exposições artísticas no contexto da Segunda Guerra Mundial. Esboços, Florianópolis, 2008.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. *Para aprendermos a história sem nos fatigar: a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez*. 2012. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MALTA, Marize. Arte doméstica e imagem da nação: um olhar sobre os museus-casa de Rui Barbosa e de Benjamin Constant. *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 1, no 1, jan/jul de 2012.

MOULIN, Raymond. *El mercado del Arte: Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca, 2012.

NASCIMENTO, Fátima. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

_____. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Revista IEB* n. 54, set. - mar. 2012. pp. 87-106.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise: XVI-XVIII siècle, Paris, Gallimard, 1987.

_____. Historia cultural, historia de los semióforos. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François (coords). *Para una historia cultural*. México: Editorial Taurus, 1999. p. 73-100.

PRETI-HAMARD, Monica; SÉNÉCHAL, Philippe. *Collections et marché de l'art en France (1789-1848)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

WARREN, Jeremy; TURPIN, Adriana. *Actions, Agents and dealers: The Mechanisms of the Art Market (1660-1830)*. London: Archaeopress, 2008.

WILLIAMS, Daryle. *Culture wars in Brazil: the first Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke University Press, 2001.

¹ Sua coleção englobava um espectro variado de objetos que incluía, entre outras, uma seção de numismática; objetos arqueológicos; armas; instrumentos musicais; porcelanas, sedas, estátuas chinesas, objetos de marfim, bronze, madrepérola, bambu, sândalo, charões em ricos labores, pinturas em papel de arroz; uma rica biblioteca e, não poderia faltar, uma pinacoteca.

² SANTOS, Francisco Marques dos. *Op. cit.*, 1940. p. 152-316.

³ Idem.

⁴ *Diário do Comércio*. Rio de Janeiro. 22 set. 1890.

⁵ SANTOS, Francisco Marques dos. *Op. cit.*, 1940. p. 152-316.

⁶ Raymundo Ottoni de Castro Maya nasceu no final do século XIX em Paris, durante a missão diplomática do pai como Vice-Cônsul do Brasil na França. Retornou ao território brasileiro ainda criança; mais tarde completou seus estudos com a graduação em direito, tendo atuado como empresário, principalmente no ramo industrial. Sua famosa coleção de objetos artísticos, que foi acrescida pelo conjunto herdado do pai, daria origem em 1963 à *Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya*, cujo acervo foi incorporado ao patrimônio da União 20 anos depois e tem sido preservado no *Museu da Chácara do Céu* e no *Museu do Açude*, ambos na cidade do Rio de Janeiro. Ver: ALENCAR, Vera Maria Abreu de. *Os museus Castro Maya*. São Paulo: Banco Safra, 1996.

⁷ A presença de curiosos nos leilões de personalidades é um tema bastante recorrente nas crônicas, como vimos com maiores detalhes no item que trata do público dos leilões no segundo capítulo. *Ibidem*. p.192.

⁸ SANTOS, Francisco Marques dos. *Op. cit.*, 1940. p. 197.

⁹ DÓRIA, Luís Gastão d'Esgragnolle. O leilão Zacarias. *Revista da Semana*. p. 18. Rio de Janeiro, 21 mai. 1938.

¹⁰ SANTOS, Francisco Marques dos. *Op. cit.*, p. 163 e 164.

¹¹ WILLIAMS, Daryle. *Culture wars in Brazil: the first Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke University Press, 2001.

¹² O termo é utilizado para designar o objeto visível investido de significação, qualidade essa que depende menos da natureza dos objetos e mais da função desempenhada em uma situação específica.

¹³ POMIAN, Krzysztof. *Op. cit.*, 1984. p. 82.

¹⁴ *Ibidem*. p. 84.

¹⁵ ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca. *Op. cit.*, 2001. p. 125.

¹⁶ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 29 jul. 1890; *O País*. Rio de Janeiro, 3 ago. 1890. Apud: SANTOS, Francisco Marques dos. *Op. cit.*, 1940. p. 152-316; 164-165.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Gazetilha. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1890.

¹⁹ Idem

²⁰ *A Tribuna*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 22 ago. 1890.

²¹ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 20 set. 1890.

²² BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 2010. p. 171.

²³ *ibidem*. p. 164.

Caroline Fernandes. Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente trabalha como professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará (UFPA), onde desenvolve pesquisa de Pós-doutorado (PNPD/CAPES). Participou de projetos de curadoria e montagem de exposições. Recebeu o Prêmio Vicente Salles no Concurso de Artes literárias promovido pelo Instituto de Arte do Pará (IAP) em 2012. Autora do livro "O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio". Autora da tese "No tempo dos leilões: a construção dos sentidos da arte no Brasil (séculos XIX e XX)", 2015.

COLECIONISMO ORIENTALISTA COMO RESULTADO DE UM PROCESSO DE INTERAÇÃO CULTURAL ENTRE CHINA, MACAU E PORTUGAL

Caroline Pires Ting 丁小雨
André Bueno

Um exemplar do livro intitulado *Notas sobre a Arte Chinesa*, publicado pelo colecionador José Vicente Jorge em 1940 e reeditado em 1995 pelo Instituto Cultural de Macau, encontra-se no acervo do Real Gabinete Português de Leitura, o qual pretendemos explorar. Apontamos a obra de um colecionador como ponto de partida para a observação de seu papel como mediador linguístico e cultural. A escolha das obras que compõem seu catálogo de objetos artísticos fornece uma descrição cronológica da arte chinesa e das suas principais produções em cada dinastia.

1. A importância do estudo da coleção de José Vicente Jorge

Como parte integrante do mundo colonial português, Macau integrava um complexo sistema que articulava territórios na Índia, na Indonésia, em vários pontos da África, além da América. Se as trocas culturais e as influências artísticas mútuas entre as colônias lusas, as quais certamente houve, ainda estão por merecer estudos mais aprofundados, é fato que não foi empenho da Coroa portuguesa a divulgação de notícias, fosse em forma de textos ou de imagens, dos povos e das terras sob sua soberania. Segundo Valeria Piccoli, “as informações eram tratadas como segredo de Estado e tinham alcance restrito, circulando preferencialmente como manuscritos, na forma de relatos ou peças cartográficas¹” (BARCINSKI, 2015, p. 63). Essa política se traduz numa notável escassez de estudos sobre as artes coloniais ultramarinas de Portugal, de modo geral.

Objetivamos estudar aspectos do colecionismo orientalista e do fascínio sinófilo de Macau. Nesse contexto, há uma personalidade representativa da sociedade macaense, José Vicente Jorge (Macau 1872 – 1948 Lisboa), quem revelou uma atitude pioneira para sua época ao explorar fontes chinesas nos campos das artes, da literatura e da história das relações diplomáticas entre Portugal, Macau e China.

Conhecer mais acerca da obra de Jorge seria de grande importância em estudos interdisciplinares. Colecionador de arte, intérprete-tradutor, influente professor, mediador na decisão e governação dos destinos de Macau e na Legação de Portugal em Pequim, o legado de Jorge vem a ser ponto de partida para uma investigação acerca do colecionismo

orientalista. Jorge foi, enquanto sinólogo, autor de uma obra pioneira na língua portuguesa sobre arte chinesa.

Se pretendemos estudar o colecionismo orientalista e o fascínio sinófilo de Macau, é necessário entender por que o colecionismo das províncias ultramarinas se iniciou tardiamente em Portugal em relação às demais metrópoles europeias. Em que panorama ocorreu e quais foram os primeiros artistas de estilo “Orientalista” português. O que impulsionou a chegada dos mesmos nas colônias e que novidades o reconhecimento de suas obras em Portugal trouxe aos portugueses.

Acreditamos que tal esforço tem validade na medida em que fornece ao leitor debates das formulações narrativas em torno de dimensões que conformam o pensamento dos anos que seguem a proclamação da república por Sun Yat Sem. Favorecendo outras perspectivas para uma história da arte global a partir do microuniverso e do local, elos e intercâmbios artísticos entre Portugal e China podem ser acessadas por intermédio de estudos de coleções e o início da compilação de objetos de arte por macaenses.

2. Contextualização

A partir do século XVI, Macau tornou-se um ponto central na comunicação e divulgação entre as civilizações europeia e chinesa, uma fronteira econômica e intercultural, de recursos tecnológicos e artísticos. A presença dos portugueses naquela região iniciou-se em 1553 e manteve-se durante mais de 400 anos, permitindo uma simbiose entre as culturas portuguesa e chinesa, em intercâmbio cultural. A diversidade artística da China relativamente às artes decorativas em associação a uma enorme capacidade de produção em massa permitiu a Macau tornar-se um mercado artístico de exportação de porcelanas, sedas, marfins e mobiliário, ao gosto das encomendas dos soberanos da Ásia e da Europa. Embora os portugueses tenham sido os primeiros visitantes regulares da China na era moderna, iniciando os primórdios da sinologia moderna, sua produção neste campo de saber foi inconstante. No período dos séculos XVI-XVIII, destacam-se textos de caráter descritivo, tais como o *Tratado das cousas da China*, de Gaspar da Cruz (1570) e *Em demanda do Catai*, de Bento de Góis (1603-1607). Em meados do Setecentos, momento de notável esforço de racionalização administrativa do império luso constitui-se já um farto corpo de representações dos domínios portugueses no mundo, em que os métodos produtivos e extrativos, bem como a História Natural, têm grande relevância.

Com a estabilização das relações sino-portuguesas através da consolidação de Macau, visivelmente o papel das investigações retrocede, buscando-se um modo de convivência. Isso gerou uma abundante documentação burocrática, mas escassa em termos de entendimento cultural da civilização chinesa. Seriam poucos os intelectuais que buscariam estudá-la em caracteres mais amplos. No período de passagem século XIX-XX, deparamo-nos com Camilo Pessanha em Macau dedicando-se à tradução da arte e da poesia chinesa; Marques Pereira publica a revista "Ta-ssi-yang-kuo", tratando sobre história e cultura chinesa e Moraes Palha escreve um *Esboço crítico da civilização chinesa*.

Pessanha redige *Kuok Man Kan To Shu – Leituras Chinesas* (livro escolar para a aprendizagem do Mandarim) em colaboração com José Vicente Jorge, publicado pela editora da Tipografia Mercantil de N. T. Fernandes e Filhos, em 1915 em Macau. O poeta, no ano seguinte, ofereceu seu "Catálogo da Colecção de Arte Chinesa" ao Museu Nacional (publicado pela Imprensa Nacional), com dedicatória também destinada a Jorge.



Fig. 1: *Kuok Man Kan To Shu – Leituras Chinesas* (livro escolar para a aprendizagem do Mandarim), de Camillo Pessanha e José Vicente Jorge.

Considerando a formação de um imaginário visual em torno de Macau, sobretudo a partir das décadas de trinta e quarenta do século XX – abrangendo o colecionismo orientalista e as representações pictóricas - analisaremos comentários do colecionador macaense José Vicente Jorge e obras do pintor português Fausto Sampaio relacionando-os ao movimento de expansão territorial luso.

Segundo Pedro Barreiros, Jorge estivera em contato com “grandes conhecedores do pensamento, da cultura e da arte chinesas que, considerados por ele os seus verdadeiros mestres, [...] lhe transmitem o saber necessário para a realização dos seus futuros trabalhos² (JORGE, 1995, p. 29). Quem seriam os instrutores ali descritos como vetores do

“saber necessário para seus futuros trabalhos”? O autor cita o vice-rei de Chile, Tuan-Fang, o ministro Yüan-Shi-K'ai (quem, mais tarde, viria a ocupar o cargo de presidente da república chinesa), os ministros dos negócios estrangeiros Liang-Tun-len, Na-T'sung, Lien-Fang e Kwo-Chia-Chi, e o governador civil de Cantão Chan-Chec-Ü.

Por meio das obras deixadas por esses senhores, participantes ativos da vida cultural e sócio-política de Macau, desejamos recuperar momentos históricos ligados ao colecionismo sinófilo. Nosso interesse de pesquisa vai de par com as aspirações de J. V. Jorge. Ao elaborar suas *Notas sobre a arte chinesa*, o autor afirma acreditar na “necessidade de se despertar o interesse adormecido dos lusitanos perante a arte da civilização chinesa”³ (JORGE, 1995, p. 29). O Real Gabinete Português de Leitura é, nesse sentido, manancial de recursos relacionados à promoção de manifestações culturais de assuntos coloniais de Macau. Partindo de seu acervo, debruçamo-nos sobre alguns temas por vezes esquecidos no século XIX, trazendo-os à tona.



Fig. 2: Capa da versão original do livro **Notas sobre a arte chinesa** (1940), de José Vicente Jorge. Fonte da imagem: JORGE, José Vicente; introdução de Pedro Barreiros. *Notas sobre a arte chinesa*. Instituto Cultural de Macau 1995, p.20.

De fato, os testemunhos visuais dos pintores viajantes de outras nações do Velho Mundo influenciaram fortemente a pintura romântica, conduzindo ao estilo denominado “Orientalista”. Ampliando o escopo da geografia, através de representações paisagísticas produzidas nos novos destinos, o interesse por um local desconhecido e inacessível ao largo público se ampliou, levando inclusive à revigoração da própria produção artística lusa, pela introdução de novas formas e cores em suas telas. A imagem surge como um dos meios preferenciais de divulgação de ideias e conceitos que informam as práticas coloniais. Sendo necessário circunscrever um cenário de fundo das representações de Portugal e China, nas décadas de 30 e 40, apesar da dispersão e escassez das fontes sobre este

contexto artístico, o fato é que o acervo do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro abriga um valioso conjunto de documentos – iconográficos e escritos – que permitem criar intertextos capazes de sustentar os discursos teóricos e visuais materializados no campo do colecionismo de arte e nas exposições realizadas em Portugal (Lisboa e no Porto) durante o período que nos propomos a estudar.

Num momento em que se intensificam os estudos e os debates acerca das relações históricas mantidas entre Macau, China e Portugal, assim como a necessidade de se pensar acerca das suas dinâmicas de pertencimento e modalidades de reflexão do passado e do presente, pareceu-nos oportuno discutir tais processos relacionais sob a óptica de um colecionador considerando os discursos e as práticas particulares de sua época.

O estudo de sua coleção é uma situação privilegiada para se pensar as relações entre objetos de arte e as sociedades chinesa e portuguesa, sob confronto destas diversas culturas, escolhas particulares e formação de patrimônio. Visamos melhor compreender perfis e tipologias de conjuntos de obras de arte agrupadas por Jorge, disponibilizadas para o público em sua casa-museu e catalogada em obra pioneira em nosso idioma.

3. O início do colecionismo de arte em Macau

Na “introdução” de sua obra, Jorge cifra em cinquenta anos seu tempo de colecionador. Visamos acompanhar de perto este meio século de estudo e de catalogação, relacionando-o ao contexto histórico em que viveu o autor. A compilação de obras de arte vem a ser resultado de decisões colocadas na procura e no empenho pela aquisição, encerrando-se sempre em uma narrativa. Recuperando-a, reportamo-nos à identidade de quem as construiu (o colecionador) e ao próprio contexto de aquisição de tais objetos. Pedro Barreiros informa que Jorge observara “de perto o movimento reformador republicano que se forma em Pequim, mantendo sempre uma salutar relação com os responsáveis políticos⁴” (JORGE, 1995, p. 11).

Quais foram os primeiros passos a permitir experiências colecionistas, fomentando a disseminação da cultura material chinesa entre os colonos? Segundo Padre Manuel Teixeira (Freixo de Espada à Cinta, 1912 — 2003 Chaves), sacerdote católico e famoso historiador português de Macau, as tradições mais recentes do colecionismo na colônia lusa na China floresceram anteriormente à Primeira Guerra Mundial. Seus relatos informam que, por toda parte, naquela cidade, havia especialistas avaliando obras chinesas. Também, de acordo com Gonzaga Gomes, tais comerciantes passavam a “desencantar peças de grande

antiguidade em longínquas aldeias⁵” (GOMES, 1943, p. 489), revendendo valiosos tesouros artísticos de porta em porta.

Nesta secção, refletiremos sobre a atmosfera que proporcionou o florescimento de tais *marchands*, bem como suas estratégias, situando os objetos de arte diante dos mercados e dos trânsitos promovidos por circuitos de trocas e de viagens. Essa natureza transeunte dos artefatos promoveu um importante cruzamento de fronteiras, convivências com a alteridade e relevante promoção de transculturações por meio da prática colecionista orientalista.

Em 1911, o último imperador abdica do trono, a dinastia Manchú entra em colapso e Sun Yat Sen proclama a República em Nanquim. No mesmo ano, José Vicente Jorge se torna diplomata em Macau. Segundo Pedro Barreiros, “entre novembro de 1910 e março de 1911, altura de seu regresso a Macau (vindo de Pequim) a representação diplomática da já Republica Portuguesa na não ainda República Chinesa, foi entregue a um macaense de nascimento e formação⁶” (JORGE, 1995, p. 11). De acordo com Monsenhor Teixeira⁷ (Citado por Pedro Barreiros, in JORGE, 1995, p.16), em *Memória da Minha Vida e do Meu Tempo* (Guimarães e Companhia editores, Lisboa: abril de 1973, pp. 222-223), “[Jorge] era o primeiro intérprete oficial da língua portuguesa, ou das línguas, pois que na China vastíssima a língua mãe se desdobrava em várias modalidades”.

Enquanto a China sofria turbulências político-sociais, muitos habitantes evadiam o Império do Meio através da cidade portuária de Macau, desfazendo-se ali de suas relíquias. Importantes dignitários imperiais, fugindo das convulsões internas, convertiam em moeda muitas de suas preciosidades a preços irrisórios (algumas delas, heranças acumuladas durante séculos). Não obstante, havia emigrantes que transportavam consigo seus tesouros particulares, para comercializarem-nos em locais de refúgio: Hong Kong e Macau constituíram-se dois desses locais, abarrotando o mercado local de antiguidades. Assim, muitos *marchands* enriqueceram-se às custas do êxodo – e também de pilhagens.

Segundo Ana Maria Amaro⁸ (1998), presidente do Instituto Português de Sinologia criado em 2007, os “tim-tins”, vendedores de velharias, quer ambulantes, quer estabelecidos, eram um dos fascínios da cidade para quase todos os europeus recém-chegados ali. Muitos foram os Museus do Ocidente e os colecionadores particulares que por esse intermédio adquiriram obras de valor durante as primeiras décadas do século XX, informa a sinóloga. Na década de 30, era ainda possível adquirirem-se, naquela cidade, obras de arte chinesa a preços acessíveis, sendo de certo modo abundante e variada a oferta. As descrições dos

interiores residenciais testemunham a moda que se iniciou e que está no cerne da constituição de coleções. José Vicente Jorge foi um dos macaenses abastados que se interessaram pelo colecionismo, adquirindo grande reputação no seio da comunidade macaense nos anos 30 e 40.

4. Relatos escritos e visuais da casa-museu de José Vicente Jorge

Jorge possuía uma casa renomada por duas instâncias: esta era, ao mesmo tempo, a melhor de Macau e acessível ao público⁹ (Cf. figura 3). Estimada como um verdadeiro museu, devido à quantidade e à qualidade dos objetos reunidos, ali abrigava-se a importante coleção de pinturas, porcelanas, esculturas, bronzes, têxteis (alguns ricamente bordados), jades, frasquinhos de rapé em vidro pintado e em pedras semipreciosas, uma extraordinária variedade de “bibelots” e raridades, a par de mobílias em pau-preto e em pau-rosa, seja de linhas simples e harmoniosas, seja no estilo rebuscado dito “de Cantão”.



Fig. 3: Casa de José Vicente Jorge cerca de 1940. Fonte da imagem: JORGE, José Vicente; introdução de Pedro Barreiros. Notas sobre a arte chinesa. Instituto Cultural de Macau 1995, p. 27.

Nas páginas 485 e seguintes do volume I da revista *Renascimento* (Macau – 1943), Pedro Barreiros reescreve como o sinólogo macaense Luís Gonzaga Gomes define a coleção de Jorge, sob o título “Curiosidades Chinesas – O Museu do Senhor José Vicente Jorge”:

“Nos tempos mais recentes podemos, porém, citar o nome de várias pessoas que se dedicaram a formar com paixão coleções de objetos de Arte Antiga, principalmente da arte chinesa, como Camillo Pessanha, Silva Mendes e o Sr. José Jorge. [...] A do Sr. Jorge é sem dúvida das três a mais numerosa. O seu palacete é hoje um verdadeiro e valiosíssimo museu, pletórico de incalculáveis preciosidades, que nenhum estrangeiro ilustre de passagem por esta colônia deixa de visitar. [...] Logo no vestíbulo, pode o visitante admirar dois manipanços em madeira doirada e esculpidos com notável perfeição, estando os mesmos assentes em dois artísticos escarpates prodigiosamente arrendilhados, na sua pompa de passarinhos, de folhas e de exóticos e enigmáticos símbolos. [...] Na sala de espera, não caberá o visitante deter-se diante de qual objecto para o apreciar, tal a profusão de preciosas coisas ordenada e gracilmente distribuídas. [...]

Por entre as portas desta sala entrevistamos o gabinete de trabalho e, logo na parede, que fica na nossa frente, se encontra dependurado o retrato do dono de tantas preciosidades, feito à pena pelo pintor Fausto Sampaio, quando há anos se demorou em Macau.¹⁰ (JORGE, 1995, pp.18 e 19.)

Testemunha esse relato vivo – olhar de um suposto visitante – a maneira como o colecionismo expressa uma afirmação de poder e uma perpetuação de memórias. Sinônimo de distinção social e econômica, as obras tendem a transportarem consigo a dignidade da procedência. Se, por vezes, perdem-se as referências, coube ao historiador reconstituir percursos e resgatar do esquecimento os fatos, devolvendo-lhes o contexto original.

Outrossim, não podemos negligenciar o testemunho visual que nos oferecem as telas do pintor português Fausto Sampaio (Anadia, 1893 — 1956), de quem José Vicente Jorge era vizinho e amigo.

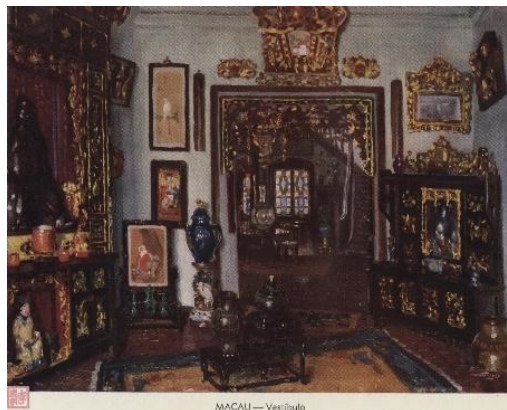


Fig. 4: Vestíbulo da casa de José Vicente Jorge, com a sua coleção de arte chinesa. Óleo sobre tela. Imagem disponível em: <https://nenotavaiconca.wordpress.com/tag/fausto-sampaio/>.

A figura 4 apresenta o vestíbulo da casa de José Vicente Jorge, com sua coleção de arte chinesa, tal como representada pelo artista Fausto Sampaio. Da proximidade entre os dois homens de sensibilidade artística, floresceu uma admiração mútua. O sentimento de apreço se prova nos relatos de Danilo Barreiros e de Ana Maria Amaro a seguir.

Danilo Barreiros, advogado e escritor, amigo e companheiro de Fausto Sampaio em Macau oferece-nos um importante relato de época, descrevendo a exposição do pintor realizada em 1937 em Macau, onde as telas exibiam os interiores da morada do colecionador, bem como o retrato do mesmo:

Em 1937, realizou-se em Macau uma exposição de quadros do artista, sendo 42 a óleo e 6 retratos a carvão, que mereceu grande afluência de chineses e portugueses. Neles figuravam os mais característicos aspectos da cidade e do seu quotidiano, o retrato do Governador, do Bispo, de “meu amigo José Jorge” e de outras pessoas.

José Vicente Jorge possuía uma importante coleção de arte chinesa. Foi em sua casa que Fausto Sampaio pintou quadros maravilhosos, reproduzindo mobiliários, faianças, bordados, porcelanas, bronzes, trabalhos de talha dourada e aspectos das salas daquele museu.

Já a historiadora Ana Maria Amaro nos fala sobre o interesse surgido em Fausto Sampaio pelo colecionismo orientalista, influenciado pelo convívio com Jorge:

Não surpreendente, pois, que o pintor, se foi aos *tim-tins*, não se deixasse vencer pelo seu exotismo. A casa de José Vicente Jorge era muito mais rica do que todas essas lojas de Macau e, quem visse as suas colecções, certamente não poderia sentir-se fascinado com a pobreza relativa dos antiquários locais. O gosto pelas colecções estava, então, em moda, e muitos foram os macaenses que juntaram peças de arte chinesa. Porém nenhum o fez com tamanha paixão como José Vicente Jorge que, aliás, já em Pequim adquirira boas peças, quando ali exercera funções oficiais de intérprete¹¹ (SAMPAIO; AMARO, 1992, pp. 96 e 97).

Jorge oferece a seu dedicado amigo artista “as melhores peças chinesas, posteriormente trazidas pelo pintor de retorno à sua terra natal como lembrança da sua estadia em Macau”:

“Não é possível, hoje, precisar-se com rigor se foram todas, ou quais foram, realmente, essas peças, porquanto é muito possível que, à semelhança do seu discípulo Fernando Lara Reis, que lhe ofereceu um lindo caquemono assinado por um bom pintor, outros discípulos e outros amigos lhe tenham oferecido algumas dessas peças que trouxe como memórias.¹²” (SAMPAIO; AMARO, 1992, p.97).

Observando as demais memórias que o pintor levou consigo de sua estadia, traduzidas em obras de arte chinesa que lhe foram doadas por Jorge, chamou a atenção de Amaro a predominância de “peças pertencentes a antigos letrados ou a pessoas abastadas: vestuários e adereços e também porta-pincéis e outros objectos, que só pessoas ricas e cultas poderiam ter possuído¹³” (SAMPAIO; AMARO, 1992, p.100).

A historiadora portuguesa nos revela as possíveis razões que teriam feito com que Jorge realizasse tal ato de doação ao pintor. Em sua concepção, a relação se estabeleceria equiparando o pintor – José Sampaio – a um verdadeiro erudito, uma vez que, na China, a pintura possui um estatuto de nobreza. De fato, Jorge abre seu capítulo sobre a “Pintura” com a seguinte sentença: “Dos diversos ramos de arte chinesa, a pintura é talvez o mais importante.¹⁴” (JORGE, 1995, p.111). Dentre as artes decorativas, é a pintura que se tornou uma das formas de expressão artística com maior relevo e reconhecimento na China, explica o sinólogo-coleccionador. A tradicional pintura chinesa revela-se com uma componente poética que exalta o estado de alma do artista em que o fascínio pela natureza fez desenvolver o estilo da pintura de paisagens:

Não é de estranhar, pois, que José Vicente Jorge, conhecendo-o de tão perto e talvez partilhando algo da mentalidade oriental que caracteriza os macaenses, lhe tenha oferecido essas peças, em atenção à sua condição de artista e comparando o pintor aos letrados chineses, dos quais a pintura era um dos indispensáveis atributos. Votos de promoção e de êxito deve ter querido José Vicente Jorge traduzir com esses objectos, que acompanhou com um lindo álbum reproduzindo interiores da sua casa de Macau, álbum este encadernado com insígnias mandarinais bordadas sobre seda¹⁵ (JORGE, 1995, p.111).

Américo Jorge, filho de José Vicente Jorge, advogado e amigo de Fausto Sampaio, relata ainda que “a ida de Fausto Sampaio à China foi como que uma embaixada artística que Portugal, esse Portugal novo no seu movimento ascensional de renovação, enviou ao velho Império do Meio. E não podia ter sido mais bem escolhido o embaixador¹⁶ (SAMPAIO; AMARO, 1992, p. 27).

De fato, mesmo que não tenham tido nenhuma repercussão direta na formação de uma cultura artística em seu país de origem, as obras de Sampaio constituem um conjunto excepcional não apenas do ponto de vista de uma iconografia de Macau, como também da China colonial sob domínio português.

Referências Bibliográficas:

- ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo*. Livros Horizonte, Lisboa, 1998
- AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS. *Fausto Sampaio, pintor do ultramar português*. Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1942
- ALEMBERT, Francisco. “Para uma história (social) da arte brasileira”. In: Fabiana Werneck Barcinski (org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo, Sesc São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- ALMEIDA, A. Chaves. “Um pintor de além-mar - Fausto Sampaio”. In: *O mundo português: revista de cultura e propaganda arte e literatura colônias*. Lisboa: A.G.C.S.P.N., 1934-1947.- v. 7 n. 73 (jan.) p. 43-45
- AMARO, Ana Maria. *Aquarelas de Macau: 1960-1970: cenas de rua e histórias de vida*. Macau: Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.
- AMEAL, João. “Mostruário do Império (A propósito da Exposição Colonial do Porto)”, in *O Mundo Português*, Ano I, nº 3, 1934
- ANSELMO, Manuel. “A ideia portuguesa de império”, in *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, 1935.
- BANCEL, Nicolas. « Un événement oublié de la république coloniale : 1931 ! Tous à l'Expo... ». In *Le Monde diplomatique*, janvier 2001.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo, Sesc São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- BARRIO, ÁNGEL-BALDOMERO ESPINA. *O oriente é aqui. Ligação entre a Ásia e o oeste das Américas construiu ao longo da história laços de identidade cultural*. In: revista eletrônica “História” (revistadehistoria.com.br). 1º de julho de 2014. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/o-oriente-e-aqui>. Acesso em 14 de janeiro de 2017.
- BONFIM, Julianna; CRUZ, Eduardo da. *A polémica em torno da emigração chinesa via Macau no Diário do Rio de Janeiro (1850-1878)*. In: “No giro do mundo: os periódicos do século XIX no Real Gabinete Português de Leitura” / Eduardo da Cruz (organizador). – Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2015.
- BUENO, André da Silva. *O mundo nos veios de um jade: a arte tradicional chinesa*. In: revista eletrônica “Crítica” (criticanarede.com). 18 de agosto de 2004. Disponível em http://criticanarede.com/est_jade.html. Acesso em 1º de novembro de 2016.
- _____. *O Dao está no Torno do Oleiro*. Julho, 2004. Disponível em <http://sinografia.blogspot.com.br/2007/07/o-dao-esta-no-torno-do-oleiro-julho-2004.html>. Acesso em 1º de novembro de 2016.
- _____. *Mundo: Made in China*. 3 de agosto de 2015. Disponível em <http://ornilolundgren.blogspot.com.br/2015/08/mundo-made-in-china.html>. Acesso em 21 de janeiro de 2017.
- _____. e NETO, José M. (org.). *Antigas Leituras: Visões da China Antiga*. União da Vitória: UNESPAR, 2014.

CÂNDIDO, Antônio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. São Paulo: Martins, Belo Horizonte: Itatiaia [u.a.] 1997.

CRUZ, Eduardo da. *A Hemeroteca Oitocentista do Real Gabinete Português de Leitura*. In: ____ (org.). “No giro do mundo: os periódicos do Real Gabinete Português de Leitura no século XIX”. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2014.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANÇA, José Augusto. *A Arte em Portugal no século XX*, Bertrand, Lisboa, 1991.

GANS, Raymonde de. *Os tesouros da China Imperial*. Lisboa: Amigos Do Livro, Editores, [S.D.]

GOMES, Gonzaga. “Curiosidades Chinesas: O Museu do Senhor Vicente Jorge”, in *Renascimento* no. 2, 1943.

GOMES, Maria Alexandra da Costa (Coord. de). *Do neolítico ao último imperador: a perspectiva de um colecionador de Macau*. Macau; Lisboa: Governo de Macau; ippaa, 1994.

JOLY, Martine. *Introdução a análise da Imagem*. Campinas: Papius, 1996.

JORGE, José Vicente. *Notas sobre a arte chinesa*; Introdução de Pedro barreiros. - 2. Ed. rev. e aum. il. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995.

JORGE, Graça Pacheco e BARREIROS, Pedro. *José Vicente Jorge: Macaense ilustre: fotobiografia = Jose Vicente Jorge: distinguished Macanese: photobiography = 卓越的土生葡人圖片傳記*. Macau: Albergue SCM, 2011.

LABORINHO, Ana Paula. “O Oriente do Ocidente: Orientações da Literatura Portuguesa”. *Macau*, 1.^a Série, n. ° 38, agosto. Macau: Gabinete de Comunicação Social, 1991, 52-57.

____ e PINTO, Marta Pacheco. *Macau na Escrita, Escritas de Macau*. Ribeirão: Húmus, 2010.

LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. As porcelanas chinesas do colecionador Jerônimo Ferreira das Neves. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (eds.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.109-120.

MOUTINHO, Célia. *Arte chinesa e a cultura de Macau no espólio museológico da CGD – Caixa Geral de Depósitos*. Gabinete de Património Histórico da Caixa Geral de Depósitos. Novembro de 2012. Disponível em: <https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico-CGD/Estudos/Documents/Arte-chinesa-e-Cultura-de-Macau.pdf>. Acesso em 15 de janeiro de 2017.

MOUTINHO, Mário. “A etnologia colonial portuguesa e o Estado Novo” in *O fascismo em Portugal*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

NIMER, Miguel. *Influências orientais na língua portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2005.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PE. TEIXEIRA, Manuel. *O Clarim*. 17 de abril de 1977.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000.

PEREIRA, Teresa Isabel Matos. *Uma travessia da colonialidade: intervisualidades da pintura, Portugal e Angola*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (especialidade de pintura), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2011.

PISCHEL, Gina. *A arte chinesa*; Tradução de Mario Delgado. Lisboa: Editora arcadia, 1963.

PORTELA, Arthur. *Fausto Sampaio, o Pintor do Oriente expõe nas Belas Artes*. Diário de Lisboa, 4 de dezembro de 1939.

REYNAUD, Paul. *Le Livre d'or de l'Exposition coloniale internationale de Paris*, 1931.

SALAZAR, Antônio de Oliveira. *Discursos e Notas políticas* (Vol. I). Coimbra: Coimbra editora, 1961,

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SAMPAIO, Maria Jose e AMARO, Ana Maria. Coord. de. *Macau que Fausto Sampaio sentiu: o pintor Fausto Sampaio e a sua obra*. Lisboa: Missão de Macau em Lisboa, 1992.

SARAIVA, Margarida. *Coleccionismo em Macau*. 15 de julho de 2010. Disponível em <http://macauintigo.blogspot.com.br/2010/07/coleccionismo-em-macau.html>. Acesso em 23 de janeiro de 2017.

SERRÃO, Vitor. “Mecenas e coleções em Portugal na Idade Moderna: dos Castro da Penha Verde aos Basto de Évora, e uma encomenda em Pernambuco”. In NETO, Maria João; MALTA, Marize (eds.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014.

SHAUGHNESSY, Edward L. *A antiga china: a vida, o mito e a arte*; tradução de Ana Maria Pinto Da Silva. Lisboa: Círculo de leitores, 2006.

SILVEIRA, Maria de Aires. *Fausto Sampaio, Viagens no Oriente*. Lisboa: Fundação Oriente, 2009.

TING, Caroline P. *A arte da cópia ou O artista-copista*. In: XEXEO, M. F. B.; BARACAL, A. B.; TING, Caroline P. “Três culturas e uma pintura: a morte de Germânico”, Museu Nacional de Belas Artes, p. 21 - 25, 18 maio 2016.

¹ PICCOLI, Valeria. “O olhar estrangeiro e a representação do Brasil”. In BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo, Sesc São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015, p. 63.

² JORGE, José Vicente ; introdução de Pedro Barreiros. *Notas sobre a arte chinesa*. Instituto Cultural de Macau 1995, p. 29.

³ Id.

⁴ JORGE, José Vicente ; introdução de Pedro Barreiros. *Notas sobre a arte chinesa*. Instituto Cultural de Macau 1995, p. 11.

⁵ GOMES, Gonzaga. “Curiosidades Chinesas: O Museu do Senhor Vicente Jorge”, in *Renascimento* no. 2, 1943, p. 489.

⁶ In JORGE, *Op. Cit.*, p. 11.

⁷ Citado por Pedro Barreiros, *ibid.*, p. 16.

⁸ AMARO, Ana Maria. *Aquarelas de Macau : 1960-1970 : cenas de rua e histórias de vida*. Macau : Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998.

⁹ Segundo Pedro Barreiros, “Com o estudo em bibliotecas, com o seu convívio profissional com entendidos e profissionais da Arte Chinesa, as conversas com altas individualidades da cultura e da política chinesas, os palácios e museus que visitou e as viagens que fez, [José Vicente Jorge] conseguiu, ao longo desses cinquenta anos, tornar-se uma autoridade na matéria e reunir uma considerável coleção reputada como a melhor de quantas havia em Macau e visitada como Museu de Macau por todas as personalidades que ao Território vieram nos anos 30 e 40.” (JORGE, 1995, p.18).

¹⁰ Apud. JORGE, José Vicente. *Notas sobre a arte chinesa*; Introdução de Pedro barreiros. - 2. Ed. rev. e aum. il. Macau : Instituto Cultural de Macau, 1995, pp.18 e 19. Informamos que, em caso de citação direta, optamos por não alterar a grafia portuguesa original, empregada no século XIX e início do século XX.

¹¹ SAMPAIO, Maria Jose e AMARO, Ana Maria (Coord.). *Macau que Fausto Sampaio sentiu: o pintor Fausto Sampaio e a sua obra*. Lisboa: Missão de Macau em Lisboa, 1992, pp. 96 e 97.

¹² *Ibid.* p.97.

¹³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴ “Pintura”, in JORGE, José Vicente; introdução de Pedro Barreiros. *Notas sobre a arte chinesa*. Instituto Cultural de Macau 1995, p. 111.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ SAMPAIO, Maria Jose e AMARO, Ana Maria. Coord. de. *Macau que Fausto Sampaio sentiu: o pintor Fausto Sampaio e a sua obra*. Lisboa : Missão de Macau em Lisboa, 1992, p. 27.

Caroline Pires Ting 丁小雨. Doutoranda em História e Crítica da Arte – UERJ; Mestre em Estética e Literaturas Comparadas – Paris 7 – Cité-Sorbonne, com bolsa da *Fondation des États-Unis de Paris*. Diplomada na National Academy of Fine Arts (NY, EUA), especializando-se em na *Ilya Repin Императорская Академия художеств* (Academia Imperial de São Petersburgo, Rússia). É tradutora e membra da *American Organization of Teachers of Portuguese* – AOTP e do Centro de Arte Salmagundi Club (NYC, EUA) .

André Bueno. Pós-Doutor em História Antiga pela UNIRIO - Rio de Janeiro. É professor adjunto na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Tem experiência na área de História e Filosofia, com ênfase em Sinologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Pensamento chinês, Confucionismo, História e Filosofia antiga, diálogos e interações culturais Oriente-Occidente, e Ensino de História. É membro da Associação Europeia de Estudos Chineses e da Associação Europeia de Filosofia Chinesa; Colaborador no Laboratório de Estudos da Ásia [LEA] da USP; membro do grupo Leitorado Antigo [UPE]; membro do Alaada - Associação Latino Americana de Estudos Asiáticos; membro da Rede Iberoamericana de Sinologia [Ribsi]; membro do LHER - Laboratório de Experiências Religiosas da UFRJ; membro do Council for Research in Values and Philosophy (CRVP).

NOTAS PARA UMA ARQUEOLOGIA DOS CATÁLOGOS DE COLEÇÕES

Delano Pessoa Carneiro Barbosa

No Brasil, os catálogos de exposição começaram a ser editados, impressos e a circular na segunda metade do século XIX. De modo sucinto, traziam em suas páginas um conjunto de informações acerca das artes plásticas produzidas naquele período. A partir de 1841, as *Exposições Gerais*, instaladas inicialmente nas salas de aula da Academia Imperial de Bellas-Artes (AIBA), no Rio de Janeiro, contaram com a publicação de um catálogo, no qual eram listados os nomes dos artistas participantes e os seus respectivos trabalhos. Dentre tais informações existia a prática de citar na lista de obras expostas os nomes de alguns colecionadores. Indicar a quem pertencia as obras sugere a comercialização das mesmas, como também a formação das primeiras coleções privadas.

Com relação à estrutura da divisão interna dos catálogos, de um modo geral, tais impressos eram editados por seções de acordo com a seguinte ordem: Pintura, Arquitetura, Escultura e Gravura em Medalhas e Pedras Preciosas. Cumpre destacar que, durante o Império, existia a Seção Geral, a Seção de Desenhos, Pastéis, Aquarelas, Guaches e Miniaturas e a Seção intitulada: “Exposição de Artefatos da Indústria Nacional e Aplicação de Belas Artes”. Tal ordenamento aponta para uma classificação geral dos trabalhos expostos. Ao todo, entre 1841 e 1884, foram publicados vinte e cinco catálogos¹.

Nos catálogos, cada seção, com a numeração da respectiva sala, trazia uma lista, em ordem alfabética, com o nome do artista participante da mostra, seguido do seu endereço. Essa informação permitia identificar não apenas o logradouro, mas também a nacionalidade do expositor. Ademais, destacava-se a vinculação do artista com algum professor da instituição promotora do certame. Em alguns casos, se fosse funcionário da Academia, explicitava-se qual função exercia na instituição, como também se era pensionista na ocasião e em qual país². No caso da participação de algum artista não vinculado a AIBA, ao lado do seu nome era grafado: *artista amador*. Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008):

[...] a categoria de amador servia diversamente para homens e mulheres. Para os primeiros, era um momento da carreira que seria superado com estudo, com profissionalização. Para as mulheres, era um rótulo que as discriminava de modo permanente, independentemente de serem profissionalizadas, jovens ou maduras.³

Após tais informações, eram listadas e numeradas as obras expostas. No caso das pinturas, não havia informações técnicas, apenas o título da obra ou a referência ao gênero vinculado

– retrato, paisagem. Importante destacar que, até a realização da *Exposição Geral* de 1862, havia seções destinadas aos alunos da Academia intituladas, genericamente, “*Alunos*”. Estas eram acompanhadas da respectiva localização (Sala 1). Além disso, tais seções poderiam ser apresentadas de acordo com a técnica utilizada ou o gênero apresentado: *Alunos da Aula de Desenho Geométrico*; *Alunos da Aula de Desenhos de Ornatos*; *Alunos da Classe de Arquitetura*; *Alunos da Sala de Escultura*; *Alunos da Classe de Gravura em Medalhas*; *Alunos da Classe de Pintura Histórica*; *Alunos da Classe de Pintura de Paisagem*. A seguir, abaixo do título da seção, enumerava-se a quantidade de trabalhos expostos, bem como aquelas obras que participariam do concurso na respectiva classe.

Como aponta Paulo Silveira (2004), ao discutir sobre os conceitos de identidade e poder presentes no catálogo de exposição: “A lógica interna é a da organização de informações referentes a algo passível de ser classificado ou demonstrado como inserido num conjunto maior”. Logo, o catálogo: “(...) trata-se de livro comum no aspecto externo, porém especializado e funcional”.⁴ Portanto, a lógica interna presente, não apenas nos catálogos das *Exposições Gerais*, possibilitou-me evidenciar mudanças e permanências nesse tipo de impresso de arte, especialmente, nos catálogos de exposições individuais, bem como de coleções públicas e privadas (BARBOSA, 2017)⁵.

Diante de tais listas, convém trazer a reflexão de Umberto Eco (2010) acerca da *estética das listas*, ao propor uma distinção entre lista “prática” e lista “poética”⁶. Quanto ao segundo termo, o autor o define como “qualquer finalidade artística para a qual a lista se proponha, qualquer que seja a forma de arte que a exprima”⁷. Com relação à lista “prática”, após apresentar alguns exemplos, dentre eles, uma lista de compras, o catálogo de uma biblioteca, o inventário dos objetos de um lugar qualquer (como um escritório, um arquivo, um museu), Eco chama atenção para três características presentes em tais listas:

[...] antes de tudo, têm uma função puramente referencial, ou seja, referem-se a objetos do mundo exterior e têm o objetivo puramente prático de nomeá-los e elencá-los (se tais objetos não existissem, a lista não teria sentido ou já estaríamos diante, como veremos, de uma lista poética); em segundo lugar, como são elencos de objetos realmente existentes e conhecidos, são listas finitas, pois pretendem elencar todos os objetos a que se referem e mais nenhum – e tais objetos, se estão fisicamente presentes em algum lugar, têm evidentemente um número definido; enfim, elas não são alteráveis, no sentido de que seria incorreto, além de insensato, acrescentar ao catálogo de um museu um quadro que não estivesse lá.⁸

O objetivo prático de nomear e elencar objetos existentes e conhecidos numa lista finita configura a estrutura explicitada anteriormente nos catálogos das *Exposições Gerais* realizadas na AIBA, bem como nos catálogos de exposição de um modo geral. Nesse

sentido, como destacou Eco, tais listas representam uma forma, conferem unidade a um conjunto de objetos e obedecem a uma “*pressão contextual*”, ou seja: “são aparentados por estarem ou serem esperados todos no mesmo lugar ou por constituírem o fim de um determinado projeto”⁹. Portanto, as listas referentes às mostras realizadas em museus, galerias e centros culturais tornam evidente o projeto de construção de uma unidade presente na exposição, assim como na configuração da coleção. No entanto, tais listas foram ampliadas a partir de um outro conjunto de informações acerca de algumas das obras expostas como textos descritivos e ou analíticos dos processos de criação artística.

Diante das listas evidenciadas nos catálogos de exposições aqui mencionados, convém sublinhar a afirmação de Michel Foucault (2007), ao debruçar-se sobre a estrutura dos sistemas de classificação:

A conservação cada vez mais completa do escrito, a instauração de arquivos, sua classificação, a reorganização das bibliotecas, o estabelecimento de catálogos, de repertórios, de inventários representam, no fim da idade clássica, mais uma sensibilidade nova ao tempo, ao seu passado, à espessura da história, uma forma de introduzir na linguagem já depositada e nos vestígios por ela deixados uma ordem que é do mesmo tipo da que se estabelece entre os seres vivos.¹⁰

Assim, por meio da estrutura classificatória presente nos catálogos de exposição, percebe-se que uma prática presente nas ciências da natureza, a de nomear e ordenar o mundo dos seres vivos, é utilizada com o intuito de explicitar um repertório operacionalizado nos *mundos da arte* (BECKER, 2010)¹¹.

Guardadas as devidas diferenciações de forma e de conteúdo, essa disposição de dados manteve-se no século XX e vigora até os dias de hoje nos catálogos de mostras coletivas e individuais, como também de exposições de coleções públicas e privadas. Em tais suportes, os trabalhos e os artistas apresentados ao público são listados, classificados e arquivados como registro visual impresso. Levando-se em conta a efemeridade de uma exposição, é por meio dos catálogos de tais mostras que a reprodução das imagens das obras de arte expostas circula. Dessa maneira, os “catálogos de arte”, como definiu Hélio Alvarenga Nunes (2010), podem ser pensados como “arquivo-lugar”, ou seja, “arquivamento da arte”¹².

Tendo em vista o desenrolar da pesquisa marcada, em particular, pela disposição do “corpo” dos catálogos de exposição, comecei a cogitar a possibilidade de refletir sobre eles, especialmente, a respeito daqueles relacionados às exposições de coleções, tomando-os como dispositivos que arquitetam um saber acerca dos *mundos da arte*. Assim, como assinala Michel Foucault (2007):

Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar.¹³

Portanto, o discurso acionado por meio da linguagem para interpretar a criação de um artista presente num catálogo de exposição – onde palavras e a reprodução de imagens das obras (coisas) se adensam a partir de um conjunto de signos – coloca em relevo uma prática circunscrita a um saber. Foucault sublinha que na Idade Clássica, a análise resvalava na representação. No caso do pensamento moderno, a resposta passou a ser dada pela análise do sentido e da significação. Quer dizer, são práticas discursivas que alicerçam o que Foucault (1997) designa como *épistémè*: “(...) é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma dada época, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas”¹⁴. Logo, regularidades presentes nos catálogos de coleções.

Posto isto, procuro enfatizar a circulação das obras, particularmente, por meio dos catálogos de exposição de coleções privadas realizadas no Espaço Cultural da Universidade de Fortaleza (Unifor),¹⁵ quais sejam: *Trajatórias: Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz* (2013) e *Coleção Airton Queiroz* (2016). A partir desse recorte, busco acentuar as questões suscitadas pela curadoria, dentre elas o discurso acerca das *convenções* (BECKER, 2010) atribuídas à arte brasileira.

Nesse sentido, tratar-se-á de uma análise arqueológica como propusera Foucault (1997), ou seja, tomar os discursos como práticas que obedecem a regras, visto que referem-se à descrição sistemática de um discurso-objeto¹⁶. Segundo o autor:

Esse termo [arqueologia] não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já-dito no nível de sua existência: da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas específicas no elemento do arquivo.¹⁷

Dessa forma, tive acesso por meio dos catálogos de coleções ao *sistema de enunciados*, logo, ao que Foucault propôs chamar de *arquivo*, isto é, o sistema geral da formação e da transformação dos *enunciados*. Tal abordagem, não diz respeito, única e exclusivamente, ao espaço físico onde documentos são catalogados e obras são expostas, mas a maneira pela qual os *enunciados* são postos em movimento alicerçando *convenções* circunscritas aos mundos da arte.

Realizada no Espaço Cultural Unifor, entre março e dezembro de 2013, a exposição *Trajetórias* fez parte do calendário de homenagens aos 40 anos da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). A mostra contou com a curadoria do crítico de arte Paulo Herkenhoff e do historiador da arte Marcelo Campos. Foram expostos trabalhos de 108 artistas¹⁸, totalizando 244 obras expostas. Dito isso, a exposição *Trajetórias: Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz* possibilitou a ampliação do debate iniciado em 1989¹⁹, e que fora retomado, em 2005²⁰, durante as exposições que tiveram como suporte obras de coleções cearenses públicas e privadas, cuja curadoria e organização foi regida pelo editor e empresário no setor cultural, o marchand Max Perlingeiro²¹.

De acordo com Herkenhoff, em texto publicado no catálogo da exposição, o acervo da Fundação Edson Queiroz, reunido ao longo de várias décadas, destaca-se pelas obras de artistas do porte de Eliseu Visconti, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, entre outros tantos nomes. Trata-se de artistas com traços de diferentes estilos e técnicas, os quais remetem a referências artísticas mundialmente conhecidas. Segundo o curador, a força da ação colecionista da Fundação é comparável no Brasil a alguns museus de São Paulo, ao Instituto Inhotim e ao Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Por conseguinte, Herkenhoff atesta:

Entre as universidades, o acervo artístico da Unifor só é superado pelo Museu D. João VI da UFRJ e pelo extraordinário Museu de Arte Contemporânea da USP, cujo ponto de partida foi o legado do casal Ciccilo Matarazzo e Yolanda Penteadó. São duas universidades públicas, fato que eleva a Unifor à posição de detentora da maior e melhor coleção de artes visuais de uma universidade privada do país.²²

Diante da amplitude da coleção, a mostra foi dividida em dezoito núcleos, sendo apenas um dedicado às obras de um único artista: Alfredo Volpi. Os demais foram: *O moderno antes do modernismo*, *Crianças*, *Natureza*, *Cidades*, *Modernismo*, *Origem*, *A invenção do Ceará*, *Gesto: abstração informal*, *Abstração geométrica*, *Concretos*, *Neoconcretismo*, *Gráfico*, *2ª geração construtiva*, *Pop*, *Fantasmática*, *Contemporâneo* e, por fim, *Geometria líquida*. Para cada núcleo um texto foi escrito pelo curador Marcelo Campos e publicado no catálogo da mostra, editado e impresso no formato 21 x 27 cm pela Gráfica Santa Marta em papel couché, trazendo a reprodução de algumas das imagens das obras expostas. Note-se que diferentemente dos catálogos das *Exposições Gerais* que traziam a informação geral para cada seção, a mostra *Trajetórias* segue a lógica dos movimentos artísticos e dos temas que se tornaram referência no sistema das artes.

Tratam-se, portanto, de *enunciados* estabelecidos a partir de *convenções* que se tornaram de uso corrente no sistema de classificação das obras. Como aponta Foucault (2007): “Nomear-se-á não a partir do que se vê, mas a partir dos elementos que a estrutura já fez passar para o interior do discurso”²³. Ora, a estrutura é a designação do visível transcrita por meio da linguagem. Logo, as *convenções* resultam da ação coletiva, permeada por diversos saberes, tanto para produção de uma obra, quanto para a elaboração dos significados sobre a mesma.

Contudo, Foucault (1997), ao abordar as características de uma *função enunciativa*, chama atenção para o fato de que essa função não deve ser buscada estabelecendo-se correlações num indivíduo ou objeto singular, pois o correlato de um *enunciado* é um conjunto de domínios, logo:

O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade.²⁴

Portanto, as condições de possibilidade para elaboração de um enunciado supõem outros *enunciados* coexistentes, ou seja, o seu *a priori* histórico.

Em 16 de junho de 2016, uma nova mostra foi inaugurada no Espaço Cultural Unifor, intitulada: *Coleção Airton Queiroz*. A exposição é o fruto não apenas da organização da coleção de obras de arte iniciada cerca de cinquenta anos atrás pela família, mas também o resultado do diálogo entre o *Chanceler* Airton Queiroz e Max Perlingeiro, que pode observar a formação da coleção há pelo menos trinta e cinco anos. Perlingeiro conta que, nos últimos vinte anos, começou a ser cogitada a possibilidade de uma publicação que reuniria a coleção, cujo objetivo consistia em: “ser uma fonte preciosa para pesquisadores, historiadores, críticos de arte e estudantes da coleção de arte brasileira e estrangeira, formada no curso da vida, por Airton Queiroz”²⁵. Quando o livro estava prestes a ficar pronto, surgiu a ideia de materializá-lo numa exposição. A proposta foi acatada pelo *Chanceler* da Universidade de Fortaleza, Airton Queiroz, e o lançamento da publicação aconteceu no *vernissage* da mostra. Sendo assim, Max Perlingeiro assumiu a curadoria da exposição, mas de forma compartilhada:

O José Roberto Teixeira Leite e o Fábio Magalhães foram pessoas que deram uma colaboração gigante com relação ao texto e a contextualização da coleção como um todo. A curadoria da exposição é uma curadoria minha, mas eu não achei justo quem conceitua não participar. Então eu convidei os dois para assinar uma

curadoria comigo, mas a escolha das obras que é o fator principal de uma curadoria, você criar um fio condutor, foi minha, e não só minha. Foi minha e do colecionador. Eu funciono muito de forma compartilhada.²⁶

O resultado dessa experiência compartilhada pôde ser conferido até o dia 9 de julho de 2017. O conjunto das obras foi distribuído em sete núcleos. Quando necessário, a curadoria incluiu subdivisões. Ao todo, foram apresentadas ao público 115 artistas, totalizando 254 obras, devidamente listadas no catálogo da mostra, este editado no formato 18 x 24 cm²⁷. A publicação foi distribuída gratuitamente para os visitantes. O livro da coleção, cuja tiragem inicialmente foi de 2.000 exemplares, era vendido. Tal livro foi editado no formato 22 x 27 cm, impresso na Ipsis Gráfica e Editora em papel Eurobulk. Catálogo e livro foram editados pelas Edições Pinakothek (Pinakothek Cultural)²⁸.

Na primeira parte de livro, foram reproduzidas algumas fotografias dos espaços da exposição após a montagem e, em seguida, um conjunto com quatro textos. O primeiro, de autoria de Airton Queiroz (1946-2017), intitulado: *A arte de colecionar arte*. Um texto de apresentação, do curador Max Perlingeiro. Por conseguinte, o texto: *A história de uma coleção*, de José Roberto Teixeira Leite. Por fim, o volume trouxe o fragmento: *Arte moderna e contemporânea na coleção Airton Queiroz*, por Fábio Magalhães.

Na segunda parte, foram reproduzidas as imagens das obras expostas em cada um dos núcleos da mostra, com as respectivas informações técnicas dos trabalhos e a lista com os nomes dos artistas que compõem a coleção: *Século XVII, Século XVIII, Século XIX, Modernismo, Abstração, Arte Contemporânea e Presença estrangeira*. O núcleo *Abstração* foi subdividido em seis partes: *Atelier abstração, Grupo Ruptura e concretismo, Grupo Frente e neoconcretismo, Abstração informal, Arte cinética*, e, finalizando, *Artistas geométricos não vinculados a grupos*. A designação dos núcleos reitera o sistema de classificação das obras, como também a reputação dos artistas²⁹. Diferentemente do catálogo brochura, no qual constam as listas de obras expostas em cada segmento, no livro, que apresenta uma parte considerável da coleção de Airton Queiroz, também foi publicada a série com quinze desenhos de Candido Portinari, pertencente à série, intitulada Israel.

A disposição da mostra, juntamente com os discursos produzidos acerca de cada segmento, tanto pela curadoria quanto pela antropóloga Lilia Schwarz, convidada por Max Perlingeiro para comentar cada um dos núcleos num vídeo exibido em *looping* na entrada de cada espaço expositivo, nos colocam perante a construção de mais uma versão da história da arte brasileira. Nesse sentido, a dedicação do colecionador Airton Queiroz em abranger cinco séculos de história da arte posiciona a coleção em proximidade com o empenho de

colecionadores que buscam contar tal história por meio de suas coleções, como é o caso das Coleções de Hecilda e Sérgio Fadel, Gilberto Chateaubriand, Aldo Franco, Roberto Marinho, Jean Boghici dentre outros.

Diante dessa configuração, torna-se evidente que a reflexão, de um modo geral, girou em torno da abordagem autor e obra, bem como relacionando movimentos artísticos e épocas. Como salientou Ana Paula Simioni (2008): “O historiador da arte, o crítico, o museólogo e o curador são os personagens principais na construção de um destino para obras de arte e seus criadores”³⁰. Nesse caso, alguns desses personagens foram convidados para assegurar e certificar, por meio de suas reflexões, o lugar dessas obras nas coleções mencionadas anteriormente, e, sobretudo, na história da arte brasileira. Portanto, tal ordem nos remete à reflexão de Foucault (2007) acerca da linha tênue entre olhar e linguagem.

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada.³¹

Dessa maneira, procurei situar os *enunciados* pertencentes às formações discursivas, oriundas de um sistema geral de arquivos postos em movimento dentro do sistema das artes, especificamente, a partir das redes de cooperação; da divisão do trabalho e das *convenções* operacionalizadas nos *mundos da arte*. Como caracterizou Howard S. Becker (2010): “As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletiva aos quais podemos chamar *mundos da arte*”³². Logo, *enunciados* que estão sujeitos à inclusão de novas camadas de significados, como também passíveis de questionamentos e refutações. Portanto, uma *ordem discursiva*³³, na qual disputas de verdade são postas em movimento, particularmente, nos catálogos de exposição. Estes, por seu turno, serão submetidos ao crivo de estetas e críticos de um modo geral.

Portanto, tratam-se de regimes de colaboração e de cooperação para constituição de índices de singularidade e autenticidade das obras, postas em circulação por meio dos catálogos de coleções, bem como dos catálogos de exposições. Assim, não apenas a *ordem discursiva* sobre as obras terá lugar de destaque quando pensadas a partir de uma arqueologia, mas também o suporte no qual elas circulam: exposições, catálogos, livros-catálogo, folhetos e jornais. No caso dos catálogos de exposição, e, sobretudo, os catálogos de coleções têm lugar de destaque, pois trazem à tona a maneira pela qual os *mundos da*

arte atuam, ou seja, como fomentam um sistema de *enunciados* sobre exposições, artistas e obras a partir de uma rede de interdependência presente nas instituições da arte. Tal abordagem contribuirá para os debates – ainda iniciais – sobre a história dos impressos nos *mundos da arte*, além de levantar questões sobre arte brasileira por intermédio das exposições e coleções de arte.

Notas e Referências

¹ Tomei como referência os 25 catálogos originais das *Exposições Gerais de Belas Artes* publicados entre 1841 e 1884 reunidos por Carlos Roberto Maciel Levy (1990), bem como alguns dos exemplares que colhi na Biblioteca de Obras Raras/Escola de Belas Artes (UFRJ) e na Biblioteca Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, durante a pesquisa realizada entre 2013 e 2014. Cf. LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

² Artista beneficiário de uma pensão paga pela coroa portuguesa para estudar na Europa.

³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008, p. 55.

⁴ SILVEIRA, Paulo Antônio. Identidades e poderes do catálogo de exposição. In. XXIV COLÓQUIO DO CBHA, 24, 2004, Belo Horizonte. **Anais...Belo Horizonte**: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html> Acesso em: 07 mai. 2017.

⁵ BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Catálogos de Exposição**: a circulação das obras de Raymundo Cela. 2017, 257p. il. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, 2017.

⁶ ECO, Humberto. Há listas e listas. In: _____. **A vertigem das listas**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

⁷ Cf. ECO, 2010, p. 113.

⁸ Cf. ECO, 2010, p. 113.

⁹ Cf. ECO, 2010, p. 116.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 180.

¹¹ BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 2010.

¹² NUNES, Hélio Alvarenga. **Pintura para catálogos**: notas sobre arquivamento da arte. 2010. 222p.:il. Dissertação (Mestrado em Artes) – UFMG / Programa de Pós-Graduação em Artes, Minas Gerais, 2010. Sou grato a historiadora da arte, Carolina Ruoso, pela indicação da leitura.

¹³ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 55.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 217.

¹⁵ O Espaço Cultural Unifor foi inaugurado em 1988. Cf. SILVA, Adriana Helena Santos Moreira da. **Universidade, arte e cidadania**: análise do Espaço Cultural da Universidade de Fortaleza como ferramenta de inclusão sociocultural. 2012, 124p. il. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura). Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2012.

¹⁶ FOUCAULT, 1997, p.159-160.

¹⁷ *Ibidem*, 1997, p. 151.

¹⁸ 1. Abraham Palatnik, 2. Adriana Varejão, 3. Alberto da Veiga Guignard, 4. Aldemir Martins, 5. Aldo Bonadei, 6. Alfredo Volpi, 7. Almeida Júnior, 8. Amílcar de Castro, 9. Anita Malfati, 10. Anna Letycia, 11. Anna Maria Maiolino, 12. Antônio Bandeira, 13. Antônio Dias, 14. Antônio Gomide, 15. Antônio Maluf, 16. Antônio Parreiras, 17. Ascânio MMM, 18. Barrica, 19. Beatriz Milhazes, 20. Bruno Giorgi, 21. Cândido Portinari, 22. Carlos Vergara, 23. Carmelo Arden Quin, 24. Chico Albuquerque, 25. Chico da Silva, 26. Cícero Dias, 27. Cláudio Tozzi, 28. Daniel Senise, 29. Danilo Di Prete, 30. Décio Vieira, 31. Décio Villares, 32. Djanira da Mota e Silva, 33. Eliseu Visconti, 34. Elizabeth Jobim, 35. Emanuel Araújo, 36. Emiliano Di Cavalcanti, 37. Ernesto De Fiori, 38. Estrigas, 39. Fernando Campana e Humberto Campana, 40. Fernando Lucchesi, 41. Flávio de Carvalho, 42. Francisco de Almeida, 43. Frans Krajcberg, 44. Franz Weissmann, 45. Georges Wambach, 46. Geraldo de Barros, 47. Giovanni Battista Castagneto, 48. Gonçalo Ivo, 49. Heloísa Juaçaba, 50. Henrique Oliveira, 51. Hércules Barsotti, 52. Hermelindo Fiaminghi, 53. Iberê Camargo, 54. Inimá de Paula, 55. Iole de Freitas, 56. Ione Saldanha, 57. Ismael Nery, 58. Ivan Serpa, 59. João Batista da Costa, 60. João Câmara, 61. Joaquim Tenreiro, 62. José Antônio da Silva, 63. José Bento, 64. José Pancetti, 65. Judith Lauand, 66. Lasar Segall, 67. Leda Catunda, 68. Leon Ferrari, 69. Leonilson, 70. Lothar Charoux, 71. Luciano Figueiredo, 72. Luiz Aquila, 73. Luiz Hermano, 74. Luiz Sacilotto, 75. Luiz Zerbini, 76. Lygia Clark, 77. Lygia Pape, 78. Manabu Mabe, 79. Maria Leontina, 80. Mariana Palma, 81. Mestre Didi, 82. Milton Dacosta, 83. Mira Schendel, 84. Nelson Leirner, 85. Nicolau Antônio Facchinetti, 86. Oswaldo Goeldi, 87. Raimundo Cela, 88. Raimundo de Oliveira, 89. Roberto Burle Marx, 90. Rubem Valentim, 91. Rubens Gerchman, 92. Samson Flexor, 93. Sérgio Camargo, 94. Sérvulo Esmeraldo, 95.

Siron Franco, 96. Tarsila do Amaral, 97. Tomie Ohtake, 98. Tunga, 99. Ubi Bava, 100. Vicente do Rego Monteiro, 101. Vicente Leite, 102. Victor Brecheret, 103. Vik Muniz, 104. Wanda Pimentel, 105. Wesley Duke Lee, 106. Willys de Castro, 107. Yolanda Mohaly e 108. Rodrigo Frota (artista não incluído na lista de artistas participantes da mostra, mas que teve sua obra reproduzida no catálogo).

¹⁹ **ARTE BRASILEIRA DOS SÉCULOS XIX E XX NAS COLEÇÕES CEARENSES:** pinturas e desenhos. [Introdução Chanceler Airton Queiroz; apresentação Max Perlingeiro]. Rio de Janeiro: Gráfica da Universidade de Fortaleza, 1989. il. (preto e branco), 27 cm. Catálogo de Exposição, jun. – jul., 1989, Fortaleza, Espaço Cultural da Unifor.

²⁰ Não houve a publicação de um catálogo durante a realização da exposição **Arte Brasileira nas coleções públicas e privadas do Ceará**, no Espaço Cultural Unifor.

²¹ Max Perlingeiro (Rio de Janeiro, 1950). Editor e empresário no setor cultural. Organizou diversas exposições de arte no Rio de Janeiro, em São Paulo, Belo Horizonte e Fortaleza, Brasília, Londres, Lisboa, Buenos Aires e Paris. Em 1980, criou a primeira editora especializada em livros sobre arte brasileira no país – Edições Pinakotheke.

²² HERKENHOFF, Paulo. Vontade exemplar. In: **TRAJETÓRIAS: arte brasileira na Fundação Edson Queiroz; Unifor 40 anos.** Rio de Janeiro: Fundação Edson Queiroz, 2013. p. 9. Catálogo de Exposição, 21 mar. – 8 dez., 2013, Espaço Cultural Unifor.

²³ FOUCAULT, 2007, p. 191.

²⁴ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 104.

²⁵ MAGALHÃES, Fábio, LEITE, José Roberto Teixeira. **Coleção Airton Queiroz.** Camila Perlingeiro (Org.). 1.ed. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2016. 444p. :il. (color). Catálogo de Exposição, 16 jun. 2016 – 9 jul. 2017, Espaço Cultural Unifor. p. 26.

²⁶ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

²⁷ *Século XVII:* Albert Eckhout e Frans Post. *Século XVIII:* Aleijadinho. *Século XIX:* Antônio Parreiras, Belmiro de Almeida, Benedito Calixto, Domingo García y Vázquez, Eliseu Visconti, Giovanni Castagneto, Gustavo Dall'Ara, Henri-Nicolas Vinet, Henrique Bernadelli, Hipólito Caron, Jean-Baptiste Debret, João Batista da Costa, Johann Georg Grimm, Johann Moritz Rugendas, Nicolao Facchinetti, Nicolas-Antonie Taunay, Oscar Pereira da Silva, Pedro Américo, Pedro Weingärtner, Raimundo Cela, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Bernadelli e Victor Meireles de Lima. *Modernismo:* Alberto da Veiga Guignard, Aldo Bonadei, Alfredo Ceschiatti, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Antônio Gomide, Bruno Giorgi, Candido Portinari, Cícero Dias, Djanira da Mota e Silva, Emiliano Di Cavalcanti, Ernesto Fiori, Flávio de Carvalho, Iberê Camargo, Ismael Nery, José Pancetti, Lasar Segall, Maria Martins, Milton Dacosta, Rubem Valentim, Tarsila do Amaral, Vicente do Rêgo Monteiro e Victor Brecheret. *Abstração: (Atelier Abstração)* Samson Flexor. (*Grupo Ruptura e concretismo*) Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. (*Grupo Frente e neoconcretismo*) Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape e Willys de Castro. (*Abstração informal*) Antonio Bandeira, Manabu Mabe e Tomie Ohtake. (*Arte cinética*) Abraham Palatnik e Sérvulo Esmeraldo. (*Artistas geométricos não vinculados a grupos*) Antonio Maluf, Joaquim Tenreiro, Maria Leontina, Mira Schendel, Sergio Camargo e Ubi Bava. *Arte Contemporânea:* Adriana Varejão, Ana Holck, Ana Maria Maiolino, Antonio Dias, Beatriz Milhazes, Delson Uchôa, Efrain Almeida, Gonçalo Ivo, Gustavo Rezende, Henrique Oliveira, Jaildo Marinho, Jorge Guinle, José Leonilson, Leda Catunda, Marçal Athayde, Tunga e Vik Muniz. *Presença Estrangeira:* Bernard Buffet, Carmelo Arden Quin, Claude Monet, Diego Rivera, Fernand Léger, Fernando Botero, François Morellet, Henri Matisse, Henry Moore, Joan Miró, Joaquín Torres-García, Léon Ferrari, Marc Chagall, Maria Helena Vieira da Silva, Marie Laurencin, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck, Max Ernst, Miguel Barceló, Omar Rayo, Peter Paul Rubens, Pierre-Auguste Renoir, Raoul Dufy e Salvador Dalí.

²⁸ "Pinakotheke Cultural iniciou suas atividades em 1980, como uma organização especializada no planejamento e na produção de exposições e livros exclusivamente voltados para a história da arte no Brasil. Desde então, apresentou ao público inúmeras mostras e publicações específicas. [...] Embora atuando também no campo editorial, a Pinakotheke Cultural vem estabelecendo variadas linhas de atividade voltadas para o aperfeiçoamento tecnológico e cultural no setor museográfico, atuando na promoção de exposições, catalogação e serviços de preservação e segurança de acervos de obras de arte de acervos públicos e privados". Disponível em: <http://www.pinakotheke.com.br/new/pinakotheke-rio-de-janeiro.php> Acesso em: 19 ago. 2017.

²⁹ MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias.** Trad. Daniela Kern. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

³⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista:** pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008, p. 36.

³¹ Cf. FOUCAULT, 2007, p. XVI.

³² BECKER, 2010. p. 27.

³³ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 21.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

Delano Pessoa Carneiro Barbosa é Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará – UFC (2017).

DAS MASMORRAS DO CASTELO DE SÃO JOÃO: O INSTITUTO RICARDO BRENNAND E UMA PROPOSTA DE SENTIDO PARA UMA COLEÇÃO

Diego Souza de Paiva

Um universo particular

No bairro da Várzea, a 14 quilômetro do centro da cidade de Recife/PE/Brasil, ocupando uma área de 30.000 metros quadrados, situa-se o Instituto Ricardo Brennand (Instituto RB). Inaugurado em 13 de setembro de 2002, quando recebeu a exposição *Albert Eckhout volta ao Brasil 1645-2002* (que reuniu 24 telas do pintor holandês que esteve em Pernambuco, no século XVII), o instituto RB se tornou uma referência, em termos de acervo e pesquisa¹, na temática do período do domínio holandês no Brasil². Todavia, a coleção da instituição teve início com o acervo particular de armas brancas e armaria do industrial e colecionador pernambucano Ricardo Coimbra de Almeida Brennand (1927), para a qual foi construído, entre 1997 e 1999, um castelo em estilo Gótico-Tudor, o Castelo de São João, que atualmente abriga mais de 3 mil peças de diversas procedências, entre armas brancas, armaduras, peças de mobiliário, marfins entalhados, além de esculturas, tapeçaria, gravuras e pinturas.

Aberto ao público apenas em 2003, o Castelo integra hoje um conjunto arquitetônico que compreende também a Pinacoteca, a Galeria e a Capela. A Pinacoteca, construída originalmente para receber a exposição inaugural de Albert Eckhout, expõe permanentemente, desde 2003, a maior coleção particular de quadros do paisagista holandês Frans Post (20 ao todo), além de objetos diversos como prataria, baús, tapeçaria, diários e mapas relativos ao “período holandês”. Contudo, além dessa temática específica, outros acervos se destacam no referido prédio, como aquele de paisagens brasileiras do século XIX, o acervo de arte colonial barroca, as esculturas em mármore, os bonecos de cera que representam o *Julgamento de Nicolas Fouquet*, só para citar alguns. A Biblioteca possui um acervo de mais de 60.000 títulos, com destaque para a sessão sobre o “Brasil Holandês”, contando com obras raras e de referência³. A Galeria, inaugurada em 2011, foi concebida para receber exposições temporárias e eventos. E, por fim, inaugurada em 2014, a Capela também responde por um espaço para eventos (missas, casamento etc.).

Além dessa diversidade de objetos, no interior de todos esses espaços, sem exceção, bem como nos jardins, destaca-se a presença constante de esculturas, em sua maior parte em mármore, datadas do século XIX, provenientes da França e da Itália, representando temas alegóricos e mitológicos, entre as quais se notabilizam algumas cópias, como: a do

Discóbolo de Míron, localizado no corredor que ladeia a Pinacoteca; a do *Rapto das Sabinas*, de Giambologna, localizada no fosso do Castelo de São João, *As três Graças*, de Antônio Canova, situada na fonte do *foyer*; a réplica do *Pensador* de Rodin, na torre da Galeria e, em lugar de destaque, a cópia certificada, em mármore, do *David de Michelangelo*⁴.

Esse rápido e indicativo percurso é suficiente para nos dar uma ideia da diversidade e complexidade desse conjunto de objetos, e nos fazer concluir que a tipologia desse espaço expositivo expressa a singularidade e o poder de atração de uma coleção que não pode ser reduzida à sua “temática privilegiada”. Se, ao acessarmos as obras em seus lugares, abrimos outras perspectivas para além da análise comum a partir da imagem isolada, a coleção do Instituto RB, ao acumular e dispor as obras a partir de outro critérios, potencializa essas possibilidades e nos convida a lançar outras questões sobre a arte e sua história. Orientados, portanto, por esse pressuposto, propomos, neste artigo, explorar uma via de entendimento para a coleção como um todo, a partir do acervo primeiro, aquele do Castelo de São João.

Uma ponderação, contudo, se faz necessária. Não é nossa intenção dar relevo a uma dimensão do acervo em detrimento da outra, diminuindo, neste caso, a importância do acervo de referência do “Brasil holandês” (o que seria absurdo), mas pensá-las em conjunto, em relação, como elementos de uma trajetória, respeitando a complexidade da coleção⁵, sua singularidade e, nesse movimento, lançar um pouco de luz sobre uma parte do acervo de interesse, digamos, menos óbvio, ou pelo menos que não pode ser pensada dentro de categorias consagradas. A própria Pinacoteca, construída para receber a exposição de Eckhout e que conservou permanentemente a exposição *Frans Post e o Brasil Holandês*, tem seu espaço interno ocupado por esculturas em mármore e bronze, marfins entalhados e quadros de paisagens brasileiras do século XIX. A própria sala projetada exclusivamente para abrigar a coleção de quadros de Frans Post tem, ao seu centro, em um cavalete de vidro, duas telas do italiano Canaletto – *Praça São Marcos* e *Entrada do Grande Canal*.

O artigo avança, portanto, ali onde as categorias tradicionais da História da Arte, de coerência cronológica, de perspectiva contextual, de coerência de suporte, se mostram insuficientes para entendermos uma singular reunião de objetos, que exige antes de tudo um respeito à multiplicidade e às questões que essa nos coloca. Respeito aos seus “convites decifratórios”⁶ que exigem de nós a busca/construção de outros caminhos.

Das masmorras do Castelo de São João

O caminho que propomos é aquele da trajetória da coleção, considerada em sua espacialidade e como acúmulo de experiências a serem historicizadas; caminho que nos conduz à figura do colecionador e ao núcleo inicial de sua coleção, para o qual foi construído o Castelo São João. O propósito aqui é levantar elementos do que seria uma “lógica colecionista”, que se expressará, como defendemos, em todos os outros espaços – o que chamamos de “a presença do colecionador”.

Como bem observou Clemente Pietro em relação aos museus italianos, na base dessas instituições estariam “[...] quase sempre coleções, e por trás das coleções grandes paixões, quase manias;” (CLEMENTE, 2017, p.07). Engenheiro mecânico e civil, Ricardo Brennand é um nome de destaque no ramo empresarial, responsável pela idealização, construção e administração de inúmeras fábricas em variados segmentos (cerâmica, porcelana, vidro, azulejo, aço e cimento). Esse vasto e diversificado conglomerado industrial teve início quando, no final dos anos 40, fez sua primeira viagem à Europa, com o propósito específico de importar equipamentos e de “copiar ideias” para as suas fábricas no Brasil. Viajou à Alemanha e depois à Inglaterra, onde, nos passeios aos sábados e domingos, se deparou, em lojas especializadas, com coleções de armaduras, de elmos, armas e escudos (GLAUCI, 2013, p. 22). Teria começado ali, de forma mais específica, o interesse e a aquisição paulatina de armas brancas e de peças de referência medieval.

A sua coleção teve início no espaço doméstico, contudo, com o tempo, foi tomando dimensão tal que passou a exigir um lugar próprio. A ideia para a construção do castelo teria surgido, portanto, dessa necessidade. Assim, o Castelo de São João, cujo projeto foi inspirado em modelos europeus e concebido em estilo Gótico-Tudor, deve ser antes de tudo entendido como uma extensão da casa do colecionador, sendo esse o primeiro aspecto que merece ser ressaltado: se trata de um espaço que foi exclusivamente construído para abrigar uma coleção privada, um espaço projetado em função de um acervo e concebido para ser de acesso restrito, apenas ao seu proprietário, familiares e convidados. O que nos ajuda a entender, desde já, um pouco de seu caráter de difícil decifração. É que o Castelo é o “gabinete” do colecionador, não projetado para o público. É seu espaço por excelência. Assim, é por estar vinculado a uma lógica própria do colecionador e, ao mesmo tempo, se constituir, a partir de 2003, em um espaço aberto à visita e à pesquisa, que o Castelo de São João se apresenta para nós como um lugar privilegiado de investigação, no sentido de entendermos os elementos que singularizam o acervo da instituição de uma forma geral.

O núcleo inicial da coleção do Castelo é aquele da armaria, dentro do qual estão incluídas: as armas brancas (canivetes, facas, punhais, espadas, machados, adagas, maças); as armas de fogo (pistolas, espingardas e rifles, basicamente); e as armaduras, em partes ou completas, com elmos, manoplas e cotas de malha, além de escudos e lanças (VIEIRA, 2012). A maior parte desses objetos foi comprada de forma avulsa, em casas especializadas, mas também em feiras de antiguidades, muitas sem autenticação ou maiores referências para além daquelas que constavam na história de aquisição da peça. Objetos de um interesse pessoal, que passaram da casa do colecionador para o Castelo de São João. Contudo, alguns núcleos de peças tinham proveniência certificada, com destaque para aquelas que, no primeiro inventário da instituição⁷ correspondiam à “coleção Peter Finer”, adquiridas ao colecionador e antiquário inglês (incluindo armas brancas e armaduras), e à “coleção Samuel Setian”, composta pelas facas de exibição da cutelaria inglesa *Rodgers & Sons*, adquiridas ao colecionador argentino. E por fim, associados ao acervo de armaria, destacamos dois outros conjuntos significativos: o das esculturas em mármore, todas do século XIX, em sua maior parte figuras femininas em temas alegóricos e mitológicos; e o das “pinturas orientalistas”, que dão nome a uma das salas do Castelo: óleos sobre tela, também em sua maior parte do século XIX, de procedências diversas aos quais se acrescentam estudos de nus femininos.

Em relação à armaria, são as coleções e peças certificadas que oferecem as primeiras informações que conduzem a nossa análise e argumento. O conjunto de “facas de exibição” da cutelaria *Rodgers & Sons* (figura 1) é representativo de peças concebidas e executadas por grande cutelarias, ao longo do século XIX na Europa, para atestar e exibir o nível de excelência de seus produtos. Essas peças exclusivas e cuidadosamente trabalhadas, não sendo fabricadas para serem vendidas (nem usadas), eram confeccionadas para presentear grandes dignitários, membros da realeza, para serem exibidas em eventos, como nas grandes exposições (a exemplo da primeira Exposição Universal, a do Palácio de Cristal de Londres, 1851, da Filadélfia, de 1876 e de Paris, de 1900), e, mais regularmente, para serem exibidas no *Show Room* da empresa (DOMENECH, 1999, p.13).



Fig. 1: Conjunto de “Facas de Exibição” da *Rodgers & Sons*, que se destaca na vitrine embutida - Castelo de São João – Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE (Fonte: acervo do autor – Junho/2015).

Ao levarmos em conta a função, o período de fabricação dessas facas (de 1840 a 1920), bem como sua procedência, materiais utilizados e sua presença em grandes exposições, destacamos dois elementos gerais: o primeiro se expressa na locução adjetiva “de exibição”, que se refere a objetos concebidos a princípio exclusivamente para serem exibidos. Noção que condiciona a história de cada uma dessas peças e se expressa em características específicas como a utilização de materiais raros, nobres e exóticos, bem como de desenhos e adornos que se remetem a outros fins que não aqueles funcionais. O segundo, é o período de fabricação dessas peças, basicamente, o século XIX, na Europa.

Munidos desses dois elementos, é possível identificarmos algumas semelhanças com outras peças do acervo. É o caso do “Par de Pistolas de Percussão Belgas”, datado de entre 1850-1857, confeccionado por *J. Streels & Cia*. Fabricado exclusivamente para exposição, assim como as facas da *Rodgers*, esse par de pistolas, em estilo “neogótico”, é resultado de uma prática de fabricantes de armas que, em meados do século XIX, não só chamavam a atenção de potenciais clientes, mas também exibiam a sua destreza técnica nas grandes exposições universais. Outros exemplos são as “Espadas de Caça Francesas para Exposição” (cerca de 1860), e as “Espadas de Apresentação Britânicas” (1793-1815). Por serem trabalhadas manualmente em aço polido e pela elaborada decoração, expressam, mais uma vez, as características de peças feitas exclusivamente para exposição. Essas, em particular, apareceram nas grandes exposições de Paris de 1851 e 1862, e nas suas decorações apresentam os motivos de caça (FINER, 2008, p 74).

O século XIX e o caráter “de exibição” nos permitem avançar por outro conjunto de peças, como o das armaduras, representadas aqui pelo exemplar “Armadura de campo no estilo

gótico alemã de Lorenz Helmschmid”, Munique ou Viena, cerca de 1840-1880, localizada na Sala dos Cavaleiros (figura 2). Peça tomada como representante do estilo “neogótico” que se desenvolveu na Europa no começo do século XIX, e que teria despertado o interesse justamente pelas armaduras do final da Idade Média, que passaram a servir de “peças decorativas” (FINER, 2008, p.58). Outro conjunto de peças atravessado por essas referências, são as esculturas, representadas aqui por aqueles que estão distribuídas, respectivamente, pelo corredor central, Sala dos Cavaleiros, e Sala Orientalista (figura 3): *Mulher deitada sobre cisne com criança nos braços* (atribuição possível de *Leda e o cisne*), de autoria de G.F Fuller, século XIX, de provável proveniência francesa; escultura italiana, c. 1880, também provável atribuição de *Leda e o Cisne*, de autoria de Giuseppe Gambogi (1862-1938); *Fuga do Vesúvio* ou *Os Pompeanos* (em nicho na Sala dos Cavaleiros), grupo escultórico mitológico, Roma, 1868, de autoria do escultor italiano Giovanni Maria Benzoni (1809-1873); e por fim, na Sala Orientalista, *Alegoria da Beleza*, escultura francesa do século XIX de autoria de Henri Louis Levasseur (1853-1934). Nesse caso, as procedências são alteradas (França e Itália), mas o século XIX permanece elemento constante, apresentando-se agora a referência a esculturas decorativas, nas quais predomina a figura feminina em temas alegórico e mitológicos.



Fig. 2: Em primeiro plano, ao centro, “Armadura de campo no estilo gótico alemã de Lorenz Helmschmid, Munique ou Viena, cerca de 1840-1880” - aço polido. Sala dos Cavaleiro/Castelo de São João – Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE (Fonte: acervo do autor – Março/2017)



Figura 3: Corredor central do Castelo de São João – Castelo de São João – Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE (Fonte: acervo do autor – Junho/2015).

Próximos de justificar a imagem de uma “chave oitocentista para um castelo medieval”, o novo elemento da figura feminina, aliado aos anteriores, nos permite estabelecer relações com o último conjunto de peças por nós selecionado, aquele das pinturas que dão nome à “Sala Orientalista”. Pinturas significativas também por estarem associadas ao que seria, segundo o colecionador, a primeira “derivação” da sua coleção, momento em que, em função da falta de interesse dos filhos pela coleção de armaria, Ricardo Brennand decidiu diversificar sua coleção com pinturas (HÉLIO, 2002a, p.01).

A princípio buscou consultoria na *Sotheby's*, expressando um interesse geral por toda a pintura relacionada ao que considerava a “escola clássica” e um interesse particular pelo italiano Canaletto, em função de um preferência confessa pelo que definia de “miniaturistas”⁸. Tendo suas intenções frustradas, se deparou no Brasil com aquele que viria a ser seu primeiro “quadro orientalista”, tela do napolitano Domenico Russo (1832-1902), intitulada *Comércio de Escrava Branca* (1884). A partir desse quadro, decidiu que iria colecionar “orientalistas”. De fato, boa parte dos quadros que passaram a ocupar a última sala do Castelo, correspondem aos temas do que se denominou, no século XIX, de “Orientalismo” (o mundo dos haréns, das odaliscas, dos mercados de escravas e dos sultões), como *A preferida do sultão* (França – 1875) e *Distração do sultão* (França – 1877), ambas do pintor alemão Edouard Frédéric Wilhelm Richter (1844-1913). Contudo, ao observarmos o conjunto de pinturas dessa Sala, mais do que a referência orientalista, o elemento constante é a figura feminina, na maioria das vezes nua, como nas esculturas. Exemplos são as telas *Depois do Banho* (1895), de Adolphe-William Bouguereau, e os nus femininos de Charles H. Freeth (1912-1986), típicas telas de exercícios de modelo vivo.

Ao final desse percurso indicativo, por meio de distintas e diversificadas peças do acervo do Castelo de São João, podemos levantar alguns elementos que, como “canais subterrâneos”, estabelecem conexões: o caráter decorativo dos objetos e da sua disposição, o século XIX, a referência acadêmica, a representação realista da figura humana, em particular a feminina, e, em termos expográficos, a superexposição, o preenchimento dos espaços, e a reunião de objetos distintos com base em critérios só compreensíveis dentro da lógica do próprio colecionador. Esses são elementos que nos permitem propor um entendimento para a convivência de peças tão distintas num mesmo ambiente expositivo.

Para além do “suave tédio da ordem”: um proposta de compreensão

Paralelamente à conclusão do Castelo, por volta de 2000, os caminhos do colecionador, já conhecido pelo ímpeto de realização na sua experiência como industrial, se cruzam com a necessidade, em Pernambuco, de um espaço para abrigar a grande exposição de *Albert Eckhout*, que já estava em negociação para vir ao Brasil havia alguns anos. É nesse momento, e também em função de um desejo pessoal de manter a unidade de sua coleção, que Ricardo Brennand assume a tarefa da construção da pinacoteca para receber a exposição e cria o Instituto RB, cujo acervo primeiro é constituído por meio da doação de sua coleção. É também nesse momento que começa a se estabelecer a relação entre a instituição e a temática do “Brasil Holandês”. O prédio da Pinacoteca é então construído, em menos de dois anos, dentro de todas as exigências museológicas, ainda que respeitando em seu exterior o padrão da referência medieval do Castelo. A inauguração da exposição coincidiu com a do próprio Instituto RB, em 13 de setembro de 2002.

Não é clara para nós a maneira como a temática do “Brasil Holandês” passou a fazer parte dos interesses do colecionador. Com base nas entrevistas de que dispomos, as referências não são precisas, mas parecem remeter ao momento em se iniciou a diversificação de sua coleção – que se deu, primeiramente, como vimos, pelas “pinturas orientalistas”. Segundo o colecionador, depois de perceber que naquela sala do Castelo só havia nus, decidiu “derivar” mais uma vez. É nesse momento que faz referência ao primeiro Frans Post, que teria visto e chamado a sua atenção, provavelmente no Museu de arte de *Thyssen Bormenisza*, em Madri (HÉLIO, 2002b, p. 06). Esse momento nos apresenta ainda outra particularidade. Quando da consultoria realizada na *Sotheby’s*, Ricardo Brennand se referiu ao interesse pelo pintor italiano do século XVIII, Canaletto, em função de uma obsessão confessa por “miniaturistas”. Coincidentemente, o colecionador teria chegado a Frans Post, entre outras coisas, por essa mesma razão, por aquele também executar, nas suas palavras, “pequenas figuras” (CYPRIANO, 2003, p.02).

De qualquer forma, o interesse por Frans Post, a princípio, não parecia estar atrelado à ideia de uma temática privilegiada do futuro Instituto RB. As coisas parecem ter se dado de forma menos premeditada, linear e, portando, não passíveis de serem reduzidas por remissão a um momento ou fato específicos. Contudo, coerentemente com nossa abordagem, a questão não passa por situar uma pretensa “origem” e sim entender, nesse caso, como esse núcleo de interesse vai se constituindo. Nesse sentido, devemos ligar a esses primeiro contato com Frans Post a aquisição da biblioteca de José Antônio Gonsalves de Mello, pesquisador especializado na temática do Brasil Holandês e a recepção da exposição internacional de *Eckhout*, que coincidiu com a inauguração do próprio Instituto.

Depois do sucesso da mostra, que permaneceu de 13 de setembro a 24 de novembro de 2002 e contabilizou cerca de 160 mil visitantes, seguiu-se, dentro da temática do “Brasil Holandês”, a exposição *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand* (aberta em 09 de abril e que se tornou permanente). Nessa exposição, com curadoria geral de Beatriz Correa do Lago, além dos 15 quadros do paisagista holandês, foi exposto um rico acervo relacionado ao período de domínio holandês, como moedas, mapas, diários etc. Associada a essa exposição ganhou corpo um acervo específico, na Biblioteca, de publicações sobre o tema da ocupação holandesa, cujo primeiro núcleo foi formado pela biblioteca de José Antônio Gonsalves de Melo. Nesse processo, a temática do “Brasil Holandês” foi se tornando uma espécie de “carro chefe” da instituição.

A partir de 2003, e depois de instituída como permanente a exposição *Frans Post e o Brasil Holandês*, o colecionador passou a ocupar os espaços da Pinacoteca (interna e externamente) com diversificadas peças, sobretudo com esculturas (figura 4), que com o tempo foram compondo os traços ou a tipologia singular desse espaço expositivo que indicamos sumariamente no início deste artigo. Contudo, ao considerarmos agora alguns dos elementos do percurso formativo da coleção, a partir da figura do colecionador e do núcleo primeiro do Castelo, nos vemos em condições de compreender relações até então insuspeitas entre as obras, por meio de alguns dos critérios que compõem uma “lógica colecionista” de Ricardo Brennand.



Fig. 4: Imagens do salão principal da Pinacoteca, com destaque para as esculturas – Pinacoteca – Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE (Fonte: acervo do autor – Junho/2015).

Nesse momento podemos lançar uma hipótese, por exemplo, para os Canelettos na sala dos Frans Post (figura 5). No momento da consulta realizada na *Sotheby's*, o colecionador fez referência a um interesse particular por Canaletto, à época inacessível – interesse ao qual estava ligado outro, pelo que entendia por “miniaturistas”. E essa referência surgiu mais uma vez quando o colecionador tratava dos seus primeiros contatos com a obra de Frans Post. Esse pode ser, portanto, o elemento que une e que dá sentido, para o colecionador, à relação de proximidade entre Post e Canaletto: ambos seriam hábeis ao representar “pequenas figuras”. Com relação ao cavalete de vidro, esse nos remete a uma impressão causada no colecionador pela exposição no Masp, da arquiteta Lina Bo Bardi, e à intenção de copiar a ideia para expor os seus primeiros quadros no Castelo de São João, o que, pelo espaço interno, se mostrou inviável (HÉLIO, 2002a, p.01). A ideia parece ter sido de certa forma reativada quando finalmente conseguiu adquirir os seus Canalettos (GLAUCI, 2013, p.25). Talvez essa tenha sido a única forma de aproximar os Canalettos dos Frans Posts, em um espaço no qual todas as paredes já estavam devidamente ocupadas. Como é muito pouco provável que qualquer curador, pesquisador, ou profissional tenha concebido tal relação e arranjo, mais uma vez, acreditamos que estamos diante da “presença do colecionador”.



Figura 5: Sala dos Frans Posts. Ao centro da sala, a cabine de vidro com os Canalettos – Pinacoteca – Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE (Fonte: acervo do autor – Junho/2015).

Walter Benjamin, no processo de desempacotar os livros de sua biblioteca, nos convida a uma reflexão sobre a disposição de espírito que esses objetos despertam no colecionador. Uma reflexão mobilizada pelas relações singulares estabelecidas em meio à desordem dos caixotes abertos à força e pelos volumes em pilhas espalhados. Por ainda não estarem nas estantes, não os envolvia o “suave tédio da ordem” (BENJAMIN, 1987, p. 227). No caso da coleção do Instituto RB, não podemos falar em “desordem”. Essa é apenas aparente, porque se refere à nossa falta de elementos e critérios para lidar com as relações entre esses objetos, que encontram um sentido, ou sentidos, na perspectiva particular do colecionador, no seu sentido de ordem. A contribuição para o estudo da coleção se coloca, portanto, na direção de investigar os elementos e os critérios desse sentido particular de ordem.

Em termos mais amplos, e por fim, é essa forma singular de relação entre objetos e espaços com a qual nos deparamos no Instituto RB que nos faz colocar em xeque as categorias usuais com as quais conferimos sentido aos objetos de arte (até porque a forma como aprendermos a lhes dar sentido na História da Arte é inseparável de determinadas formas de se dispor, apresentar, relacionar e ver esses objetos, no museus) e nos exige que construamos outros caminhos de entendimento, e ao invés de preenchermos lagunas, abramos novos espaços para a História da Arte e para as questões que esta é capaz de explorar.

Referências

- BENJAMIN, WALTER. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: _____. **Rua de mão única**. (Obras escolhidas Volume 2). Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 227.
- CLEMENTE, Pietro. Il museo dei distini incorciati. Storia di collezionisti e di museologia. In: PEGAZZANO, Donatella (a cura di). **Scritti di Museologia e di Storia del Collezionismo in onore di Cristina De Benedictis**. Firenze: edifir Edizioni, 2012, p. 07-19.
- CYPRIANO, Fábio. A primeira impressão – Recife recebe 15 obras de Frans Post, incluindo quadro avaliado em R\$ 15 milhões. **Folha de São Paulo**: E8, São Paulo, 03 de abr. de 2003, p. 02.
- DOMENECH, Abel A. **Facas de Exibição Joseph Rodgers & Sons**: Coleção Samuel Setian. Tradução e adaptação Lécio Gazinhato. 1ª ed. Chile: Editado por Samuel Setian, 1999.
- FINER, Peter (Org.). **Coleção Brennand de armas no Castelo São João**. Instituto Ricardo Brennand. Prefácio de Ricardo Coimbra de Almeida Brennand; Apresentação de Marco Maciel. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2008.
- GLAUCE, Meire. Ricardo Brennand: grande entrevista: o meu critério é o gosto. **Império Villas&Golfe**: Brazil Edition, São Paulo, n. 1, p.20-28, Dez./Jan. 2013.
- HÉLIO, Mario. Ricardo Brennand: industrial e esteta. **Diário de Pernambuco**. Caderno Viver, Recife, 16de julh. De 2002a.
- _____. Uma coleção de cunho clássico: Acervo do Instituto Ricardo Brennand abriga obras predominantemente dos séculos XVI, XVIII e XIX. **Diário de Pernambuco**: Caderno Viver, Recife, 16 de jun. de 2002b.
- VIEIRA, Hugo Coelho. **Instituto Ricardo Brennand**: texto para a formação do departamento de arte-educação. Acervo do Instituto Ricardo Brennand, 2012.

¹ Entre as publicações, destacamos: ALBERT Eckhout volta ao Brasil 1644-2002; returns to Brazil 1644-2002: Simpósio internacional de especialistas = international experts symposium. Richmond (EUA): Instituto Ricardo Brennand; McCann-Erickson Brasil, 2002; LAGO, Bia Corrêa do (Org.). **Frans Post e o Brasil holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand**: catálogo da exposição permanente. 2. ed. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2010; LEITE, José Roberto Teixeira. **Arte & arquitetura no Brasil holandês**. Recife: CEPE: Instituto Ricardo Brennand, 2014; MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Tempo dos flamengos**: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. Prefácio de Gilberto Freyre. 4. ed. Recife; Rio de Janeiro: Instituto Ricardo Brennand; Topbooks, 2001; SILVA, Leonardo Dantas. **Guararapes, sob o imaginário da fé**. Recife: Instituto Ricardo Brennand: Exército Brasileiro, 2014; VIEIRA, Hugo Coelho; GALVÃO, Nara Neres Pires; Silva, Leonardo Dantas (Org.). **Brasil Holandês**: história, memória e patrimônio compartilhado. São Paulo: Alameda: Instituto Ricardo Brennand, 2012;

² Após a formação da Companhia das Índias Ocidentais, em 1621, e dentro do projeto de conquista dos principais centros produtores de açúcar em terras brasileiras, os holandeses conquistaram Pernambuco em 1630, permanecendo até 1654, quando foram expulsos.

³ Destacamos a biblioteca de José Antônio Gonsalves de Mello, adquirida em 2000, e que contava com cerca de 5.000 exemplares, entre livros, folhetos, periódicos, álbuns, além de obras raras, como, por exemplo, o *Rerum por octannium in Brasilia et álibi gestarun*, de Gaspar Barlaeus, de 1660, ou o *Legatio Pernambucensis*, de Franciscus Plant, de 1642 (único exemplar conhecido do autor).

⁴ Toda a pesquisa que está na base deste artigo, integra o terceiro capítulo da nossa tese, mobilizada pela cópia do *David de Michelangelo*. Cf. PAIVA, Diego Souza de. **O David do Brennand e o protagonismo das cópias na história da arte**: trajetórias e espaços expositivos de um objeto de arte particular. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais/História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

⁵ Aqui registramos uma dívida ao professor Paulo Knauss que chamou a atenção para a necessidade de se ponderar essa relação entre o acervo de referência e aquele, aparentemente, mais “extemporâneo”, no sentido de pensar que há uma relação de valorização mútua.

⁶ A imagem de convite de decifração devemos ao artigo Malta, Marize. Decifra-me ou devoro-te: extravagâncias e exigências dos objetos do mal. In: 23º Encontro Nacional da ANPAP, 2014, Belo Horizonte. Ecossistemas Artísticos: **Anais...** 23º Encontro Nacional da ANPAP. Belo Horizonte: ANPAP e UFMG, 2014, v.1, p. 1731-1746.

⁷ INSTITUTO RICARDO BRENNAND. **Inventário e registro museológico da coleção de arte do Instituto Ricardo Brennand**: Recife, 2001-2003.

⁸ O colecionador não se refere ao gênero da miniatura, mas, de forma geral, a artistas que tem atenção a detalhes e que representam, em suas palavras, “pequenas figuras”.

Diego Souza de Paiva. Doutor em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes/UFRJ. Graduado e mestre em História pela UFRN. Atualmente (2017-2019) atua como professor substituto de História das Artes no Departamento de Arte da UFRN. Colaborador do Núcleo de Pesquisa e Documentação do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE, é integrante do Grupo de Pesquisa “História da arte: modos de ver, exhibir e compreender.” Áreas de interesse: trajetória dos objeto de arte, coleções, cópias.

GESSOS E MÁRMORES DE FRANCISCO DE PAULA ARAÚJO CERQUEIRA

Eduardo Duarte

O escultor Francisco de Paula Araújo Cerqueira (1808-1855) tem grande parte da sua obra na Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, a antiga Academia de Belas-Artes de Lisboa, sendo um dos primeiros artistas representados nesta importante coleção e um dos raros escultores portugueses cuja maior parte da obra permaneceu durante muito tempo esquecida em gesso, apesar de ter realizado algumas obras em mármore. Através da sua produção, é possível definir um percurso em vários lugares, mais concretamente na coleção de gessos da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, onde foi docente, e no Mausoléu Palmela, no cemitério dos Prazeres, em Lisboa. Também os materiais, o gesso e o mármore, definem a sua matriz estética e plástica e a do seu tempo ligado ao romantismo.

*

Francisco de Paula Araújo Cerqueira nasceu em Lisboa a 20 de dezembro de 1808 e faleceu na mesma cidade em 2 de dezembro de 1855 (Santos, 1856).¹

Filho, ao que parece, de um mestre canteiro, cedo revelou qualidades para as artes plásticas ao ver os oficiais trabalharem no estabelecimento de seu pai. Assim, com naturalidade, matriculou-se, em 16 de abril de 1822, nas Aulas de Desenho de Figura e Arquitetura Civil. Em cinco anos de estudo ganhou quatro prémios em desenho de figura, sendo três de primeira classe. Terminadas essas aulas entrou, a 19 de abril de 1827, na Aula e Laboratório de Escultura (Santos, 1856, 7). Nessa aula e laboratório, teve como mestres Faustino José Rodrigues (1760-1829), com quem principiou o estudo de desenho e de escultura, e o filho deste, Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877). Nesse convívio, Cerqueira tornou-se, além de discípulo, amigo dos seus dois professores, principalmente do último.

Aquando da fundação da Academia de Belas-Artes de Lisboa, em 25 de outubro 1836, foi nomeado artista agregado de escultura de 3.^a classe. Em 1838, vence o concurso para o lugar de professor substituto de escultura, com o tema *D. João mestre de Aviz, consultando o ermitão da Barroca* (Santos, 1856, 8). Com esta nomeação, tornou-se professor auxiliar, uma espécie de assistente, de Assis Rodrigues, professor titular da cadeira de escultura, tendo naturalmente este seu novo cargo aprofundado as relações de amizade com este importante professor e teórico da Academia de Lisboa (Duarte, 2005b). Este concurso,

convirá sublinhar, revestiu-se de alguma surpresa, porquanto os opositores de Cerqueira eram Pedro d'Alcântara da Cunha d'Eça e Joaquim Pedro de Aragão, ambos artistas agregados de 1.^a classe (Mendonça, 2014, 235).

Esta obra, ainda hoje existente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa², revela um D. João I, ao centro, com uma indumentária erradamente quinhentista, muito camoniana, dir-se-ia, como era frequente no século XIX, tendo cosido na camisa sobre o peito uma identificadora cruz de Avis, a falar ao ermitão, cuja cabeça desapareceu, do lado direito. Aliás, não sem surpresas, como era usual na época romântica, quer a indumentária, quer os bigodes e as barbas dos vários personagens remetem para o período mítico dos Descobrimentos, tão ao gosto romântico.

Após essa nomeação na Academia de Belas-Artes de Lisboa, o percurso de Cerqueira confunde-se com o das várias Exposições Trienais, nas quais apresentou os seguintes trabalhos: na Primeira, de 1840, e já professor substituto, o baixo-relevo *Últimos Momentos de D. João de Castro*; na Segunda, em 1843, *Juramento de Viriato*, baixo-relevo, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa³; na Terceira Exposição, de 1852, os baixos-relevos em gesso *Martim de Freitas, Governador de Coimbra* (gesso na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa)⁴ e o *Episódio Terrível da Batalha de Toro* (gesso também na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa)⁵. Acerca desta peça, recorde-se que o rei D. Fernando II encomendou esta última obra em mármore, para o Palácio da Pena, por volta de 1852.⁶

Realizou ainda o baixo-relevo em gesso de *Cristo Crucificado*⁷, encomendado pelo duque de Palmela, para ser passado a mármore, que foi colocado no seu jazigo no cemitério dos Prazeres; dois retratos, em baixo-relevo, dos primeiros *Duques de Palmela*, em mármore para o jazigo dos mesmos titulares⁸; entre outras obras (Duarte, 2016, 202).⁹

Finalmente, para a Exposição Universal de Paris de 1855, enviou o baixo-relevo *Dai a Deus o que é de Deus e a César o que é de César*. Na Quarta Exposição Trienal da Academia de Lisboa, de 1856, foi exibido postumamente um seu baixo-relevo em gesso intitulado *Jesus Cristo falando com os fariseus sobre o pagamento dos tributos* (Duarte, 2015a, 135-136), gesso, assinado e datado, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa¹⁰, a derradeira obra que nos deixou **[Fig. 1]**.



Fig. 1 – Araújo Cerqueira - *Jesus Cristo falando com os fariseus sobre o pagamento dos tributos*. Gesso. Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Foto: Eduardo Duarte, 2016.

Araújo Cerqueira, conjuntamente com Assis Rodrigues e Joaquim Machado de Castro (1731-1822), é dos escultores mais antigos representados na Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Mais, a sua obra tem muita importância e interesse sobretudo nos trabalhos em relevo, ou melhor no baixo-relevo, técnica difícil e, recorde-se, com pouca expressão autónoma na história da escultura portuguesa (Duarte, 2016, 202-205).

Outra questão ligada à escultura é o facto de Cerqueira poder ser apelidado de “escultor do gesso”, porquanto a maior parte da sua obra foi feita e permanece neste importante material escultórico. O gesso, sublinhe-se, é um material que, na metodologia da clássica da escultura, servia essencialmente como meio, entre o barro e a pedra ou o bronze, mas também é suporte de obras originais, que devemos designar como modelo definitivo (Baudry, 2005, 20). Estes modelos são feitos já em função das técnicas que irão ser utilizadas e com as mesmas dimensões (Baudry, 2005, 20). Assim, grande parte da obra de Araújo Cerqueira ficou em modelos definitivos em gesso, como que à espera de que alguns deles pudessem ser mais tarde passados a mármore ou até a bronze.

Francisco de Assis Rodrigues, referindo-se ao gesso, define as suas características físicas e químicas, gesso grosseiro, pedra de gesso, estuque e gesso plástico (Rodrigues, 1875, 200), contudo quando escreve sobre gessos alude aos “modelos genuínos das bellas

estatuas, baixos relevos e outras obras antigas, formadas ou moldadas sobre os originaes [...]” (Rodrigues, 1875, 201). Esta matéria permitia, misturada com água, “fazer fôrmas, moldar figuras ou vasa-las nas fôrmas, ou para outros objectos de arte.” (Rodrigues, 1875, 201).

Recordando que, no século XVIII, eram raras as coleções de gessos, Assis Rodrigues constata que o seu uso se estava a generalizar nas academias por esse tempo e mesmo entre artistas e pessoas “curiosas” que, com boas coleções, podiam desenvolver os seus estudos. Outra questão abordada é a importância fundamental dos gessos na metodologia do desenho e da sua didática. Através dos gessos, os alunos deviam aprender a conhecer as boas formas ideais do antigo, para que depois pudessem estudar modelo vivo (Rodrigues, 1875, 201).

Deste modo, além de os gessos terem sido, e continuarem a ser, materiais didáticos, utilizados sobretudo para as aulas de desenho, eram igualmente uma forma muito eficaz que os escultores tinham de materializar por muito mais tempo as suas peças em barro. Até à passagem para um material muito mais perene, como a pedra ou o bronze, que, naturalmente, exigia mais investimento em trabalho e custos superiores, o escultor usava o gesso para registar e para mostrar aos mecenas interessados as suas obras. Em suma, as obras em gesso pareciam estar à espera de ser passadas a mármore ou a metal.

Curiosamente, podemos afirmar que a Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, como muitas outras, resgatou a memória e a maior parte da obra de Araújo Cerqueira, como as de outros artistas, por exemplo, do próprio Assis Rodrigues, Alberto Nunes (1838-1912), Costa Mota (Tio) (1862-1930), Francisco dos Santos (1878-1930), entre outros. Na verdade, os gessos desta e de outras coleções possuem um vertente de memória e de história que convirá sempre registar. Desta forma, algumas das obras de escultores são apenas conhecidas graças a este material. Assim, o gesso não servia apenas como cópia de obras célebres e de material didático para os alunos em desenho e em escultura, mas como material de peças originais, porque “mostrar gessos é mostrar escultura”, pois o que interessa não é tanto o material mas a obra do escultor (Pereira, 1996, 5).

Nesta questão, Araújo Cerqueira deixou, por um lado, inúmeros originais em gesso, mas também realizou uma obra que já seria célebre na época, porque de Canova, e que se encontra ainda hoje no Mausoléu Palmela: a *Estela funerária de D. Alexandre de Sousa Holstein*. Não deixa de ser fascinante que Cerqueira tenha feito, naturalmente com a

anuência do dono, uma cópia em gesso “a fim de facilitar aos seus Alunos os meios de estudar e copiar esse primoroso specimen de sculptura.” (Duarte, 2006, vol II, 410)¹¹ Deste modo, os alunos da academia tinham a possibilidade de copiar e ver ao vivo, e não por estampas, uma cópia exata de um original de Canova. A cópia realizada, por intermédio de barro ou de tesselas em gesso com um material isolante, sobre o mármore, constitui nos dias de hoje um interessantíssimo fenómeno de reprodução, a partir de um mármore, de autoria documentada, com um claro objetivo pedagógico, que ainda se mantém.¹² Face à sempre diminuta coleção de modelos em gesso na Academia de Lisboa, não se perdeu a oportunidade de fazer uma cópia de um Canova existente em Lisboa e que era naturalmente mais cómodo estar na academia do que os alunos verem e copiarem o original em mármore no Mausoléu Palmela. Recorde-se, a este propósito, que Araújo Cerqueira havia aconselhado, em 1845, como docente da Academia, a compra de gessos de Miguel Ângelo, Canova e Thorvaldsen, com o propósito de os alunos estudarem e copiarem célebres peças escultóricas (Duarte, 2006, vol. II, 409, vol. III, doc. 3, 10-11).

Hoje, as duas peças possuem valores autónomos e o gesso sofreu recentemente um importante restauro e montagem¹³. **[Fig. 2]** Infelizmente, o original em mármore no Mausoléu Palmela começa a apresentar algumas alterações na pedra, como fissuras, e será fundamental, aquando do seu restauro, uma observação da peça em gesso. Se a mesma estela funerária está em duas coleções e espaços diferentes, as duas, também devido às questões de conservação e restauro, estarão sempre interligadas. **[Fig. 3-4]**

O mesmo pode ser dito em relação ao relevo em mármore de *Cristo Crucificado*, no Mausoléu Palmela, e aos medalhões, em mármore, do *Duque e da Duquesa de Palmela*, no mesmo mausoléu, cujos originais em gesso se encontram na Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Do mesmo modo, ambos os conjuntos se completam e se protegem em termos de conservação e em futuros restauros.



Fig. 2 – Antonio Canova – Estela funerária de D. Alexandre de Sousa Holstein. Cópia de Araújo Cerqueira. Gesso. Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Foto: Eduardo Duarte, 2016



Fig. 3 – Antonio Canova – Estela funerária de D. Alexandre de Sousa Holstein (pormenor). Cópia de Araújo Cerqueira. Gesso. Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Foto: Eduardo Duarte, 2016



Fig. 4 – Antonio Canova - Estela funerária de D. Alexandre de Sousa Holstein (pormenor). Cópia de Araújo Cerqueira. Gesso. Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Foto: Eduardo Duarte, 2016.

Outras obras de Araújo Cerqueira foram, como referimos, realizadas em mármore. Algumas delas feitas a partir de originais em gesso que permanecem na Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes. É muito interessante, e relativamente raro em Portugal, a existência dos gessos originais e das suas versões em mármore ou metal.

Voltemos ainda a uma das peças de Araújo Cerqueira em gesso pertencente à Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, mais concretamente ao *Episódio Terrível da Batalha de Toro*. Como afirmámos, o escultor teve a oportunidade de o replicar em mármore, apenas um pouco maior, devido à encomenda de D. Fernando II, para o Palácio da Pena. Em Sintra, observamos toda a qualidade técnica do artista e uma nova luz, devido ao material pétreo e à sua capacidade de brilho, enquanto o gesso é sempre mais baço e mate, mas copiando e seguindo, rigorosamente, o original em gesso.¹⁴

É interessante notar que no mesmo Palácio da Pena, em Sintra, existe a réplica em mármore do célebre *Cólera Morbus* (1861) de Victor Bastos (1830-1894), que sucedeu a Araújo Cerqueira no cargo de professor substituto de escultura na Academia de Belas-Artes de Lisboa, cujo original é em gesso patinado e datado de 1856.¹⁵ Apesar de estas quatro peças de Cerqueira e de Bastos, em gesso e em mármore, possuírem diferenças de tamanho, nota-se uma maior solidez e lógica compositiva nas versões em mármore, talvez por serem posteriores.¹⁶ Também a diferença entre a *Cólera Morbus* e *O Episódio Terrível*

da *Batalha de Toro*, nas versões em mármore, revela uma volumetria e um alto-relevo no trabalho de Bastos que Cerqueira nunca logrou.

Em relação ao baixo-relevo em gesso *Martim de Freitas, Governador de Coimbra*, observa-se a falta de duas cabeças, de dois personagens do lado direito, da mão de direita de Martins de Freitas e de algumas bainhas, cabos e pomos de várias espadas. Sendo esta coleção, como todas, um permanente *work in progress*, no que respeita à investigação, será possível, no seu vasto espólio, encontrar talvez as peças que faltam e assim fazer a sua reconstituição.

Infelizmente, este relevo de *Martim de Freitas, Governador de Coimbra* não foi, que se saiba, desenhado na época como o gesso *Juramento de Viriato*, que surgiu no importante *Jornal das Belas-Artes* (1843), desenhado pelo mais importante pintor romântico português, Tomás da Anunciação (1818-1879) (Duarte, 2016, 204, 207).¹⁷ Convém notar que este gesso foi bastante celebrado na época, daí a sua reprodução em gravura no referido periódico, sendo igualmente interessante ver como um gesso era copiado em desenho, no qual dominam, como no próprio gesso, as linhas ténues de contorno e alguns, poucos, traços e ponteados que dão a impressão de sombras, principalmente nas extremidades da composição.

Finalmente, a obra de Cerqueira revela ainda uma matriz que será fundamental na Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, pois uma das suas primeiras obras conhecidas *D. João mestre de Aviz, consultando o ermitão da Barroca*, foi realizada no âmbito de um concurso académico. Ora, é sabido que muito do espólio desta e de outras coleções de escultura, mas também de desenho e de pintura, de academias e escolas de Belas-Artes possuem inúmeros exemplos que ficaram como testemunhos de concursos. Através destes, podemos conhecer, reconstituir e comparar percursos, ideias, técnicas, métodos e práticas do ensino artístico dos séculos XIX e XX.

Outra possibilidade que os gessos nos dão é a possibilidade de os podermos converter em peças noutros materiais, como o mármore ou o metal, e isto define-lhe o carácter essencial, quase mágico, como o do barro, de memória viva. Neste caso, é interessante verificar que a escultura de *Camões* (1856) de Francisco de Assis Rodrigues, cujo original, em gesso, pertence à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa¹⁸, foi passado há uns anos a bronze e está desde 2014 junto da Casa de Portugal em Havana, Cuba.¹⁹ Certamente, Assis Rodrigues não deve ter imaginado uma peça sua em bronze, não teve oportunidade

de a fazer passar a para esse material, por falta de mecenas, e ainda por cima no Continente Americano.

Para concluir, podemos constatar na obra de Araújo Cerqueira as diferenças entre gessos e mármore, a importância dos primeiros e os múltiplos diálogos que a Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa estabelece a cada instante com o núcleo escultórico do Mausoléu Palmela e com o Palácio Nacional da Pena, em Sintra.

É interessante, e relativamente raro no contexto da escultura portuguesa da primeira metade do século XIX, existirem cópias e réplicas²⁰ em gesso de mármore e gessos originais que foram depois passados a mármore, feitos na época, neste caso concreto em coleções que se completam e tendo como intermediário o mesmo escultor e que permanecem ainda hoje nos seus espaços originais.

Referências Bibliográficas

- Baudry, M.-T. (2005). *Sculpture méthode et vocabulaire*. 6.^a ed. Paris: Centre des monuments nationaux / Monum, Éditions du patrimoine, 2005.
- Cuba: Estátua de Luís de Camões inaugurada em Havana. Publicado em segunda, 28 abril 2014 11:48 <http://www.instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/11949-cuba-estatua-de-luis-de-camoes-inaugurada-em-havana>.
- Duarte, E. (2005a). Cerqueira, Francisco de Paula Araújo. *Dicionário de Escultura*. Lisboa: Editorial Caminho, 135-137.
- Duarte, E. (2005b). Rodrigues, Francisco de Assis. *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 515-520.
- Duarte, E. (2006). *Desenho Romântico Português. Cinco artistas desenham em Sintra, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, Tese de Doutoramento em Ciências da Arte. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8277/4/ULFBA_TES%20250_VOL.%202.pdf
- Duarte, E. (2016). O escultor Francisco de Paula Araújo Cerqueira, entre o classicismo, o academismo e o romantismo. *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto, 1816-1836. Ensino, Artistas, Mecenas e Coleções*. Lisboa: Caleidoscópio, 199-207.
- Mendonça, R. (2014). *A receção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Especialidade de Ciências da Arte. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15630/1/ulsd069537_td_Ricardo_Mendonca.pdf.
- Pereira, J. F. (1996). Texto de Apresentação. *Memórias em Gesso. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Rodrigues, F. (1875). *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Santos, J. (1856). *A Academia das Bellas-Artes de Lisboa, no dia da sessão solemne e exposição trienal de 1856, oferece este discurso funebre em memoria do Senhor Francisco de Paula Araujo Cerqueira*. Lisboa: Typographia de G. M. Martins.
- Santos, P. (1999). Escultura Romântica em Portugal. *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Porto: Instituto Português dos Museus, Porto, pp. 44-77, 274-275, 312-317.

¹ Vd. igualmente Santos, P. (1999), Duarte, E. (2005a) e Duarte, E. (2016).

² Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAUL / ESC / 825, terracota, 42,2x50x10 cm (altura x largura x profundidade).

³ Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAUL / ESC / 819, gesso, 84,5x109x15 cm.

⁴ Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAUL / ESC / 818, gesso, 78,5x108x14 cm. Este gesso foi identificado por Mendonça, 2014, 284.

⁵ Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAUL / ESC / 816, gesso, 60,5x83,5x8 cm.

⁶ Pertence às coleções do Palácio Nacional da Pena, com o número de inventário PNP 1712, <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1011891>.

⁷ Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAUL / ESC / 213, gesso, 112x91x15 cm.

⁸ Gessos na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, *Duquesa de Palmela*, FBAUL / ESC / 255 e *Duque de Palmela*, FBAUL / ESC / 260, gessos, 43,5 e 44 cm de diâmetro, respetivamente.

Parece ser igualmente de Cerqueira um medalhão de *Camões*, FBAUL / ESC / 271, gesso patinado, 47,5 cm de diâmetro. A figura é, em termos iconográficos, muito semelhante a obras do poeta realizadas por Assis Rodrigues.

⁹ Busto em gesso do *Duque de Palmela*, para ser passado a mármore para a Câmara dos Pares do Reino (mármore atualmente na Assembleia da República); busto em gesso para ser passado a mármore de D. *Mariana de Sousa Holstein*; busto de gesso de D. *Francisco*, um dos filhos do Conde das Galveias; quatro baixos-relevos das *Quatro Estações do Ano*, para uma sala da casa de Joaquim Pereira da Costa e ainda uma estátua representando *A Academia de Belas-Artes de Lisboa*, com os atributos próprios e uma tabela com a data da sua instituição. Também para a Casa Palmela, esculpiu quatro bustos da família, particularmente um busto do 1.º *Duque de Palmela* (1851, mármore, no Palácio do Calhariz, Sesimbra). Este busto é uma cópia de um outro do mesmo duque, em mármore, no Palácio de S. Bento, já referido. Realizou ainda toda a decoração escultórica da tribuna do Teatro de S. Carlos.

Além destas obras, algumas desaparecidas e outras ainda por localizar, Cerqueira realizou esculturas para o importante túmulo dos duques de Palmela, edificado em 1849, no cemitério dos Prazeres, nomeadamente a estátua da *Religião* sobre a pirâmide tumular, a qual parece ter-se inspirado na obra *Alegoria da Religião*, no *Monumento Funerário de Clemente XIII* (Vaticano, 1783-1792) de Antonio Canova (1757-1822), vd. Duarte, 2016, 202.

¹⁰ Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAUL / ESC / 807, gesso, 129x97x18 cm.

¹¹ A estela funerária original de D. Alexandre de Sousa Holstein (1806), pai do 1.º duque de Palmela, encontra-se na Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma, onde o embaixador português está sepultado. A família encomendou uma réplica para o Mausoléu Palmela (apenas o frontão e a base apresentam desenhos diferentes).

http://www.ipsar.org/pt/index.php?option=com_content&view=article&id=16&Itemid=133

Esta estela funerária de Canova é semelhante as outras obras da sua autoria, como, por exemplo, a de Giovanni Volpato (1804-1807), na Basílica dos Santos Doze Apóstolos, em Roma.

¹² Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, FBAUL / ESC / 827, gesso, 245x130x23 cm. Por baixo do gesso está a data de MCCCCIX (1809).

¹³ Realizada pela Professora Marta Frade, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

¹⁴ O mármore do Palácio Nacional da Pena é ligeiramente maior que o gesso da Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa: 70x96 e 60,5x83,5cm, respetivamente.

¹⁵ A *Cólera Morbus*, em mármore, no Palácio Nacional da Pena, PNP 1713, veio, em 1949, das Coleções do Palácio Nacional da Ajuda.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1011908>; o gesso patinado (de 1756) de *Cólera Morbus* encontra-se no Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, com o número de inventário 199-A,

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200645>. As duas peças têm igualmente diferenças de tamanho, a primeira, de Sintra, tem 89,5x125,5 e a do Chiado 128,5x102 cm.

¹⁶ A passagem do gesso para o mármore deve ter sido realizada através do processo do ponteado.

¹⁷ Foi gravada por António Tomás da Fonseca (1822-1894) e dirigida António Manuel da Fonseca (1796-1890), professor da Academia de Belas-Artes e pai do primeiro. A responsabilidade de Fonseca deve-se muito provavelmente ao facto de Anunciação ser ainda aluno da Academia (Fonseca filho, parece que já ali não era discente) e, por outro lado, conferia evidente prestígio a este trabalho gráfico.

¹⁸ FBAUL / ESC / 752, gesso, 187x102x82 cm.

¹⁹ Cuba: Estátua de Luís de Camões inaugurada em Havana. Publicado em segunda, 28 abril 2014 11:48 <http://www.instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/11949-cuba-estatuade-luis-de-camoes-inaugurada-em-havana>.

²⁰ Segundo Baudry, cópia é uma representação fiel ou imitação de uma obra esculpida através das técnicas e dos processos da escultura. A cópia, qualquer que seja o seu material ou as suas dimensões, respeita sempre a composição e algo da expressão da obra que lhe serve de modelo. Réplica, em escultura, é uma cópia de uma obra definitiva executada pelo autor desta ou sob a sua direção, mas que difere do seu modelo pelo material, pelas dimensões ou por ambos simultaneamente (Baudry, 2005, 549).

Eduardo Duarte, professor auxiliar, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, Portugal, e.duarte@belasartes.ulisboa.pt Licenciado em Design de Equipamento pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1990); Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1997); Doutor em Ciências da Arte pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2007). Autor de vários livros e artigos, curador de exposições e participação em congressos em Portugal e no Brasil.

DO ÍNTIMO AO PÚBLICO: UM OLHAR SOBRE A COLEÇÃO JUSTO WERLANG A PARTIR DE UMA EXPOSIÇÃO DE KARIN LAMBRECHT

Francisco Dalcol

De que modo a exibição de um conjunto de obras pode dar a conhecer a coleção à qual pertence? Como a curadoria de uma exposição sobre uma coleção particular lida com os sentidos que constituem e conformam o acervo? Em que termos um colecionador apresenta sua coleção privada em uma exposição pública a ela dedicada? Essas questões foram suscitadas a partir de uma visita à exposição de Karin Lambrecht em Porto Alegre (RS), em 2017. Foi uma mostra individual da artista, mas com ao menos duas particulares que motivaram as questões há pouco colocadas. A primeira era a origem das obras reunidas, uma vez que a seleção apresentada pertence, em sua totalidade, à Coleção Justo Werlang, de Porto Alegre. A segunda foi o colecionador ter sido considerado também tema da exposição, aspecto anunciado desde o título — “Nem eu, nem tu: nós — a obra de Karin Lambrecht e o olhar do colecionador”.

O objetivo do nosso trabalho é, a partir da exposição de Karin Lambrecht, estabelecer uma aproximação com a Coleção Justo Werlang no intuito de compreender a constituição, as características e o perfil que a conformam, examinando também as políticas de aquisição e exibição por parte do colecionador particular. Além do interesse em melhor conhecer o respectivo acervo, ao qual não se tem acesso público por conta de sua natureza privada, a motivação parte por se reconhecer a importância do papel exercido pelo colecionador como agente do sistema da arte. Enquanto breve estudo de caso, a intenção é oferecer uma modesta contribuição para o campo de investigações sobre colecionismo privado no Brasil. De um modo geral, interessa-nos colaborar para a visibilidade de acervos particulares e a divulgação de conhecimento sobre patrimônios culturais e artísticos sob guarda privada.

Embora não seja nosso objetivo focar aqui a trajetória e a obra visual de Karin Lambrecht, algo que voltaremos a realizar em outra oportunidade¹, julgo importante situá-las inicialmente, ainda que de forma breve. A intenção é fugir ao risco de objetificar nosso tema, pois, como veremos, o pensamento e a prática artística são determinantes para o tipo de relação que o colecionador estabelece com seus colecionados, bem como as motivações que, afinal, levam-no a colecionar. No segundo momento, trataremos da compreensão da coleção a partir da exposição da artista — e também o inverso. Além de visita à mostra, a reflexão se vale de nossa oportunidade de ter conhecido o espaço da casa do colecionador onde estão expostos os trabalhos do acervo particular. A análise envolve, ainda,

cotejamento de dados que constam no material de divulgação institucional e em fontes documentais sobre a obra da artista e o projeto curatorial, complementando-se a conversas nossas com Karin Lambrecht e Justo Werlang, além de pesquisa bibliográfica.

Preâmbulo necessário: trajetória e produção de Karin Lambrecht

A exposição que aqui colocamos em causa foi apresentada entre 15 de março e 30 de abril de 2017, no Santander Cultural de Porto Alegre², no Rio Grande do Sul. Tratou-se de uma extensa exposição individual de Karin Lambrecht na cidade, sucedendo uma mostra de 2015 de menor porte, restrita à produção mais recente³. Antes disso, sua última individual em Porto Alegre ocorrera em 2002, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Uma significativa mostra de que participou, ao lado de Elaine Tedesco e Lucia Koch, foi apresentada entre 2008 e 2009, na Fundação Iberê Camargo (FIC)⁴. Com esse breve descritivo, o interesse aqui é contextualizar as exposições mais representativas da artista no período recente, considerando que em anos anteriores já expunha com frequência em importantes espaços da capital gaúcha, cidade onde nasceu⁵. Não se trata de circunscrever a artista ao circuito do Rio Grande do Sul, ao contrário, pois desde os anos 1980 Karin Lambrecht apresenta exposições regularmente em outras capitais do Brasil e no exterior.

A formação da artista se iniciou na década de 1970, no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre e no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)⁶. Depois de concluir a graduação em artes, Karin Lambrecht se mudou em 1980 para Berlim, na Alemanha, onde teve aulas de pintura com Raimund Girke e de história da arte com Robert Kudielka. Após o retorno ao Brasil, novamente residindo em Porto Alegre, passou a ganhar destaque nacional como um dos nomes da chamada geração 80, integrada por artistas, em sua maioria jovens, que protagonizaram o retorno do interesse pela pintura no circuito. Karin Lambrecht participou de importantes exposições que à época enfatizaram a atualidade da pintura, a exemplo de “Como vai você, geração 80?”⁷ e da XVIII e XIX Bienal de São Paulo (1985 e 1987, respectivamente)⁸. Nesse período, também recebeu prêmios e distinções, como do programa Artist in Residence (Millay Colony for the Arts, Nova Iorque, EUA), em 1986, e o Prêmio Ivan Serpa (Funarte), em 1987. Posteriormente, no período entre o fim da década de 1990 e o começo dos anos 2000, Karin Lambrecht participou da I, III e X Bienal do Mercosul (1997, 2001 e 2005, respectivamente), da XXV Bienal de São Paulo (2002) e passou a ser representada pela Galeria Nara Roesler, de São Paulo.

Ao longo dessa trajetória, Karin Lambrecht deu corpo a uma produção guiada por um pensamento pictórico com especial interesse pelos efeitos da luz a partir dos resultados

alcançados com as cores. Na leitura de Miguel Chaia, a obra “explora as questões vinculadas às possibilidades dos planos e das manchas, insistindo na procura do que é intrínseco à pintura abstrata” (CHAIA, 2013, p. 46). A artista costuma confeccionar as próprias tintas para explorar as possibilidades da superfície da tela e se valer constantemente de materiais estranhos à pintura. O resultado é uma pintura ampliada ou mesmo expandida, que se projeta para fora da tela ganhando o espaço tridimensional a exemplo de uma escultura ou se unindo a elementos como fotografia, desenho e objetos em forma de instalações – embora a artista não use esse termo. Iceia Cattani considera que suas obras “estendem os limites do campo pictórico não só a um campo ampliado, mas, até certo ponto, a um fora-do-campo da pintura, mantendo, no entanto, uma relação profunda com a mesma” (CATTANI, 2011, p. 18).

Entre os trabalhos mais marcantes de Karin Lambrecht, estão os da fase iniciada em 1997 em que usou sangue de ovelhas, etapa que provocou mudanças em sua obra, pois com eles “chegou à instalação, incorporando linguagens e materiais diversos, mas de dentro de um pensamento da pintura” (CATTANI, 2011, p. 19). Aqui se reforça o aspecto de que o interesse pelo plano, pelo gesto e pela mancha envolvem também a relação de Karin Lambrecht com o corpo, em uma tensa harmonia entre a sua ação e a obra em andamento. Nas palavras de Mônica Zielinsky, é “uma ação que faz confluir corpo e pensamento. (...) Uma arena na qual corpo e pintura se fundem em ato único” (ZIELINSKY, 2009, p. 17).

Na obra de Karin Lambrecht, há também uma forte e constante presença de aspectos de carga simbólica, como são os casos da cruz e da palavra, apontando sentidos entre o sagrado e o profano, a vida e a morte, a doença e a cura. São elementos que carregam suas pinturas de percepções existenciais, tornando-as, na visão de Agnaldo Farias, “potentes exatamente porque não se dão com facilidade” (FARIAS, 2013, p. 66). Ao refletir sobre a necessidade de imersão profunda que a obra da artista convoca, Miguel Chaia afirma que cada pintura de Karin Lambrecht “pede uma minuciosa investigação por parte de um observador reflexivo”, no sentido de que “guardam o registro das ações executadas pela artista, tornando o suporte e o plano um arquivo à disposição do olhar” (CHAIA, 2013, p. 47). Como afirma Glória Ferreira, a obra de Karin Lambrecht se faz a partir de relações:

(...) que se desdobram na atenção às grandes escalas ou à monumentalidade, ao uso amplo e livre de materiais, como areia, terra, pigmentos naturais, sangue, chuva, toalha de mesa familiar etc., como modo de resolver questões relativas à superfície, à cor, ao ritmo e ao gesto. À pintura, portanto (FERREIRA, 2013, p. 33).

Da exposição à coleção

A mostra apresentada no Santander Cultural destacava-se pela representatividade contemplada dos quase quarenta anos de produção da artista. Além de abarcar trabalhos desde o início da carreira até os mais recentes, a exposição reuniu obras que compõem séries e conjuntos, algumas delas realizadas em tempos distantes um do outro. Esses segmentos ofereceram a oportunidade de se percorrer a obra de Karin Lambrecht compreendendo em amplitude e aprofundamento os seus temas, questões e problemas, bem como seus desdobramentos plásticos. Foram expostos mais de 80 trabalhos com destaque para pinturas, além de desenhos, três grandes instalações e mais de 60 documentos entre escritos, esboços, estudos e aquarelas que revelam o universo poético e o processo de criação de Karin Lambrecht. Ocupando o maior espaço expositivo do Santander Cultural, no térreo do edifício, esse amplo conjunto integra em sua totalidade a Coleção Justo Werlang, como já comentado, e nunca antes havia sido exibido publicamente em sua extensão.

Voltemos agora ao título da exposição — “Nem eu, nem tu: nós — a obra de Karin Lambrecht e o olhar do colecionador”. Se o nome da artista deixava claro se tratar de uma mostra dedicada à sua obra, o mesmo não se podia deduzir sobre a menção ao colecionador e o que designava. Ao recorrermos à argumentação do curador André Venzon em seu texto curatorial, encontraremos a resposta: a exposição “é fruto de uma coleção de arte contemporânea e também do olhar de seu colecionador” (VENZON, 2017, p. 9).

Se a coleção é o tema da mostra, ainda fica a pergunta: afinal, quem é o colecionador e o que é o seu olhar no contexto da exposição? Ao contrário da artista, o nome do colecionador ou da coleção estavam, ausentes no título da exposição. É novamente ao percorrermos o texto curatorial que encontramos a resposta: “A Coleção Justo Werlang almeja um olhar fora de si, que concentre atenção na arte contemporânea e em seus artistas, no exercício de compreender melhor o mundo. Para contemplar essa percepção e representar sua densidade, escolhemos as obras de Karin” (Id., ib., p. 9).

Trata-se, então, de uma exposição sobre a Coleção Justo Werlang com obras de Karin Lambrecht. A partir daqui, podem ser colocadas novas perguntas, três precisamente: uma mais geral, outra específica e uma insistente. A geral: como realizar uma exposição que objetiva trazer a público uma coleção privada? A específica: se a intenção da curadoria é dedicar a mostra ao referido acervo particular, por que a escolha de obras de apenas uma artista? E a insistente: o que seria, afinal, “o olhar do colecionador”? No seu texto curatorial,

Venzon fornece algum esclarecimento ao afirmar que “a opção por expor exclusivamente parte das obras de Karin revela a escala de representatividade que o conjunto de obras de cada artista assume na coleção. Também revela a profundidade e a intensidade do olhar do colecionador” (Id., ib., p. 10). Três páginas adiante no catálogo, o curador apresenta mais elementos: “O cerne desta curadoria é, portanto, o diálogo entre o colecionador e a artista” (Id., ib., p. 13).

Do “olhar do colecionador”, passamos, então, ao “diálogo entre o colecionador e a artista”. O olhar seria, assim, fruto do diálogo? Ou o diálogo seria resultado do olhar? Haveria equivalência ou disparidade nessa relação? Tais perguntas nos remetem à própria coleção, no sentido mesmo com que ela se constitui; e também ao colecionador, considerando o sujeito que coleciona.

Justo Werlang já havia recebido convites para expor sua coleção em outras oportunidades, mas ainda não decidira exibi-la porque, em suas palavras, “achava que a coleção ainda era adolescente, estava em processo de conformação. Há cerca de três anos, concluí que esse processo foi alcançado e que a coleção já estava madura para ser mostrada” (WERLANG, 2017). Mas o que significa exatamente essa maturidade para ser mostrada? Para compreender, é necessário situar a gênese do acervo em questão.

Os estudos sobre colecionismo se orientam por perspectivas diversas, conforme as abordagens de seus autores e o que demanda o objeto delimitado. A pesquisadora portuguesa Adelaide Duarte sistematizou a história dessas metodologias em duas grandes linhas, uma focada no perfil psicológico e no comportamento do indivíduo colecionador e a outra no contexto social. Assim, para se compreender uma coleção seria preciso situar não só as características dela, mas identificar o colecionador no seu contexto social, procurando as motivações e as estratégias para a constituição (DUARTE, 2016, p. 13).

Empresário com negócios diversos, destacadamente do setor de importação e distribuição de rolamentos e retentores, Justo Werlang tem atuado em diversas instituições culturais do Rio Grande do Sul e de São Paulo no mesmo período em que vem formando sua coleção. Participou tanto da criação da Bienal do Mercosul como da Fundação Iberê Camargo, ocupando em ambas cargos de diretoria, conselho e presidência. Foi, também, membro do Conselho Municipal de Cultura de Porto Alegre e do Conselho do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Atualmente, preside a Fundação Iberê Camargo e integra a diretoria da Fundação Bienal de São Paulo.

Iniciada pelo empresário gaúcho e sua família nos anos 1980, a Coleção Justo Werlang tem um perfil específico: é restrita à obra de apenas oito nomes — além de Karin Lambrecht, os artistas Iberê Camargo (1914-1994), Xico Stockinger (1919-2009), Siron Franco (1947), Nelson Felix (1954), Daniel Senise (1955), Mauro Fuke (1961) e Felix Bressan (1964). O colecionador assim comenta o início da coleção:

Começamos a comprar por volta de 1986, primeiro pinturas e depois esculturas. Mas a coleção começou a se conformar no momento em que adquirimos Iberê (Camargo). Foi entre 1991 e 1992. Quando Iberê (a obra do artista) entrou na nossa casa, isso se evidenciou. Praticamente todas as telas não suportaram a densidade da obra de Iberê. Não havia uma compatibilidade. A partir daí, começamos a fazer uma limpeza no que tínhamos. E, assim, começa a se estruturar uma ideia de coleção (WERLANG, 2017).

Logo no começo desta fase da coleção, a principal diretriz foi o estabelecimento de um critério que também oferecia uma dupla-regra: a coleção seria dedicada a diversas obras de um mesmo artista, e o número de artistas seria limitado.

Para evitar cair na compra do que passava pela frente, ficou claro que teria que haver algumas regras. A principal é que teríamos poucos artistas e muitos trabalhos de cada um. Para que um artista entrasse na coleção, deveria haver uma aquisição inicial de pelo menos 10 obras. Isso ajudava a dar uma desacelerada na coleção, pois a compra demandava tempo para olhar (WERLANG, 2017).

Karin Lambrecht foi a última dos oito artistas a integrar o elenco dos colecionados, a partir de 2002. Inicialmente foram adquiridas 10 obras da artista. Em quase duas décadas, Werlang reuniu um acervo da artista que atualmente é o mais extenso e representativo de sua produção. Essa amplitude se dá também com os outros colecionados se levarmos em conta a referida política de aquisições orientada sempre pela aquisição de diversas obras do mesmo artista a cada compra. Nas palavras de Justo Werlang, “isso ocorre naturalmente, não é algo procurado (WERLANG, 2017). Karin Lambrecht, com um pouco de graça, confirma: “Eu considero que o Justo Werlang tem um conjunto sólido de mim mesma!” (LAMBRECHT, 2017).

O resultado dessa vocação da coleção, ou da tendência dela, oferece a resposta ao que seria o momento de maturidade que antes inquirimos. É quando os segmentos de cada um dos oito artistas colecionados alcançam conjuntos representativos da extensão das trajetórias individuais com os trabalhos mais significativos das produções, a ponto de oferecerem as transições, as passagens e as diferentes etapas do percurso de cada um. Justo Werlang entende que a diretriz da coleção é alcançar a maior abrangência da produção de cada artista: “A ideia é oferecer a possibilidade de ver o conjunto da obra. Hoje a coleção está nessa condição em qualquer dos artistas” (WERLANG, 2017). A afirmação

do colecionador nos leva a deduzir que sua coleção guarda hoje os mais expressivos conjuntos dos oito artistas brasileiros colecionados frente a outros acervos e colecionadores.

Justo Werlang passou alguns anos acompanhando a obra de Karin Lambrecht até começar a colecioná-la, o que ocorreu em 2002: “Para mim, a decisão de colecionar tem a ver com o processo de olhar para a obra. No caso da Karin, é um processo muito intenso, pois a obra tem um conjunto de conteúdos muito forte” (WERLANG, 2017). A motivação foi o contato com uma pintura em específico, sugerindo que o interesse parte de uma relação pessoal com a obra enquanto espectador-fruidor.

A obra determinante para que passássemos a colecionar a produção de Karin foi “Morte: eu sou teu” (1997). Resolvi ir ao encontro dela para falar da intenção de colecionar e perguntei sobre esse trabalho, querendo compreender os problemas sobre os quais estava refletindo. E ela disse algo que foi muito marcante: o problema, ou a questão desse trabalho, é a impossibilidade de percebermos o universo como uma coisa única, pois percebemos diversas partes do universo, mas não conseguimos correlacionar essas partes entre si (WERLANG, 2017).

Especialista em colecionismo, a pesquisadora portuguesa Adelaide Duarte comenta que a motivação para o colecionar “advém do contexto e da interação social que os colecionadores desenvolveram” e que é “da experiência acumulada e da formação intelectual” que deriva “a construção do gosto que se reflete nas suas opções estético-artísticas” (DUARTE, 2016, p. 297). Alguns marcos teóricos fornecem aportes para se considerar a Coleção Justo Werlang como manifestação de um sujeito (LICHTENSTEIN, 1995) que resulta em um conjunto portador de significados (POMIAN, 1987). Também pode ser compreendida como um processo em si mesmo cuja natureza oferece um meio para se construir um universo inteligível (PEARCE, 1995).

Tais conceitos emprestam definições que se aplicam à coleção em causa, em especial por outro aspecto que marca o perfil do colecionador. A coleção de Justo Werlang não é só resultado de uma relação entre sujeito e objeto, colecionador e obra adquirida. Ela também se assenta em uma relação entre sujeitos, no caso o artista colecionado e o colecionador, encontrando na produção artística e no universo criador o elemento mediador. A relação de Justo Werlang com os colecionados é de profundo envolvimento do colecionador com a produção dos artistas. Esse envolvimento não diz respeito apenas aos meios empreendidos para as aquisições do acervo particular, mas, em especial, a uma percepção que envolve também o plano do afeto, por conta de uma interlocução próxima aos colecionados. “Cada um tem o seu modo de estar no mundo. Você percebe o outro, desenvolve a empatia e

nasce daí algum tipo de sensibilidade. É um tipo de relação a longo prazo. No meu caso, de corresponsabilidade pela obra ou pelo artista” (WERLANG, 2017).

Interessado pelo pensamento e as práticas artísticas, Justo Werlang frequenta os ateliês, acompanha a produção e financia projetos artísticos. A intenção é oferecer visibilidade ao artista e à obra, contribuindo para que tenha condições de produzir e materializar seus projetos: “Falo com diversos artistas (da coleção) diariamente. Há uma conexão bastante forte, a motivação da coleção não é a compra” (WERLANG, 2017).

Trata-se de uma coleção em que as obras são adquiridas para nela permanecerem, sem voltarem ao mercado, ao contrário do que fazem colecionadores de caráter mais especulativo. Não há na coleção Justo Werlang interesse em valorizar obras no mercado por meio de galerias e leilões. Elas só saem da guarda privada para integrar exposições e serem fotografadas para publicações, mas, ainda assim, só com o consentimento do artista.

Alguns colecionadores falam “aposto nesse artista”, “invisto nesse artista”. Esse tipo de colecionador, que segue a perspectiva de que a obra venha a ser valorizada, em muitos casos provavelmente não vai gerar uma coleção, porque vai haver um giro de trabalhos que quase sempre compromete o conjunto. Não estou condenando quando falo isso, mas ressaltando uma diferença que vejo na nossa coleção. Me considero quase um guardador (WERLANG, 2017).

A decisão de a Coleção Justo Werlang acompanhar a obra de seus artistas colecionados envolve, como já mencionado, o desejo de contemplar o conjunto da produção. Como fruto desse processo de conhecimento, tomado pelo próprio colecionador por um profundo interesse pela reflexão e compreensão de seus colecionados, os conjuntos reunidos alcançam ampla representatividade em cada um dos oito artistas, oferecendo gêneses significativas de seus percursos e pesquisas poéticas.

Essa orientação se reforça pelo fato de o colecionador ter passado a adquirir acervo documental dos artistas colecionados, com estudos, rascunhos e anotações, privilegiando a guarda e a preservação de materiais que ajudam a compreender o processo artístico e o pensamento criador. No entendimento de Werlang, os arquivos reforçam a possibilidade de deixar de ver a obra apenas como solução formal para passar a entrar na reflexão realizada pelos artistas: “Você vai tendo condições de perceber as questões, os problemas e as soluções que enfrentam tanto na obra como na vida” (WERLANG, 2017).

Da coleção à exposição

O convite do Santander Cultural para expor a Coleção Justo Werlang encontrou momento favorável para o aceite do colecionador — o da referida maturidade da coleção. Mas já de início foi colocada uma condição por ele: não haveria meios de realizar uma exposição da coleção que não fosse outra coisa senão apresentar somente um dos artistas, na amplitude de obras com que está representado.

Eu disse que era impossível fazer uma exposição da coleção. Ou se expunha tudo, ou um segmento do início ao fim. Cada coleção tem critérios de formação. Algumas tornam possível fazer uma exposição da coleção. Desta (a Coleção Justo Werlang), eu acho que não se consegue porque o critério é diferente. Para mostrar esta coleção ou dizer a que veio, o critério leva a mostrar um artista, porque senão se perdem os critérios da própria coleção. Do contrário, passa a ser uma exposição a partir da coleção, e não sobre a coleção (WERLANG, 2017).

Pelo depoimento, fica claro o quanto o colecionador possui pressupostos e condições sobre os modos como a sua coleção deve ir a público, tendo como prerrogativa fidelidade e coerência às características e à identidade que fornece à mesma. A partir disso, infere-se que o que se colocou para a curadoria foi a condição de apresentar uma exposição que levasse em conta a formação da coleção e as singularidades de seu perfil. Ao tomar conhecimento das particularidades da Coleção Justo Werlang, o curador André Venzon reconheceu a necessidade de “um redobrado zelo”, uma vez que “nela convivem as obras e o colecionador, em uma relação muito específica” (VENZON, 2016, p. 9). O curador também reconheceu o desafio de levar a público o acervo: “como tornar visível ao público aquilo que o espírito de uma coleção apresenta constituiu o primeiro desafio desse projeto. (...) fazer com que uma percepção individual adquira sentido coletivo” (Id., ib., p. 9).

No texto curatorial, também estão expressas as características da coleção, sugerindo o quão determinantes foram para a concepção da mostra. Tanto é que dois parágrafos do texto em páginas diferentes praticamente confluem pelo conteúdo, sinalizando a tentativa de pontuar e reiterar a compreensão pelo curador da relação estabelecida entre o colecionador e os colecionados, bem como das condições para que a coleção seja exibida.

Ele (o colecionador) não é apenas o proprietário da obra, mas um parceiro no seu processo criativo. O mistério não é o pensamento embutido no objeto artístico, mas a potencialidade e as possibilidades do pensar os significados que nele habitam. O colecionador é o testemunho dessa afirmação ao optar por viver diante da obra e de seus múltiplos significados (Id., ib., 2017, p. 11).

No caso desta coleção, a relação do colecionador com os artistas não é apenas de aquisição, mas de colaboração no que se mostra necessário e possível. O colecionador não atua no sentido de exercer qualquer tipo de direcionamento ou solicitação ao artista. Há um vínculo de colaboração, cuidado, respeito, troca de experiências e desenvolvimento de afinidades (Id., ib., 2017, p. 12).

Embora destaque como característica singular de sua coleção a amplitude que abarca temporalmente a produção dos artistas, Justo Werlang não fala sobre números como quantidade de obras. Tais dados não são divulgados nem se solicitados. No entendimento do colecionador, não há “grande sentido nisso porque pode haver artista muito prolífico que produza muito e isso não signifique nada” (WERLANG, 2017).

A ideia de expor somente o segmento de obras de Karin Lambrecht se deu em comum acordo entre colecionador, curador e instituição. Porém, foi realizável apenas depois de uma série de consultas às partes envolvidas na coleção e suas relações, como a família do colecionador, outros colecionadores da obra de Karin e a galerista da artista. E somente após a concordância dessas instâncias a artista foi consultada, como palavra final e decisória. Em seu texto curatorial, André Venzon argumenta que a escolha em apresentar uma individual de Karin Lambrecht permite à exposição dar conta do viés da coleção. E também comenta que a escolha foi realizada conjuntamente com colecionador e artista.

Encontramos as obras de Karin Lambrecht em repouso e selecionamos, em conjunto, trabalhos e cadernos que estavam à espera da experiência dos grandes espaços expositivos do Santander Cultural, onde temos a honra de expô-las. Entendemos que mostrar essa parte da coleção é dar visibilidade à obra de Karin. Expor o processo de trabalho da artista é o objetivo primordial para estabelecer uma ampla convivência da coleção com o grande público (VENZON, 2017, p. 13).

Porém, não é somente a política de aquisições que conforma o sentido da coleção, mas também o modo como as obras se relacionam e convivem. Os trabalhos de Karin Lambrecht, assim como dos outros colecionados, estão em sua maioria expostos nas dependências da residência do colecionador e em uma sala com feições de galeria. Sua disposição nas paredes e as aproximações se dão conforme sentidos e relações conferidos pelo colecionador em conversas com os artistas. É como se existisse uma espécie de expografia assentada nas relações formais e conceituais dos trabalhos. Essa disposição e organização das obras da artista no ambiente privado da casa do colecionador se impôs à expografia da curadoria como significados que emprestam sentido à razão de ser da coleção, algo que Venzon sinaliza em seu texto curatorial:

Partindo da ideia de que uma coleção particular habita a casa do colecionador, o design da exposição respeita a atmosfera introspectiva pré-existente, fugindo à expografia museológica – até porque outra preocupação está em mostrar, por meio do conjunto das obras, a personalidade da coleção (VENZON, 2017, p. 13).

Além de condicionar a exibição da coleção a obras de somente um dos artistas colecionados, Justo Werlang ainda participou do processo de concepção da exposição.

Colecionador e artista apontaram para o curador os conjuntos formados pelas relações entre as obras, colaborando — e também influenciando — na configuração da expografia.

Nossa sugestão foi formar os conjuntos, que foi a nossa interferência para a expografia. Além de ajudar a situar as relações e conversas entre as obras, concordou-se que os conjuntos mantêm coerência com a coleção e, de alguma forma, transmitem a atmosfera da casa, pois as paredes de uma casa sempre são intercaladas por portas, aberturas ou outros espaços (WERLANG, 2017).

A atuação do colecionador enquanto agente é um dado relevante na dinâmica do sistema da arte. Como comenta a pesquisadora portuguesa Adelaide Duarte:

(...) o colecionador particular exerce uma ação significativa no desenvolvimento do sistema da arte, não apenas numa perspectiva econômica, mas pela sua contribuição em divulgar, preservar ou até estudar este tipo de arte, assim como para o legitimar (DUARTE, 2016, p.11).

A mesma pesquisadora aponta que, a partir de meados do século XX, observa-se uma tendência das coleções privadas ganharem dimensão pública, com a disponibilização das obras pelos colecionadores particulares para estudos, exposições e até mesmo depósito, comodato e doação a museus. Nas palavras da especialista, “a maioria dos colecionadores ambiciona tornar pública sua coleção” (Id., ib., p. 68). Foi assim que muitos museus tiveram origem. A especificidade do tempo presente se daria nas expectativas e incertezas por parte dos colecionadores quanto às condições estruturais que garantiriam guarda, manutenção e exibição pelas instituições.

Justo Werlang concorda que a tendência das coleções é ganharem status público, incluindo a própria. Mas por ora assume que esta é uma questão ainda em aberto, cujo encaminhamento passa pela resposta à pergunta que cada vez mais tem feito a si mesmo: “Em que museu do Brasil você colocaria as obras?” (WERLANG, 2017).

REFERÊNCIAS

- CATTANI, Icleia. “Poiética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht”. Revista PORTO ARTE: PORTO ALEGRE, v. 18, n. 31, nov. 2011, p. 17-30.
- CHAIÁ, Miguel. “Karin Lambrecht: arte e ética”. In.: FERREIRA, Glória (org.). *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 45-59.
- DUARTE, Adelaide. *Da coleção ao museu — o colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal*. Lisboa: Caleidoscopio, 2016.
- FARIA, Agnaldo. “Memórias invisíveis”. In.: FERREIRA, Glória (org.). *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 63-85.
- FERREIRA, Glória. “Pintura em todas suas dimensões”. In.: FERREIRA, Glória (org.). *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 33-41.
- LAMBRECHT, Karin. Entrevista concedida a Francisco Dalcol. Porto Alegre, 9 ago. 2017.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. “Préliminaires à toute collection. Les Goncourt ou le portrait du collectionneur-artiste”. In.: *Passions privées. Collections particulières d’art moderne et contemporain*. Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1995, p. 23-30.
- PEARCE, Susan M. *On Collecting: an Investigation into collecting in the european tradition*. London-New York: Routledge, 1995.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux — Paris, Venise: XVI^e - XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1987.

VENZON, André. Um olhar fora de si. In.: *Nem eu, nem tu: nós — a obra de Karin Lambrecht e o olhar do colecionador*. São Paulo: Santander Cultural, 2017, 120 págs. Catálogo de exposição, p. 9-15.

WERLANG, Justo. Entrevista concedida a Francisco Dalcol. Porto Alegre, 3 ago. 2017.

ZIELINSKY, Mônica. *Lugares desdobrados*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

¹ Já escrevemos em outras oportunidades textos sobre Karin Lambrecht. O mais recente é de 2015, no jornal Zero Hora de Porto Alegre. Cf.: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/02/karin-lambrecht-apresenta-exposicao-pintura-e-desenho-no-instituto-ling-4706353.html>>.

² Construído pelo Banco Nacional do Comércio entre 1927 e 1932, com a participação do engenheiro civil Hipólito Fabre, do escultor espanhol Fernando Corona e dos arquitetos Stephan Sobczack, polonês, e Theo Wiederspahn, alemão, o prédio de estilo eclético combina elementos dos estilos neoclássico, art nouveau e barroco-rococó. Serviu como sede de várias instituições bancárias e, em 1987, foi tombado como patrimônio histórico e artístico do estado do Rio Grande do Sul, tomando-se um marco do centro histórico de Porto Alegre. A partir de 2000, o edifício foi inteiramente restaurado para receber o Santander Cultural.

³ A exposição “Pintura e desenho”, que ocorreu na sala de exposições do Instituto Ling, em Porto Alegre, entre 25 de fevereiro e 10 de maio de 2015.

⁴ A exposição “Lugares desdobrados”, apresentada na Fundação Iberê Camargo (FIC), em Porto Alegre, entre 9 de dezembro de 2008 e 8 de março de 2009. Cf.: ZIELINSKY, Mônica. *Lugares desdobrados*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

⁵ Uma cronologia da artista evidencia seu percurso. Cf. ARAÚJO, Viviane Gil. “Karin Lambrecht no caminho do rio | cronologia”. In.: FERREIRA, Glória (org.). *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 220-233.

⁶ No período, eram os dois principais centros de formação artística em Porto Alegre. Enquanto o Instituto de Artes orientava-se pelo viés acadêmico/universitário, o Atelier Livre mantinha um ambiente de ensino mais aberto e livre.

⁷ Com curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger, a mostra foi aberta em 14 de julho de 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), no Rio de Janeiro. Entre os mais de 120 artistas, também integravam o elenco Daniel Senise e Mauro Fuke, também integrantes da coleção Justo Werlang.

⁸ Com curadoria de Sheila Leirner, as duas bienais destacaram a evidência que a pintura havia readquirido na década no circuito internacional, em especial pelas novas gerações de artistas que estabeleciam diálogos com a transvanguarda italiana e o neo-expressionismo alemão.

Francisco Dalcol é Doutorando em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com orientação da Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), com estágio de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa (UNL). É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Em sua dissertação de mestrado, estudou as relações entre museu, exposição e curadoria em estudo de caso sobre a Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre.

REDENÇÃO DE CÃ E A PINTURA DE CASTAS SOB O DIÁLOGO DO SABER-MONTAGEM: GESTUALIDADES AMBÍGUAS NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (RJ) E NA COLEÇÃO DO GABINETE DE HISTÓRIA NATURAL DE MADRID

Heloisa Selma Fernandes Capel

O ensaio explora elementos de visibilidade da obra *Redenção de Cã* (Brocos, 1895) em diálogo com a coleção de *Pintura de Castas* do Real Gabinete de História Natural de Madrid. Em perspectiva comparada, investiga as condições de produção e destinação dessas obras, bem como a relação com os locais em que foram instaladas e a associação com os debates sobre mestiçagem no século XIX.

É importante considerar que as coleções das *Pinturas de Castas* foram produzidas no século XVIII com uma finalidade específica ao se destinarem a apresentar visualmente, o processo de miscigenação na América relacionado ao posicionamento das elites coloniais, interessadas em afirmar sua colocação em face do processo de legitimação social e política que empreenderam no continente americano. Os diversos quadros que pertenceram à *Pintura de Castas* circularam nos museus de história natural e de antropologia da Espanha, o que denota o interesse europeu em observar a diversidade étnica e, sob o pretexto do cientificismo nascente, estimular meios para se posicionar política e economicamente em relação às colônias.

A pintura *Redenção de Cã*, premiada com a medalha de ouro em 1895, por sua vez, é praticamente solitária em sua apresentação do artista Modesto Brocos (1852-1936) pela instituição que a adquiriu: a Escola Nacional de Belas Artes e seu estabelecimento definitivo no atual Museu Nacional de Belas Artes. Embora a instituição possua outra obra significativa de Brocos como o quadro *Engenho de Mandioca*, de 1892, a tela não se encontra atualmente em exposição. As obras de Brocos não se apresentam associadas no museu como estímulo para que considere seu pensamento em série, especialmente no que se refere ao seu pioneirismo na pintura de negros no alvorecer da República, ou mesmo sua incursão outros gêneros. Brocos ainda é apresentado somente como um artista que teria “defendido a miscigenação”, avaliação baseada na recepção tendenciosa de sua obra no Congresso Internacional das Raças no início do século XX¹. Por outro lado, em seus locais de circulação, as telas da *Pintura de Castas* formam uma série, especialmente as que fizeram parte do Real Gabinete de História Natural de Espanha, as que serão associadas à obra *Redenção de Cã* para estimularem o início de uma reflexão sobre o pensamento de Brocos e suas discussões sobre o projeto de miscigenação.

As análises que envolvem a interpretação de imagens estão marcadas por estimular o acesso às relações múltiplas por meio de um *saber-montagem*. Princípio que segundo Philippe-Alain Michaud (2013), pode nos levar a estruturas deslocadas e superpostas imaginariamente. Inspirado por Aby Warburg, esse ato supera a imobilidade e a contemplação das imagens e as (re)elabora por meio do movimento e da ação. Tal *saber-montagem*² é um saber em extensões expresso em relações associativas articuladas em arranjos sempre renovados. Fritz Saxl já informava que a imagem “não é um campo fechado, mas turbilhante e centrífugo, movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo” (HUBERMAN, 2013, p.21). O movimento das imagens tratado por Philippe-Alain Michaud é mais do que a narração de um ponto a outro, é um saber que se admite realizado em saltos, repetições e diferenças, momentos em que a memória ganha corpo em contiguidades e dissonâncias³.

Por esse princípio, conscientes que há reciprocidades entre o ato de saber e o objeto de saber, é que elaboramos um painel montagem com associações possíveis entre o quadro *Redenção de Cã*, executado em 1895 pelo professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro Modesto Brocos y Gomez e imagens da *Pintura de Castas*, gênero pictórico que se desenvolveu especialmente no México e do Peru no século XVIII. Em todas as imagens, um só motivo: apresentar casais em uma alusão clara ao processo de mestiçagem. Sabe-se que o processo de racialização e as discussões sobre mestiçagem estiveram no centro das disputas sobre a colonialidade, especialmente sob as conjunturas que antecederam os processos de independência na América e os debates sobre identidade nacional no Brasil do final do Império e inícios da República.

Ao associar as imagens com mais de um século de intervalo entre o grupo da Pintura de Castas e o da Pintura Brasileira dos oitocentos, executada por Modesto Brocos, poderíamos nos perguntar acerca dos elos que legitimam tal associação. Os mais óbvios, estariam na busca por uma relação direta: uma transmissão por influência e inspiração da Pintura de Castas sobre Modesto Brocos, pintor espanhol que pode ter entrado em contato com as pinturas no *Real Gabinete de História Natural de Madrid*⁴, instituição na qual as pinturas se encontravam no século XIX, durante o período em que Brocos esteve no local para um estágio de formação na *Academia de San Fernando* (1879)⁵. Por outro lado, podemos ainda conjecturar, sob a perspectiva da longa duração, na influência do imaginário europeu sobre a questão racial e o estímulo às discussões científicas a ela associadas, tema que muito interessou a Modesto Brocos e que esteve presente na produção de sua obra visual e escrita.

Em termos de contiguidades e dissonâncias, importa assinalar que a associação da Pintura de Castas ao quadro Redenção de Cã, apresenta-nos sintomas de gestualidades que podem relacionar-se com a memória direta ou mesmo com saltos e rasgos que condicionam aberturas nem sempre lineares e podem estar ligadas aos movimentos descontínuos. Os arranjos não são sempre lógicos, nem sempre previsíveis. Conscientes de que são muitas as possibilidades de análise, vamos centrar a atenção sobre duas gestualidades presentes em Redenção de Cã e no grupo de Pintura de Castas: na gestualidade da figura paterna que, sob a perspectiva europeia, apresenta-nos, nos dois casos, o processo de mestiçagem de forma ambígua, entre a satisfação e o desprezo. Além dessa, observaremos a gestualidade que nos induz aos diálogos do tema com o sagrado e o profano, diferenciando a Pintura de Castas das opções de representação adotadas por Modesto Brocos. Antes, porém façamos uma apresentação geral sobre a Pintura de Castas e a maneira que ela se apresenta na América.

A Pintura de Castas é um gênero de pintura que ocorreu no século XVIII, especialmente no Vice-Reinado da Nova Espanha (região que corresponde ao México) e no Vice-Reinado do Peru. O termo casta vem de “puro”, *castus* e adquiriu no Novo Mundo um sentido diferente do que significava na Península Ibérica: casta era alguém de linhagem nobre, enquanto castizo referia-se a alguém de boa linhagem e descendência (CATELLI, 2012). Estima-se, segundo o sociólogo peruano Gonzalo Portocarrero (2011)⁶ que existam em torno de cem séries de quadros do gênero, embora muitas delas estejam incompletas. As mais conhecidas são as que se encontram nos **Museu Nacional de Antropologia e Museu da América**, ambos localizados em Madrid. As imagens que apresentamos no painel encontram-se nesses museus e originam-se, todas elas do acervo que pertenceu ao **Real Gabinete de História Natural**, que foi criado em 1771 e fechado em 1815, quando as obras que ali se encontravam foram transferidas para outros museus, como o Museu de Ciências Naturais, o Museu Antropológico, fundado em 1875 e o Museu da América, cujas coleções vieram do Real Gabinete de História Natural e do Museu Arqueológico Nacional, fundado em 1868. A origem das imagens no Real Gabinete de História Natural e sua transferência a outros museus no século XIX ocorreram no período anterior à estada de Modesto Brocos em Madrid, o que significa que as obras estavam disponíveis ao público no período em que esteve em formação na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quando frequentou o ateliê de seu diretor, o pintor Federico Madrazo (1815-1894).

Para Carrera, a Pintura de Castas sublinha as diferenças no ordenamento social colonial por meio de um discurso racial que se expressa visual e verbalmente, fazendo assim, visível a

hierarquia dos corpos nos distintos espaços da colônia: espaços sociais, culturais e políticos (apud CATELLI, 2012, s/p).

Portocarrero (2011) identificou quatro razões para o surgimento da Pintura de Castas: (a) o interesse científico da Ilustração de conhecer e classificar os tipos étnicos americanos e suas associações; (b) alimentar o desejo europeu pelo adorno de suas casas e a atração pelo exótico; (c) hierarquizar modelos étnicos, construindo estereótipos; e (d) consolidar uma espécie de orgulho crioulo⁷, categoria formada por espanhóis nascidos na América que reivindicavam direitos perdidos com as Reformas Bourbonicas⁸ e objetivavam firmar novas identidades. Após realizar um panorama dos estudos sobre a Pintura de Castas no ano de 2012⁹, a argentina Laura Catelli, pondera que não se sublinhou adequadamente a questão do criollismo em profundidade. Para esta autora, o imaginário crioulo no período pré-independência é um dos principais elementos a serem considerados na análise desse tipo de visualidade, visto que havia um objetivo de conformar uma comunidade de “puro sangue espanhol” depois do intenso processo de mestiçagem que “funcionou, em boa medida, como uma estratégia da conquista” (CATELLI, 2012, s/p)¹⁰. Há registros que as Pinturas de Castas foram, em sua maioria, frutos de encomendas oficiais, como a série peruana formada por vinte quadros que o Vice-Rei do Peru, *Manuel Amat y Juniet* (1761-1776) enviou à Espanha, como resposta ao pedido do Rei Carlos III que desejava completar a coleção do primeiro Real Gabinete de História Natural na Espanha.

Uma das diferenciações que podemos identificar na Pintura de Castas em relação ao quadro de Modesto Brocos é sua evidente transição de gênero. A Pintura de Castas foi elaborada tendo como princípio a concepção europeia da representação da vida dos santos e possuía uma estética conforme, que em nada diferia da estética valorizada pelas elites europeias. Nesse tipo de quadro era necessário “conseguir a façanha de fazer visível em uma só imagem, o espírito que havia animado uma vida” (Portocarrero, 2011). Para alguns autores é o gênero associado às figuras que apresenta indumentárias, atividades de trabalho ou mesmo traços de caráter moral, que antecipam o costumbrismo¹¹ do século XIX (PORTOCARRERO, 2011). No Brasil, o quadro Redenção de Cã está mais afeito às tendências dos quadros de gênero, opções a que se lançaram muitos pintores no final do século XIX, incluindo Modesto Brocos.

Realizadas tais considerações, podemos abrir a primeira montagem, a que apresenta o quadro Redenção de Cã associado à gestualidade das figuras paternas. A gestualidade própria dos quadros de costumes oscila entre a satisfação e o desprezo (Figura I)



Fig. 1 - De Mestiza y Español: Castizo. 1775-1800. Anônimo, Museo de América, Madrid.

Gonzalo Portocarrero ensaia uma interpretação do quadro: o castizo figura de boa linhagem, é um bebê a quem a mãe está amamentando. O pai, espanhol, em que pese ser a figura de “melhor qualidade¹²” no quadro está comprometido com a cena, pois estende uma flor a sua esposa, uma maneira de expressar sua devoção a ela. As flores parecem ser uma representação comum à Pintura de Castas. Elas representam o interesse renovado pela botânica por parte dos reis ilustrados e, neste caso, denotam a satisfação do pai.

A mãe também parece satisfeita, pois cumpriu sua missão de melhorar a raça. Todas as figuras usam vestimentas espanholas. É a uniformidade cultural associada à força do vínculo que detém o pai espanhol a uma tranquila espera pela atenção da mãe. De forma significativa, a cortina que separa a sala do outro ambiente está aberta para mostrar que a família não tem nada a ocultar, pois é uma situação legítima. O homem galante, a mãe devota e o bebê bem cuidado. Tudo parece como deve ser. Não obstante, há um detalhe que trai a harmonia do conjunto: o gravado que se cola à parede, atrás do primeiro plano da cena. O quadro não está bem colocado. A esquina superior direita está caída. Um dos quatro suportes da imagem está descolado de modo que o defeito impede que se veja toda a figura. Há uma nota de desleixo e desarrumação em uma situação que parece perfeitamente ordenada. Assim, embora a gestualidade paterna seja de amabilidade e satisfação, pode-se pensar que a falha está na mestiçagem da mãe. Um dos quatro avós do

castizo é um indígena. Os pergaminhos do quadro não acreditam, afinal, em uma “limpeza de sangue” (Portocarrero, 2011). O gesto do pai, entretanto, é um gesto de satisfação. Talvez da satisfação que encarne o orgulho crioulo que contribui para a apologia da mestiçagem que, embora se apresente como ambígua, carrega consigo uma satisfação e uma promessa.

O gesto paterno de orgulho e satisfação não será comum a todas as séries de castas e, de certa maneira, relaciona-se com a opção adotada pelo pintor espanhol Modesto Brocos ao apresentar sua cena de costumes à moda brasileira. O pai da cena sertaneja do século XIX é uma figura apartada do conjunto que envolve mãe, filho e avó, na comemoração pelo branqueamento da família, uma forma de redimir Cã, a figura bíblica amaldiçoada no Gênesis que teria dado origem aos negros africanos segundo a apropriação cristã do medievo europeu. O pai europeu de Brocos pousa as mãos sobre os joelhos, seu gesto é de espera e associado à expressão facial que oscila entre a satisfação e a incredulidade (Figura II).

Embora tenha sido premiado pela obra, Brocos não parece ter sido um defensor do embranquecimento, embora essa tenha sido a conjuntura que emoldurou historicamente a cena. O tema da miscigenação não era unânime entre as elites intelectuais e políticas no Brasil do final do Império. Por uma série de indícios na representação do negro e da mistura de raças na obra de Brocos, sua opção parece ter sido mais anedótica para um tema ainda tabu em 1895, período em que a tela foi apresentada nos salões da Escola Nacional de Belas Artes. Sua apropriação, entretanto, alimentou a defesa do projeto de embranquecimento, o que fez com que a obra fosse mostrada no *I Congresso Internacional das Raças* ocorrido em Londres no ano de 1911.



Figura II - Redenção de Cã. Modesto Brocos. 1895. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Um pai apartado da cena familiar também aparece na Pintura de Castas, que se intitula *De Español e Índia: Mestizo*. Na imagem vemos uma família composta de um espanhol, uma senhora indígena e uma criança mestiça. O pai e o filho estão vestidos à moda espanhola, enquanto a mãe usa trajes indígenas para marcar sua posição étnica e social. O pai é branco, a mãe tem cor mais escura e a criança tem uma cor intermediária. Portocarrero observa, entretanto, que na distribuição espacial das figuras, há um hiato entre pai e filho. Com a mãe recolhida em si mesma e o filho, choroso, o pai caminha para frente, com gestos teatrais. Nas imagens em que aparece o branco, há uma tendência a colocá-lo em posição destacada e especial, com sugestivas idealizações de sua natureza e origem (Figura III).



Figura III- Anônimo. De Español e India: Mestizo (Museo de América, Madrid).

A gestualidade paterna nas Pinturas de Castas é sempre a de aprovar, apontar as qualidades da família ou mesmo, de forma ambígua, a de desprezar ou demonstrar alguma emoção que não deixe de destacar o pai, em última instância, como um ser em que é possível a “pureza” de origem. Essa ambivalência serve à manutenção do projeto de miscigenação, ao mesmo tempo revela suas contradições. No caso americano, enfatiza CATELLI (2012), temos espanhóis peninsulares, criollos, índios, mestiços e escravos negros ou mesmo mulatos e o ponto não é a diversidade racial, mas a multiplicidade de posições geradas pela classificação racial colonial. Assim, considera que há diversas negociações e atribuições que não só fixam, mas constroem uma ordem relacional e hierárquica em vários níveis. Não se pode pensar que a causa da mestiçagem estaria em estruturas binárias que dividiam colonizador e colonizado, portanto.

Para Portocarrero (2011), a que apresenta uma relação entre mestiços denota amor e proximidade entre os membros da família, mas essa pulsão se esfria com a postura distante da mãe e a expressão da filha que se situa entre o lamento e o reclamo. Para o autor, aqui a falha está no lamento por não conseguirem o branqueamento. Mãe e filha expressam essa insatisfação (Figura IV).



Figura IV - Mestizo, Mestiza, Mestiza. Cristóbal Lozano (1705-1776). Museo Nacional de Antropología, Madrid.

Outro aspecto se pode notar nas figuras da mãe e seu filho ao colo: elas são apresentadas com uma postura própria das *madonnas* cristãs. Esse aspecto, o da inspiração religiosa é bastante tímido na Pintura de Castas, pois como na maioria das vezes tem como objetivo realizar uma apologia da mestiçagem e do potencial do local, os quadros desse gênero de pintura são evocativos de fertilidade profana, ou mesmo indicativos de uma associação da família com atividades de comércio e trabalho, como se pode ver na pintura de Miguel Cabrera, quando a família abastada formada por espanhol, mestiço e castiza apresentam-se em frente a uma venda de calçados (Figura V).

No Brasil, embora a classificação fosse mais dissimulada, a defesa da mestiçagem ainda era um tema controverso e Modesto Brocos se lança ao tema com um agenciamento europeu, influenciado pelas discussões científicas de seu tempo e estimulado, esteticamente, pelas aulas que obteve em torno de 1875, quando foi aluno do pintor de história Victor Meirelles (1832-1903) que sugeriu aos alunos a pintura de um tema bíblico do livro do Gênesis: Noé Bêbado¹³.



Figura V - De Español y Mestiza, Castiza Miguel Cabrera.1763, Museo de América, Madrid

Com a recomendação de usarem os princípios da representação do retrato e a inspiração dos modelos formais da vida de santos, a Pintura de Castas era uma pintura profana, mesmo as que foram executadas por expoentes da pintura sacra, como é o caso do Pintor de Castas e índio zapoteca Miguel Cabrera (1695-1768). Para González, a Pintura de Castas é uma pintura com clara relação com a pintura europeia da época, a exemplo, com a pintura cortesã espanhola e funcionou como uma reação novohispana associada com as cenas de cotidiano dos biombos (GONZÁLEZ, s/d). Brocos se utilizou, por outro lado, da tradição bíblica para montar sua obra anedótica. A cena contém elementos que aludem à história de Jesus, fixado como um menino que segura uma laranja, o círculo de expressão de seu domínio sobre o mundo. A mãe porta-se e veste-se como uma *madonna* da tradição cristã e a palmeira e o portal de madeira, são sugestivas manifestações dos palmeiros peregrinos e do eixo vertical da cruz de Cristo. Todo o movimento da obra é no sentido horário composto pelas mãos que abençoam e dão graças e que completadas pelas folhas da planta vão desembocar em um ambiente escuro com peças de tecido pendurado. Uma referência ao sentido da ressurreição que se dá nos evangelhos pelo ambiente do túmulo vazio e os restos da mortalha que havia sido usada para enrolar o corpo.¹⁴ Enquanto Cristo ressurge, Cã se redime pelo branqueamento.

Brocos interpretou o tema bíblico evocando a tradição profana da Pintura de Castas na representação das famílias e, mesmo com uma alusão clara ao sagrado na obra, Brocos o revestiu de uma subversão. Brocos veio de família republicana e era pouco afeito às

tradições cristãs interpretadas de forma literal. Cã, amaldiçoado, seria redimido pelo processo de mestiçagem. Projeto que ele mais apresentava à discussão do que aderiria sem ressalvas.

Associar suas imagens a imagens análogas e/ou diversas em um esforço de *saber-montagem* pode, portanto, nos ajudar a interpretá-las, identificando sintomas, aberturas conscientes da dinâmica do saber que alterna movimentos. Seja para apresentar a obra em um local de exibição ao público, ou mesmo para especular sobre o espectador implícito, é necessário associar imagens instigando interpretações que possam nos levar a um saber que pensa. Só assim é possível acessar o arquivo das memórias de uma imagem e, como diz Etienne Samain (2012), “apreciar os movimentos que ressoam como música quando as notas se tocam e produzem efeitos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARREIRO, Fernando E. Bermúdez. *La Pintura de Castas; um acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social em México*. MX Design Conference. Disponível em: www.dis.uia.mx/conference/2009/.../pinturacastas. Acesso em 15/10/2015.
- CATELLI, Laura. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas em la Nueva España del período virreinal tardío. In *Cuadernos del CILHA (Centro Interdisciplinar de Literatura Interamericana)*, ISSN 1515-6125, Mendonza, Argentina, a.13, n.17, 2012.
- GONZÁLEZ ESPARZA, Víctor María. *La Pintura de Castas: apologia del mestizaje*. En: *Universidad de Cantabria*. www.unican.es. Disponível em: <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=la+pintura+de+castas+apolog%C3%ADa+del+mestizaje+victor+maria+gonzalez> Acesso em 15/10/2015
- HUBERMAN, Georges. O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. P.17-29.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PORTOCARRERO, Gonzalo. *La Utopia del Blanqueamiento y La Debilidad Del Mestizaje*. Texto apresentado ao XII Congreso: La Clínica Psicoanalítica Hoy: Individuo y Sociedad. *Sociedad Peruana de Psicoanálisis*. Lima, Peru 2011. Disp. em: <http://mestizajeclaudiacoblogspot.blogspot.com.br/2012/04/la-utopia-del-blanqueamiento.html> Acesso em 15/10/2015.
- SAMAIN, Etienne. *Como Pensam as Imagens*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2012.

¹Durante o I Congresso Universal das Raças, realizado em Londres, em julho de 1911, João Batista Lacerda, diretor do Museu Nacional, apresentou a tese *Os mestiços do Brasil*. Segundo ele, em 100 anos o Brasil seria branco. Segundo Schwarcz: “O Brasil, única nação latino-americana convidada, seria visto como exemplo de mistura de raças, e Lacerda advogaria que políticas de imigração fariam com que mestiços embranquecessem e a 'raça negra' fosse extinta no país. O Brasil ocuparia, assim, lugar de destaque nas Américas, distante do modelo segregacionista dos EUA ou das tiranias continentais”. Para maiores detalhes, ver: SCHWARCZ, Lilia. Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. *Revista Hist. cienc. saude-Manguinhos* vol.18 no.1 Rio de Janeiro Mar. 2011.

²A expressão saber-montagem é de Georges Didi-Huberman que a elabora no prefácio do livro de Philippe-Alain Michaud (MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013).

³Sobre esse aspecto, ver o prefácio de Georges Didi-Huberman e sua interpretação do livro de Philippe-Alain Michaud (HUBERMAN, Georges Didi-Huberman. O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.17-28)

⁴O **Real Gabinete de História Natural** constituiu a origem de vários museus nacionais espanhóis da atualidade: o Museu Nacional de Ciências Naturais, o Museu Arqueológico Nacional e o Museu da América. Além destes, há peças procedentes desta instituição em outros locais como no Museu Nacional de Artes Decorativas, no Museu do Prado e no **Museu Nacional de Antropologia**, para onde foram a série de pintura de castas do Vice-Reinado do Peru. O Real Gabinete de História Natural foi criado pelo Rei Carlos III em 1771. Carlos III aceitou a doação

feita por Pedro Franco D'Ávila, comerciante espanhol natural do Vice Reinado do Peru (atual Equador) das coleções que reuniu em Paris durante catorze anos. Seu desaparecimento ocorreu em **1815**, com a criação do Real Museu de Ciências Naturais de Madrid, que depois recebeu o nome de Museu Nacional de Ciências Naturais. Em **1868**, parte do acervo foi transferida para o Museu Arqueológico Nacional e em 1941, peças da coleção passaram ao **Museu da América**.

⁵Brocos esteve em 1879 na Academia de San Fernando em Madrid e lá frequentou o ateliê de Federico Madrazo.

⁶Para maiores detalhes ver PORTOCARRERO, Gonzalo. *La Utopia del Blanqueamiento y La Debilidad Del Mestizaje*. Texto apresentado ao XII Congreso: La Clínica Psicoanalítica Hoy: Individuo y Sociedad. *Sociedad Peruana de Psicoanálisis*. Lima, Peru, 2011. Disp.em:<http://mestizajeclaudiacocablogspot.blogspot.com.br/2012/04/la-utopia-del-blanqueamiento.html> Acesso em 15/10/2015.

⁷Os **criollos** eram brancos nascidos na América. Excluídos dos altos cargos dirigentes, embora constituíssem a classe dos grandes proprietários de terras, dos arrendatários de minas, dos comerciantes (exceto comércio externo), dos pecuaristas; na administração, na justiça, Igreja e forças militares só desempenhavam funções subalternas.

⁸**Reformas Bourbonicas** (1764-1782). Foram reformas administrativas e econômicas do sistema colonial espanhol visando “modernizá-lo”, fortalecer a monarquia e o controle da metrópole sobre seus territórios no Novo Mundo. Elas tinham a intenção de recuperar o poder do Estado espanhol por meio de uma exploração mais racional e eficiente de suas colônias, buscando reconquistar o espaço perdido para os criollos na América. As reformas foram feitas no reinado de Carlos III (1759-1788), um “déspota esclarecido”, precipitadas pela necessidade de fortalecer o império hispano-americano frente à Grã-Bretanha, depois de revelada a crescente debilidade espanhola na Guerra dos Sete Anos (1756-1763).

⁹En los últimos veinte años han aparecido varios estudios sobre la pintura de castas, anteriormente poco estudiada. La primera en hacer una catalogación exhaustiva fue García Saiz, en *Las castas americanas: un género pictórico americano* (1989). García Saiz sostiene que las pinturas se producían para ser exportadas a una audiencia española, a pesar de que admite que algunas de ellas nunca salieron de México (Katzew, 2004: 47-49). Estrada de Gerlero (1994) intentó, por otro lado, vincular las pinturas de casta con las *Relaciones geográficas* producidas por el Consejo de Indias a partir del siglo dieciséis. Las *Relaciones geográficas* compilaban todo tipo de información sobre la colonia mediante el uso de cuestionarios específicos cuyas respuestas escritas se suplementaban a veces con dibujos y pinturas. Así, Estrada de Gerlero les atribuyó una función principalmente descriptiva e informativa. Carrera (1998) ha trabajado en torno a la visualidad colonial tardía y la representación y racialización del cuerpo colonial, pero desafortunadamente no ha desarrollado el problema del criollismo en profundidad. CATELLI, Laura, 2012, s/p.

¹⁰CATELLI, Laura. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas em la Nueva España del período virreinal tardío. In *Cuadernos del CILHA (Centro Interdisciplinar de Literatura Interamericana)*, ISSN 1515-6125, Mendonza, Argentina, a.13, n.17, 2012.

¹¹Com este termo, faz-se referência a um tipo de criação literária que se desenvolve em Espanha no século XIX, de forma muito especial entre 1830 e 1850, manifestando-se principalmente através do denominado “Artículo de *costumbres*” ou “Cuadro de *costumbres*”. Estão em causa textos breves, escritos em prosa ou em verso, que tentam mostrar uma visão filosófica, festiva ou satírica dos costumes populares. Carmela Comella: “Note per una definizione ideologica e storica del Costumbrismo nella letteratura spagnola”, *Annali Istituto Universitario Orientale*, 19 (Nápoles, 1977). Por outro lado, se pode considerar a pintura costumbrista: *La pintura costumbrista se puede enmarcar dentro del romanticismo y se ha considerado una reacción al academicismo imperante, a esa especie de normativa que emanaba de academias como la de San Fernando, decisivas en la articulación de los nuevos profesionales liberales pero demasiado exigente al final en cuanto a estilos y temáticas. El costumbrismo rompería con lo “establecido” para abrirse a una pintura de campo, del estudio y los modelos reglados se pasaría al paisaje y las temáticas corrientes de la realidad que circunda al pintor*. Daqui: www.regmurcia.com/servlet/

¹²Como explica Barreiro, “a par do conceito de castas surge o de “qualidade” que para Robert McCaa era uma impressão global que refletia a reputação de um indivíduo em geral. Sua cor, ocupação e riqueza podiam incidir sobre sua qualidade, na mesma medida que sua limpeza de sangue, honra, integridade, inclusive, seu lugar de procedência” (tradução minha). BARREIRO, Fernando E. Bermúdez. La Pintura de Castas; um acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social em México. MX Design Conference. Disponível em: www.dis.uia.mx/conference/2009/.../pinturacastas. Acesso em 15/10/2015.

¹³Gênesis 9, 18-29

¹⁴João 20, 1-10.

Heloisa Selma Fernandes Capel é professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, local em que atua na linha de pesquisa Interculturalidades. Coordena o GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem (CNPq). Desenvolve pesquisa sobre Modesto Brocos y Gomez, tendo publicado diversos artigos e capítulos de livro sobre o pintor.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: COLEÇÃO SALA 9

Laura Abreu

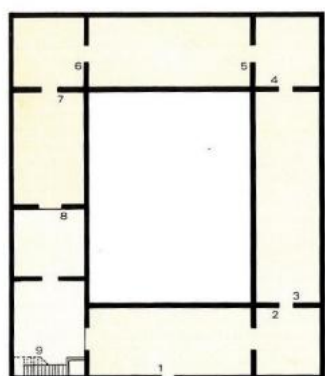
Pelo seu poder institucional o museu é o principal fórum onde podem se desdobrar os discursos artísticos, desde que ele mantenha em mente que a arte é uma força dinâmica, em perpétua mudança. James Putnam¹

Atualmente, o Museu Nacional de Belas Artes/MNBA do Rio de Janeiro é uma unidade museológica subordinada ao Instituto Brasileiro de Museus, que foi criado em janeiro de 2009, vinculado ao Ministério da Cultura. O MNBA, nos reportando à sua história recente, em 4 de janeiro de 1982 havia sido incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória² e, a partir desta data, segundo o Professor Alcídio Mafra de Souza, seu diretor à época: “(...) passou por grandes transformações, não só no que respeita a seu espaço físico, como também a filosofia operacional.”³ Quando concluída a primeira fase de restauração do edifício, coube a Maria Elizabete Santos Peixoto, jornalista e crítica de arte que assumira a chefia da Seção de Pintura Brasileira em fevereiro de 1984, o desafio de, num curto espaço de tempo, fazer o projeto e a montagem da exposição de longa duração destinada à arte brasileira do século XX, a partir de uma leitura do acervo da instituição. A mostra inauguraria também a recém-reformada Galeria Eliseu Visconti, no terceiro andar do museu, espaço que abrigou a exposição e que recebeu este nome em homenagem ao inovador artista. Após intensas pesquisas e o contato direto com as obras na reserva técnica, pôde verificar que o conjunto de obras de arte brasileira daquele século apresentava limitações e hiatos na sua representação, fato verificado sobretudo para a arte da década de 1980. As dificuldades de orçamento para a aquisição de obras de arte e o desejo de apresentar uma mostra cuja seleção de obras e artistas contemplasse da melhor maneira possível a representação da arte brasileira do século XX levou a coordenadora do projeto e curadora da mostra a procurar uma solução para preencher as lacunas existentes. Assim, foi criado um programa específico que previa o empréstimo temporário de obras de arte contemporâneas ao museu para que fizessem parte do discurso e que, eventualmente, pudessem ser doadas à instituição. Então, uma sala no final do percurso da galeria, denominada *Sala Exibição Especial – Arte de Hoje*, foi destinada a:

(...) exibir criticamente e de maneira singular o que a contemporaneidade daquela época produzia no território das artes visuais, de tal forma que a inexistência oficial de recursos e políticas de aquisição não impedisse que o circuito de arte do século XX terminasse nas décadas de 1960/70.⁴

Em 3 de abril de 1984, o Museu Nacional de Belas Artes abriu ao público a exposição de longa duração denominada *Arte Brasileira Século XX*, na Galeria Eliseu Visconti. A mostra

foi dividida em nove segmentos, definidos a partir de uma abordagem histórica, distribuídos pelas nove salas, seguindo a configuração arquitetônica do próprio espaço da galeria. A última sala, a nona, segundo texto da curadora no catálogo da mostra, foi destinada também à apresentação de “trabalhos de artistas, que não se encontravam representados na coleção do MNBA”, sendo chamada informalmente de *Sala 9*. Esta sala cumpria um programa especial para a sua ocupação, o que resultou num espaço dinâmico já que a proposta de exposição previa que as obras ficassem expostas pelo período de três meses e, findo esse tempo, outra seleção de obras ocuparia o espaço. Este modelo curatorial proporcionou a apresentação ao público de uma seleção de obras e artistas contemporâneos que preencheram as lacunas no discurso expositivo e, ainda e através dela, incorporou ao acervo do MNBA um número significativo de obras, não só expressivas em quantidade, mas, sobretudo, em qualidade.



1. ANOS DE TRANSIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX (1898-1914)
2. ANOS DE DIVERSIFICAÇÃO DA INFLUÊNCIA EUROPEIA (1919-1928)
3. ANOS DO MODERNISMO E DAS TENDÊNCIAS ECLECTICAS (1921-1949)
4. ANOS DO NÚCLEO BERNARDELLI (1932-1948)
5. ANOS DE CONSOLIDAÇÃO DAS TENDÊNCIAS MODERNAS (1928-1957)
6. ANOS DE REGIONALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA (1934-1974)
7. ANOS DE ABSTRAÇÃO INFORMAL E CONSTRUTIVA (1952-1969)
8. ANOS DE NOVAS CORRENTES DA FIGURAÇÃO (1967-1983)
9. EXIBIÇÃO ESPECIAL - ARTE DE HOJE

Fig. 1: Planta baixa da Galeria Eliseu Visconti com a numeração das salas e a denominação dos nove núcleos da mostra Arte Brasileira Século XX. Publicada no catálogo da galeria.

A seleção de artistas e obras para a *Sala 9* foi feita a partir de critérios estabelecidos previamente, conforme depoimento de Gilson Gemente, artista plástico, profissional da equipe da Seção de Pintura Brasileira e seu curador:

A seleção para as exposições é feita pensando-se em minimizar aquelas lacunas, no que se refere aos artistas cuja participação nos movimentos já tenha assegurado posições definidas no panorama geral da história da arte brasileira. E no caso das gerações emergentes, a seleção é baseada na participação dos artistas em importantes mostras, como, por exemplo, a Bienal Internacional de São Paulo e o Salão Nacional de Artes Plásticas, além de visitas dos técnicos aos ateliês dos artistas e galerias particulares, bem como através de pesquisas em periódicos especializados.⁵

No ano de 1988, há uma série de cartas enviadas por Maria Elizabete Peixoto a profissionais da área cultural de diferentes estados do Brasil, manifestando o interesse da instituição em acolher no programa da *Sala 9* artistas das diversas regiões do país, como se pode ver no trecho abaixo:

Temos procurado, através das exposições desta Sala ampliar o número de participantes das diversas regiões do país. Para que possamos atingir este objetivo é fundamental que possamos contar com a colaboração de críticos, historiadores da arte, professores, artistas, enfim, profissionais especializados que possam, numa primeira etapa, facilitar o complexo processo de comunicação entre nós do Museu Nacional de Belas Artes, e a produção artística dos estados brasileiros. Solicitamos, portanto, a cooperação, no sentido de nos enviar uma relação prévia de artistas de sua região, acompanhada de respectivo curriculum vitae e fotos de trabalhos, a fim de que, [...], possamos selecionar e fazer contatos com aqueles que consideramos qualificados para participarem da Sala.⁶

Os artistas selecionados eram convidados oficialmente por carta e através dela eram apresentados o objetivo e as características do programa:

Tal programa prevê a cessão, por empréstimo temporário, de obras a serem apresentadas ao público, em sistema rotativo. Os artistas que aceitarem ceder trabalhos de sua autoria poderão, findo o período de apresentação, retirá-los em definitivo ou, preferencial e generosamente, aceitar doá-los ao Museu Nacional de Belas Artes.⁷

Um significativo número de obras emprestadas, nesta ocasião, foi doado ao museu. Em algumas ocasiões, os artistas doaram outra obra, que não aquela que havia sido exposta.



Fig. 2: Vista parcial da Sala 9, 1ª Série, na inauguração da mostra **Arte Brasileira Século XX**, em 3 de abril de 1984, na Galeria Eliseu Visconti. Da esquerda para a direita, pinturas de Israel Pedrosa, Kazuo Iha e Cláudio Valério Teixeira e a escultura de Haroldo Barroso. Foto Raul Lima.

No artigo de Gilson Gemente no Boletim do MNBA de 1987, o autor registrou que a partir da inauguração da mostra, em abril de 1984, até maio de 87 a *Sala 9* tinha atingido a sua 10ª edição, tendo exibido quarenta e oito artistas e destes, vinte e sete haviam doado obras ao

museu. Além disso, informou que os trabalhos incorporados ao acervo da instituição passavam, então, a fazer parte da exposição em outra sala do circuito, a oito, por um período de seis meses. Naquela época, já haviam participado da *Sala 9* artistas como Abrahan Palatinik, Eduardo Sued, Flávio Shiró, Jorge Guinle, Ana Horta e Roberto Magalhães entre muitos outros.



Fig. 3: ANA HORTA. *Bom Despacho*, MG 1957 - *Belo Horizonte*, MG 198, 13306, "Noturno I e II" (díptico), 1986, tinta acrílica sobre tela, 200 x 280 cm, 9ª Série, dezembro de 1986 a fevereiro de 1987 - Foto Jaime Acioli.

Para o desenvolvimento deste estudo, que ainda está em seu estágio inicial, é importante ressaltar que as fontes documentais consultadas (cartas sobretudo) nos revelam, além da história da *Sala 9*, a própria história do MNBA, sob vários aspectos. Entre outras fontes, foram fundamentais os textos do catálogo da mostra *Arte Brasileira Século XX*; o de Gilson Gemente publicado no Boletim do MNBA em 1987; os folders publicados a partir da 7ª série da *Sala 9* (junho a agosto de 1986) até a 16ª série (abril a julho de 1989), em que o nome dos artistas que participaram da edição, uma breve biografia e a fotografia das obras, ficaram registrados, o depoimento dado por Maria Elizabete Santos Peixoto – que atendeu generosamente o pedido para responder algumas perguntas sobre o programa - e, também, o de Gilson Gemente, ao longo dos anos em que trabalhamos juntos no museu. Nas consultas feitas a algumas fontes documentais, verificou-se que restaram lacunas, por exemplo, nas cartas trocadas pelo museu com os artistas na época, devido, sobretudo, às dificuldades de acesso e consulta aos arquivos intermediários do MNBA. A vulnerabilidade na organização e no acesso a este tipo de documentação não nos respondeu, ainda, algumas questões. No entanto, é possível, já neste estágio do trabalho, afirmar: que a *Sala 9* existiu por seis anos, de 1984 a 1990, até a 19ª série, que ocorreu entre os meses de maio a julho desse ano; que a partir da 13ª série (de março a junho de 1988) a *Sala 9*

passou a se chamar *Sala Abelardo Zaluar – Exibição Especial Arte de Hoje* em homenagem ao artista que havia falecido no final do ano anterior; e que foram impressos nove folders e sua publicação interrompida em 1989 devido a “cortes orçamentários realizados no museu.”⁸



Fig. 4: Vista parcial da Sala 9, 11ª Série, junho a agosto de 1987. Da esquerda para a direita, pinturas de Roberto Tavares, Gerardo Vilaseca e Sérgio Fingermann. Na Sala 8, que é possível ver ao fundo, estão expostas as obras de Paulo Roberto Leal e Manfredo de Souza Netto, que participaram da Sala 9. Foto Raul Lima.

Até o momento não foi possível recuperar a documentação para identificar com precisão: a totalidade das séries, todos os artistas que participaram, quantos doaram obras e quais foram estas obras. Por exemplo, ainda carece de informações a realização da segunda à quinta série, relativas ao segundo semestre de 1984 e todo o ano seguinte. A partir da sexta até a décima nona foi possível reconstituir algumas integralmente. Identificamos, até o momento, que cinquenta e um artistas doaram obras ao museu pelo programa da *Sala 9*. Este número tende a aumentar à medida do avanço das pesquisas. São eles: Abraham Palatnik, Alex Flemming, Ana Horta, Ana Lúcia Durães, André Scarlazzari, Angela Parra, Antônio Pedro Leal Costa, Augustus Almeida, Áurea Katsuren, Beatriz Milhazes, Cláudio Fonseca, Cláudio Valério Teixeira, Eduardo Sued, Fernando Barata, Fernando Borges, Gerardo Vilaseca, Glauco Rodrigues, Helenice Dorneles, Hélio Jesuíno, Hélio Paixão, Hilton Berredo, Ivo Ito, Jadir Freire, Jorge Duarte, José Patrício, Katie Van Scherpenberg, Kazuo Iha, Laura Vinci, Luís Carlos de Carvalho, Luís Pizarro, Luís Sérgio de Oliveira, Manfredo de Souza Netto, Marcos Brêtas, Maria do Carmo Secco, Monina Rapp, Otoni Mesquita, Paulo Nunan, Paulo Osvaldo, Paulo Pasta, Paulo Roberto Leal, Ricardo Pimenta, Roberto Tavares, Rodolfo Ataíde, Rogéria de Ipanema, Ronaldo do Rego Macedo, Rubem Ludolf, Sergio Fingermann, Sérgio Nicolitcheff, Suzi Coralli, Tay Bunheirão e Wagner Barja.



Fig. 5: SERGIO FINGERMANN. *São Paulo, SP 1953. 14759. "Sem título"*, 1987, óleo sobre tela, 110 x 130 cm. 11ª Série, junho a agosto de 1987 - Foto Jaime Acioli.

Cabe destacar que entre as fontes de informação heterogêneas disponíveis para consulta, as publicações de uma exposição (catálogos, folders etc) têm um lugar especial e particular. Elas são fontes documentais, como também objetos de estudos específicos. Para este trabalho sobre a *Sala 9*, o catálogo da mostra *Arte Brasileira Século XX* e os folders publicados tiveram significativa importância. Através deles, foi possível obter informações relevantes sobre o programa da citada sala, e a inexistência deles, nos primeiros anos, e sua descontinuação, a partir da décima sexta, fez surgir dificuldades na identificação das etapas do processo.

O programa idealizado e realizado para a *Sala 9*, dentro do circuito da exposição de *Arte Brasileira Século XX* do Museu Nacional de Belas Artes, em seus seis anos de existência formou uma coleção de expressiva representatividade da arte brasileira contemporânea - em especial da década de 1980 -, que passou a integrar o acervo da instituição. Estas obras têm participado de exposições dentro e fora do museu – através de empréstimos -, incorporadas a outros contextos e discursos. Muitos dos jovens artistas que participaram da *Sala 9*, atualmente figuram entre os nomes mais importantes da arte contemporânea brasileira.

Referindo-nos à década de 1980, é importante lembrar que no Brasil ela foi marcada por uma crise econômica e pelo fim da ditadura militar (1964-85), o que dava início a um complexo período de transição para um sistema político democrático. Foi palco de eventos importantes como o movimento das *Diretas Já*, que em 1984 ganhou fôlego e culminou com a aprovação na Câmara dos Deputados da emenda constitucional que pôs fim à ditadura, restabelecendo as eleições diretas para presidente da República e, em 1988, a promulgação da Constituição brasileira, em vigor até os dias de hoje.

No ambiente cultural brasileiro, ocorreram fatos significativos como a reabertura do Bloco de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1982, restaurado após o trágico incêndio ocorrido em julho de 1978; a criação do Ministério da Cultura em 1985; a inauguração do Paço Imperial no mesmo ano, centro cultural vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; a criação do Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro em 1989 e a realização de muitas e importantes exposições. Entre elas, destacamos em São Paulo a *16ª Bienal de São Paulo*, realizada em 1981, com a curadoria geral de Walter Zanini e, no Rio de Janeiro, a mostra *Como vai você, Geração 80?*, no Parque Lage, inaugurada em julho de 1984, com curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger. Foi uma época em que uma nova geração de artistas promoveu o “retorno à pintura”. Estes jovens artistas se expressaram através de propostas renovadoras, da figuração e da abstração, da pesquisa de novos materiais e experimentaram a liberdade, em tempos de ‘euforia’, rejeitando as tendências artísticas dos anos anteriores que sobreviveram sob o peso e a opressão de uma ditadura militar.

Neste cenário e dentro do interesse de nossa pesquisa é importante ressaltar a inovação trazida pela *16ª Bienal de São Paulo*. Até esta edição, a mostra era organizada por temas e a seleção de obras internacionais era feita através de representações diplomáticas e as nacionais através de um júri de críticos. Sob o comando de Walter Zanini, mudanças significativas foram introduzidas. Segundo o curador:

A mudança decisiva consistia em eliminar as representações nacionais e organizar a instalação dos trabalhos usando critérios de analogia, quanto à linguagem, à proximidade e ao confronto com o que os trabalhos de outros países tinham em comum. (...) também introduzimos os convites diretos para um certo número de artistas.⁹

No MNBA, a direção, a coordenação da galeria de arte brasileira século XX e a curadoria da *Sala 9* também reconheciam a importância dos convites feitos diretamente aos artistas para que fizessem parte das exposições. Esta prática adotada, além de aproximar os artistas do

museu, promovendo uma interlocução com e entre eles, abriu espaço e incorporou a instituição num contexto de acolhimento, reflexão e divulgação das novas experimentações artísticas da época. Muitos jovens artistas foram convidados, inclusive aqueles que integraram a mostra *Como vai você, Geração 80?* na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, do grupo *Casa 7* em São Paulo, entre outros que participavam deste momento singular da arte brasileira. Alguns deles aceitaram o convite e participaram da mostra de *Arte Brasileira Século XX* do MNBA através da *Sala 9*.

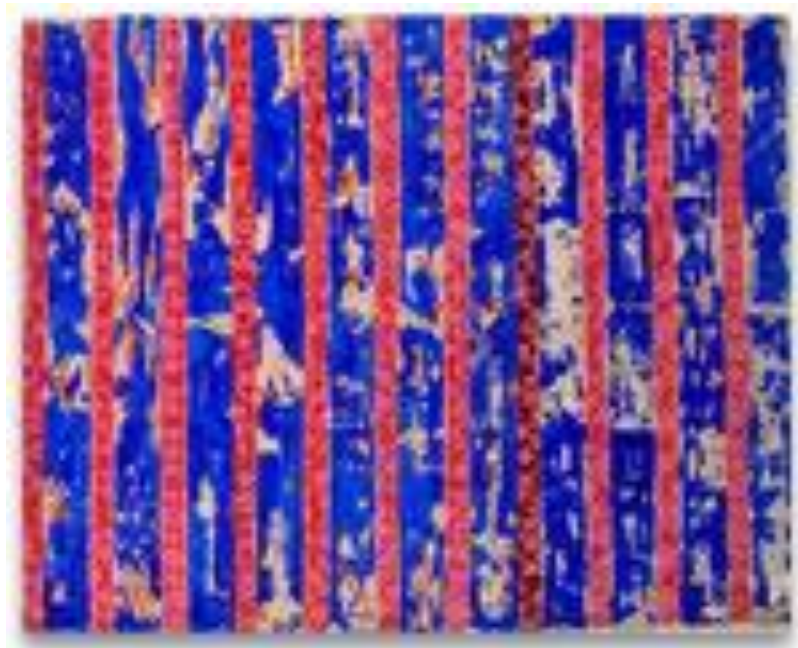


Fig. 6: BEATRIZ MILHAZES. *Rio de Janeiro, RJ 1960, 14096. "- Me perdoa.../Te perdôo !"*, 1989, tinta acrílica e colagem sobre tecido, 189 x 234 cm. 19ª Série, abril a julho de 1990 - Foto Jaime Acioli.

O Museu Nacional de Belas Artes é um museu de artes plásticas, público, e que desde sua origem esteve inserido no contexto tanto da história da arte brasileira como internacional, por meio de suas coleções. Desde aquelas históricas, às representativas da arte brasileira do século XIX e, ao longo do tempo e através de ações descontinuadas, vem se colocando no cenário da arte moderna e contemporânea. O programa da *Sala 9*, iniciado em 1984, que perdurou até o ano de 1990 - quando a nova década se anunciava marcada por mudanças no panorama político e econômico do país -, foi uma política de aquisição criada na época e que, mesmo passando a instituição por dificuldades e limitações financeiras, avançou a ponto de criar uma coleção de referência para o estudo da arte brasileira, sobretudo da década de 1980. Nesse contexto, é importante afirmar a necessidade de criação de uma política de aquisição, para que não se colectione aleatoriamente. Pode se verificar que ainda é expressivo o número de museus brasileiros que não a estabeleceram. A expectativa é que

o Instituto Brasileiro de Museus lidere, faça e/ou estimule a criação de uma política dedicada a este tema, estabelecendo critérios para dar sentido ao que se coleciona.

O IBRAM é uma jovem instituição, ainda em processo de construção, e tem por agora e pela frente muitos desafios a enfrentar. No entanto, é importante destacar que, desde seu surgimento no panorama cultural brasileiro, o instituto criou documentos e estabeleceu normas fundamentais, destinadas especialmente à área museológica, que embora ainda não atendam a todas as demandas, vem proporcionando a criação de bases mais sólidas sobre as quais os museus nacionais poderão trabalhar, se desenvolver e exercer com plenitude sua missão. Mas, também, ao longo deste percurso muitos foram e continuam a ser os percalços. Ainda há muito o que fazer. Uma importante conquista para os museus brasileiros foi o reconhecimento e a aprovação pela Conferência Geral da UNESCO, em sua 38ª sessão, da “Recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade”, em 17 de novembro de 2015, em Paris, documento que foi elaborado por um grupo de especialistas da área, por iniciativa do IBRAM e com o apoio da UNESCO, como desdobramento da 36ª Conferência Geral da UNESCO, na cidade do Rio de Janeiro, em julho de 2012. Uma parte do texto diz o seguinte:

II. Funções fundamentais dos museus

Investigação

9. A investigação, incluindo o estudo dos acervos, é outra função fundamental dos museus. A investigação pode ser conduzida pelos museus em colaboração com outros. Apenas através do conhecimento obtido pela investigação, o completo potencial dos museus pode ser alcançado e oferecido ao público. A investigação é de extrema importância para os museus para que se ofereçam oportunidades de reflexão sobre a história em contexto contemporâneo, assim como a interpretação, representação e apresentação das coleções.¹⁰

Cabe também aos museus, providos de mecanismos para garantir a preservação das coleções, desenvolver e manter um importante trabalho que é aquele feito nos bastidores, de documentação e de conservação, geralmente executado por equipes reduzidas, dedicadas e especializadas. Só após estas ações, as obras de arte tornam-se disponíveis para consulta, pesquisa, leituras, exposições, contemplação, empréstimos. Estas ações colocam em movimento um importante sistema de gestão documental que proporciona acesso às obras, estimulando e desenvolvendo a produção de conhecimento.

Num artigo sobre “O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte?”, as autoras Chantal Georgel e Ana Cavalcanti, ao se referirem ao fato de que um colecionador, ao transmitir sua coleção a uma instituição pública, tinha em mente cumprir uma missão social e não concernir à história da arte, disseram o seguinte:

(...) a história da arte estava bem ali, escondida talvez, mas inevitavelmente presente já que toda obra exposta *de facto*, simplesmente por estar visível, no domínio do conhecimento, do saber, da reflexão, no domínio, portanto, da história da arte.¹¹

O conceito de museu se renova e expande com o tempo. Atualmente, espera-se muito mais dele do que apenas um espaço de guarda e de contemplação. Tornou-se espaço de 'legitimação' da obra de arte na modernidade, na medida em que acolheu obras rejeitadas e mal interpretadas por seu caráter inovador. Basta lembrar dos artistas impressionistas, dos abstratos e das obras de Marcel Duchamp, além de tantas outras, por exemplo. O museu coleciona para 'dar a ver'. O objetivo das obras que tem sob sua tutela é o de guardá-las, conservá-las, documentá-las, restaurá-las para mantê-las próximas dos olhos dos estudiosos e do público. Museus públicos se revestem, ainda, de responsabilidades resguardadas e amparadas por legislação específica. A Constituição federal, por exemplo, trata os bens culturais de instituições públicas como bens inalienáveis e protegidos por diversos tipos de meios, desde o inventário até o tombamento. O governo é o patrocinador principal destes espaços e, além de todas as ações citadas anteriormente, tem o dever de criar condições para que as coleções continuem crescendo e acompanhando a expressão artística de cada tempo. Dessa forma, mantendo um manancial imenso, infindável de informações a serem trazidas à tona através de pesquisas e exposições. As exposições renovam e multiplicam as leituras das obras e da própria história da arte.

Continua atual a afirmação de Walter Zanini sobre os museus das décadas de 1960 e o início de 70:

(...) marcado pelo período de transitoriedade que atravessa, o museu torna-se um complexo heterogêneo de ambas as coisas: de 'templo' e de 'forum'. E é neste clima paradoxal e difícil de seu recondicionamento que passa a existir – se ainda quiser existir.¹²

Essencial é que conquistas sejam preservadas, que iniciativas tão importantes como a desenvolvida pelo programa da *Sala 9* saiam do papel e se tornem realidade no dia a dia das instituições e que não haja retrocesso que coloque a perder um dos mais importantes e eficazes meios para o desenvolvimento de um povo e Nação: o acesso irrestrito à educação e à cultura.

Este estudo pretende também lançar uma semente: ele aponta e manifesta a necessidade de despertar o interesse – público e privado, porque é o que pode proporcionar inclusive as condições financeiras para a viabilização de projetos institucionais – pelo tratamento dos arquivos intermediários dos museus que ainda não foram trabalhados. Que estes arquivos

sejam objeto de projetos que visem o seu inventário, catalogação e organização que deem conta de tornar acessível e disponível para consulta e estudo a imensidão de informação neles contida. Muito sobre a história dos museus brasileiros e as políticas de gestão cultural adotadas, inclusive aquelas próprias desenvolvidas por vontades e orientações internas, poderão ser conhecidas e estudadas.

Além desta semente, fica também manifesto o desejo de fazer uma exposição que reúna todas as obras incorporadas ao MNBA através do projeto da *Sala Exibição Especial – Arte de Hoje*, a *Sala 9*. A mostra proporcionaria a estas obras uma condição da qual nunca experimentaram antes: estar todas reunidas numa única exposição. A partir deste encontro, as obras que individualmente possuem suas próprias histórias, em interlocução com as demais, poderão criar outros discursos de infinitas possibilidades, proporcionados inclusive pela interação do público, leigo ou iniciado. Essa ‘força dinâmica em eterna mudança’ contida nas obras é o que alimenta e nutre a arte - a recíproca parece-nos verdadeira - e a sua história, passível de ser contada a partir de inúmeros pontos de vista.

Este texto foi longe, para continuar perto. O MNBA, no meio cultural brasileiro, é uma das mais importantes instituições públicas culturais. A experiência da *Sala 9* exemplifica um modo de incorporação de obras ao acervo do museu, bem como uma solução que foi praticada naqueles anos para minimizar a existência de hiatos relacionados à expressão artística contemporânea da época, diante das dificuldades orçamentárias existentes para se adquirir obras de arte. Este trabalho, através de um tema pontual, pretende contribuir, como também encorajar, o estudo e a reflexão sobre Arte e a história de nossas instituições culturais, em particular os museus, com isenção, como nos exige a História.

Bibliografia

- BRASIL. **ANEXO I Estrutura Regimental do Instituto Brasileiro de Museus**. Decreto Nº 6845, de 7 de maio de 2009. In: Legislação sobre museus. 2ª ed., Brasília: Câmara dos Deputados. Edições Câmara, 2013. p. 70-88
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil** In: Coletânea de Leis sobre Preservação do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. p.15-21
- BRASIL. Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. **Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências**. In: Legislação sobre museus. 2ª ed., Brasília: Câmara dos Deputados. Edições Câmara, 2013. p. 28-42
- BRASIL. Lei Nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. **Cria o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)**. In: Legislação sobre museus. 2ª ed., Brasília: Câmara dos Deputados. Edições Câmara, 2013. p. 43-50
- BRASIL. **Plano Nacional Setorial de Museus - 2010/2020**. Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, DF: MinC/Ibram, 2010.
- CRIMP, Douglas. **Isto não é um museu de arte**. In: **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 177-206
- **Définir le musée du XXI siècle**. Matériaux pour une discussion. Org.: François Mairesse. Paris: ICOFOM, 1917. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf?utm_content=bufferce21f&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer. Acesso em: 04 ago 2017.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Questão colocada**. In: Diante da imagem. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 9-17
- GEMENTE, Valter Gilson. **Sala Nove**. In: BOLETIM do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, Ano 6, nº16/17/18, 1987.
- GEORGEL, Chantal; CAVALCANTI, Ana. **O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte?** In: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Museologia e Interdisciplinaridade. Brasília: Universidade de Brasília. Vol.III, nº 6, março/abril de 2015. p.277-286. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/georgel.pdf>>. Acesso em: 20 mai 2017.
- KERN, Maria Lucia Bastos. História da arte e construção do conhecimento. In: Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Org.: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 68-78
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Arte Brasileira, século XX**: Catálogo da Galeria Eliseu Visconti: pinturas e esculturas. Introd. Alcídio Mafra de Souza. Texto: Maria Elisabete Santos Peixoto. Rio de Janeiro: MNBA, 1984.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevista a Walter Zanini**. In: Uma breve história da curadoria. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. p. 183-205
- UNESCO. **Recomendação relativa à proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e do seu papel na sociedade**. 20 de novembro de 2015. Paris: UNESCO, 2015. Disponível em:<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2016/11/Unesco_Recomendacao-Final_POR-traducao-nao-oficial.pdf>. Acesso em 26 mai 2017.
- ZANINI, Walter. **Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea**. In: Sobre o ofício de curador. Org.: Alexandre Dias Ramos. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 59-74

Notas

1. James Putnam, *Le musée à l'oeuvre, le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002, p. 33. Tradução livre do texto em francês: "De par son pouvoir institutionnel, le musée constitue la tribune majeure où peut se déployer le discours artistique, à condition qu'il garde à l'esprit que l'art est une force dynamique, em perpétuel changement."
2. Órgão público que atuou junto ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN, de 1979 a 1990, com o objetivo de dar agilidade às ações voltadas às políticas de proteção ao patrimônio cultural brasileiro. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/53/fundacao-nacional-pro-memoria-1979-1990>> Acesso em 30 jul 2017. De 1990 a 2009, o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional/IPHAN assumiu a responsabilidade dos museus nacionais até a criação do Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM, em 2009.
3. Alcídio Mafra de Souza na introdução da publicação **Arte Brasileira, século XX**: Catálogo da Galeria Eliseu Visconti: pinturas e esculturas. Rio de Janeiro: MNBA, 1984. p. 11
4. Depoimento de Maria Elisabete Santos Peixoto a Laura Abreu, em 13 de julho de 2017.
5. GEMENTE, 1987, p. s/nº.
6. Parte do texto da carta padrão enviada aos profissionais das artes plásticas, 1988. Arquivo Intermediário MNBA.
7. Parte do texto da carta convite padrão enviada aos artistas selecionados, assinadas por Maria Elisabete Santos Peixoto. Arquivo Intermediário MNBA.
8. Carta Nº94/98/DETEC/MNBA de Rio de Janeiro, 26 de abril de 1989. Arquivo Intermediário MNBA.
9. ZANINI, In: OBRIST, 2010, p. 202.
10. UNESCO, 2015.
11. GEORGEL; CAVALCANTI, 2015, p. 278.
12. ZANINI, In: RAMOS, 2010, p. 60.

Laura Abreu. Formada em Licenciatura em Educação Artística/Habilitação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1982). Mestre em História Social do Brasil pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). Desde 1982, trabalha no Museu Nacional de Belas Artes em ações voltadas para a documentação e estudo de coleções. Foi curadora de exposições no MNBA e em instituições culturais como Pinacoteca SP, Margs RS, MON PR, Caixa Cultural. É um dos três curadores da *Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea*, exposição de longa duração que apresenta uma seleção de obras do acervo do MNBA e autora do livro sobre a coleção de *Oswaldo Goeldi* do museu, de 2008. Contato: laura.abreu@museus.gov.br

PERCURSOS DE “TIRADENTES ESQUARTEJADO”: ENTRE O MUSEU E O PESADELO

Maraliz de Castro Vieira Christo

Por vezes, o tema de um colóquio nos faz rever antigas pesquisas sob novos olhares (CHRISTO, 2005). Neste texto me interrogo sobre a trajetória da polémica obra de Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, pensando em seus lugares de exibição¹.

O quadro fora pintado no início de 1893, quando Pedro Americo, jubilado da Escola Nacional de Belas Artes, buscava se situar face à nova República, proclamada em 1889. O artista imaginou uma narrativa crítica à Conjuração Mineira, composta por seis telas, só terminando a última. O protomártir da República é representado apenas como um cadáver esquartejado no cadafalso. Pintado no atelier do artista em Florença, o quadro foi trazido para o Rio de Janeiro e exposto, em julho de 1893, primeiramente, nas dependências do jornal *Cidade do Rio* e, após, na galeria “Glace Elégante”, junto a quadrinhos exibindo tigres e leões, sendo duramente criticado por representar o herói aos pedaços.

Pedro Americo poderia ter apresentado no desfecho de sua narrativa um líder revolucionário, traído pelos amigos, porém convicto de seus ideais, o que daria outro sentido a sua narrativa; ou um mártir religioso resignado, mas vivo, como o fez seu irmão Aurélio, em 1893, ano em que realiza o estudo para *Tiradentes no patíbulo*². Entretanto, Pedro Americo prefere a imagem do corpo esquartejado.

Possivelmente, Pedro Americo pensava expor a série numa Galeria Nacional, cujo projeto de lei para criação, apresentado à Câmara em 15 de julho de 1892, era de sua própria autoria, como Deputado pelo Estado da Paraíba. Visando recuperar o lugar ocupado no Império, na produção de bens simbólicos, o artista integraria o esforço por transformar Tiradentes em herói republicano e nacional, numa perspectiva crítica, em que enfatiza a fragilidade interna da sedição. Entretanto, Pedro Americo não concluiu a série proposta, expondo *Tiradentes esquartejado* isoladamente da narrativa que lhe dava sentido; o projeto de criação da Galeria Nacional não foi aprovado, privando seu quadro de um lugar de consagração. Por fim, o público não aceitou a visão anti-heroica proposta pelo artista.

Finda a exposição no Rio de Janeiro, o artista apresentou o quadro em Juiz de Fora, Minas Gerais, no salão do Fórum, das 10 às 12 horas, dada à precária iluminação. O quadro foi finalmente comprado pelo município, permanecendo na Câmara Municipal de 1893 a 1922, quando o doaram ao Museu Mariano Procópio

O Museu Mariano Procópio e a peregrinação de *Tiradentes Esquartejado*

O Museu Mariano Procópio originou-se das coleções de Alfredo Ferreira Lage. Bacharel de Direito e empresário, Alfredo herdou o palacete de verão construído pelo pai, Mariano Procópio, em 1861, próximo a Juiz de Fora, transferindo para o imóvel coleções que organizara desde a juventude. Em 1921, inaugura o referido museu e, no ano seguinte, constrói um anexo especialmente para melhor expor as peças e ampliar a coleção.

Sentimos que as compras efetivadas por Alfredo Ferreira Lage, na década de 1920, visavam situar Juiz de Fora na história nacional, a exemplo do que fizera Affonso Taunay em relação à história de São Paulo, ao assumir a direção do Museu Paulista, em 1917. Após o Município ter doado o quadro de Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, ao museu, parece que Alfredo buscou constituir um núcleo de obras sobre a Conjuração Mineira, adquirindo, provavelmente, em 1924, o gesso de Modestino Kanto, *Plaudite Cives!*, representando Tiradentes, de corpo inteiro, caminhando para o patíbulo, de corda ao pescoço e crucifixo na mão. Como Alfredo tivera participação significativa, enquanto vereador, na compra, pelo município, da obra de Pedro Americo, pode ter, novamente, influenciado Luiz Barbosa Gonçalves Penna, Presidente da Câmara Municipal e Agente do Executivo, em Juiz de Fora (1927-28), a encomendar, em 1928, *Jornada dos Mártires*, igualmente doado ao museu, visando ligar a história dos inconfidentes à história de Juiz de Fora. De 1928, data também o óleo de Décio Villares, representando o busto de Tiradentes com uma corda no pescoço, remetendo à litografia produzida pelo mesmo artista, em 1890 (CRHISTO, 2010).

No anexo inaugurado em 1922, Alfredo Ferreira Lage criou as salas: Agassiz, Tiradentes, Galeria Maria Amália e Maria Pardos, está última constituída em 1929 (Pinto, 2008, p. 195). Numa foto publicada no *Álbum de Juiz de Fora*, de 1929, percebe-se a “Sala Tiradentes” no final da grande galeria Maria Amália, onde *Tiradentes esquartejado* estava exposto apoiado diretamente sobre o piso, obstruindo a porta de saída do prédio, denotando certo caráter provisório. Este local, no mesmo ano, seria ocupado pelas obras da pintora Maria Pardos, falecida em 1928. Através da entrada em arco da referida sala, era possível ver *Tiradentes esquartejado*, desde o início da galeria, como testemunha Gastão Penalva:

Uma ultima secção, de construção recente, leva-nos á importante galeria de quadros. Ali figura o que de mais valioso e expressivo se imagina na grande arte da cor, pela exposição dos nomes mais sonoros, firmando telas de maravilhosa feição.

Maria Amália, Maria Pardos, Souza Pinto, Amoedo, Malhõa, Bernardo Hay, Decio Villares, Bernardelli, Latour, Jorge Grimm e tantos outros, mostram-se em plena exuberância dos seus processos, na maestria de suas escolas e na convicção dos

próprios moldes. Ao fundo, como visão sinistra de tragédia, o “Tiradentes Esquartejado”, de Pedro Americo, num sangue estuante e redemptor donde brotou a flor da liberdade. Serena a vista, de relance, aos lados da tela celebre, o gênio de Doré em gravuras magníficas³

Em 1931, o anexo é ampliado, alterando, ao que parece, a localização da “Sala Tiradentes”. Com as aquisições da década de 20, a referida sala tornou-se uma das principais do Museu, levando Alfredo a exigir sua manutenção ao doar o Museu ao Município, em 1936.

Da década de 30 até o final dos anos de 1970, a “Sala Tiradentes” situava-se à direita do rol de entrada, onde as obras de Pedro Americo, Décio Villares⁴ e Modestino Kanto⁵ conviviam com móveis, tocheiras de cedro dourado, oratórios e imagens sacras do período colonial⁶. Ao sincronicamente dispor objetos coloniais segundo a lógica de um *period room* - ratificando o antigo pensamento de Alexandre de Sommerard que apresentava sua coleção de objetos medievais no Hotel de Cluny de Paris, recompondo ambientes (Meneses, 2005) –, Ferreira Lage não leva em consideração serem as telas e esculturas produzidas no final do século XIX e início do XX. Importava apenas expor peças contemporâneas ao personagem representado, Tiradentes. Necessário ressaltar a força associativa existente entre os objetos sacros e a tela de Pedro Americo, aproximando o martírio cívico do cristão. Não por acaso, duas tocheiras circundavam a tela e uma mesa aparadora foi colocada à sua frente com um vaso para flores⁷.

Graças ao sentimento religioso proporcionado por esta museografia, acreditamos ter sido a “Sala Tiradentes” escolhida para abrigar os restos mortais de Mariano Procópio e sua esposa, Maria Amália, quando, em 1933, os corpos foram trasladados do Cemitério do Catumbi, no Rio de Janeiro, para o mausoléu da família, construído por Alfredo Ferreira Lage, em frente ao prédio anexo. Os ataúdes ficaram expostos à visita pública na “Sala Tiradentes” até sua inumação, marcada para o dia do aniversário da cidade, 31 de maio, como noticiou a *Gazeta Comercial*.

No Museu Mariano Procópio, Tiradentes passou a ser reverenciado anualmente, pelo menos a partir de 1947. A cada 21 de abril ocorriam palestras, artigos nos jornais e teatralizações (Costa, 2006). De 1965 em diante, quando por lei federal Joaquim José da Silva Xavier tornou-se patrono da nação brasileira e a colocação de seu retrato nas repartições públicas obrigatória (no caso a imagem da estátua situada defronte ao Palácio Tiradentes, obra de Francisco de Andrade), o culto ao herói se acirrou no Brasil. Em Juiz de Fora, a “Sala Tiradentes” constituiu-se, por ocasião das festividades de 21 de abril, um verdadeiro altar da pátria. No ano de 1977, por exemplo, o jornal local *Diário Mercantil*,

publica o artigo “Tiradentes, hoje, nas escolas, Polícia, Exército e no Museu”, noticiando as festividades do dia, que incluíram: uma sessão cinematográfica para crianças, promovida pela Polícia Federal; a divulgação da “Oração pelo soldado brasileiro”⁸, pela Delegacia Regional do Ensino de Juiz de Fora a pedido da Liga de Defesa Nacional; sessões cívicas nas escolas e, no Museu Mariano Procópio, a abertura ao público da “Sala Tiradentes”, que “*será inteiramente ornamentada em verde e amarelo, recebendo turmas de estudantes que ali prestarão homenagens aos Inconfidentes*”. Encabeçando a matéria do jornal encontra-se uma grande foto da “Sala Tiradentes”, onde vê-se do lado direito, de perfil, em primeiro plano, a escultura de Modestino Kanto, como que olhando para o quadro de Pedro Americo ao fundo, antevendo o seu destino.

Na década de 1980, o Museu Mariano Procópio viveu profundas mudanças, ampliando-se mais uma vez o anexo e dispondo o acervo de nova museografia, presente até 2008, quando o museu fechou para obras de restauro ainda hoje não concluídas. Criou-se um espaço histórico, onde as salas eram apresentadas cronologicamente, reunindo na “Sala Tiradentes” obras do acervo ligadas à iconografia da Conjuração Mineira: Pedro Americo (*Tiradentes Esquartejado*, óleo, 1893), Antônio Parreiras (*Jornada dos mártires*, óleo, 1928; e *Fazenda da Soledade*, crayon, s/d), Décio Villares (*Tiradentes*, óleo, 1928; *Tiradentes*, busto em bronze, s/d), Modestino Kanto (*Plaudite Cives!*, modelo em gesso, s/d), Alberto André Feijo Delphino (*Saudosa Marília*, óleo, 1907) e Sylvio Aragão (*Vestígios do passado, casa do Juiz de Fora*; óleo, s/d)⁹.

A sala completa-se com um almofariz de bronze, sabres e fuzis, assim como com uma vitrine contendo alguns objetos: uma chave de Grangeot, instrumento para extrair dente; moedas de 1778 e 1786, medalhas comemorativas do bicentenário da morte de Tiradentes (1792-1992) e cédulas de cinco mil cruzeiros, cuja primeira estampa data de 1963. As cédulas reproduzem no verso o quadro de Rafael Falco, *Tiradentes ante o carrasco*, pintado no mesmo ano, e, no aversivo, a efígie de Tiradentes, reproduzida de uma pequena gravura pertencente ao arquivo do Museu Histórico Nacional (Milliet, 2001, p.188-189).

Interessante observar como o percurso, proposto pela museografia desde a década de 1980, salienta a “Sala Tiradentes” como uma antecâmara (pequena e escura) para o florescimento da sociedade brasileira com o império, apresentado nas salas subsequentes, reforçando a visão monarquista de Alfredo Ferreira Lage. Muitas mães, receosas do impacto da imagem do corpo fragmentado sobre as crianças, passavam pela sala rapidamente, quando não obrigando os filhos a fecharem os olhos. Como a morte de Geralda Armond,

prima de Alfredo Ferreira Lage que o sucedeu na direção da instituição, e o fim da ditadura, o patrono do Brasil não era mais cultuado no museu.

Tiradentes esquartejado em novos diálogos

Um novo olhar recaiu sobre a tela de Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, em dois momentos privilegiados: a “XXIV Bienal Internacional de São Paulo” (1998) e a “Mostra do Descobrimento, Brasil 500 anos” (2000), ambas no Iberapuera. Os diálogos que se estabeleceram entre as obras presentes nessas exposições revelaram a complexidade inerente à tela de Pedro Americo. As propostas dos dois eventos eram bem distintas. Na “XXIV Bienal”, a tela integrou o *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, que aglutinava obras de tempos e países diferentes sobre uma mesma temática e, no Brasil 500 anos, o módulo relativo ao *Século XIX*, que permitia um percurso cronológico sobre a arte brasileira do período.

Na “Mostra do Descobrimento”, o Pedro Americo presente não era mais o pintor oficial do Império, autor de grandes telas de batalhas ou do *Grito do Ipiranga*. Optou-se por obras do final de sua vida, correspondentes ao período republicano: *Tiradentes esquartejado* (1893) e *Pax e condórdia* (1902)¹⁰. Na alegoria, o artista representa, no seu próprio dizer, “a República do Brasil saudada pelas principais potências do mundo”¹¹, onde o vencido caído, morto, segurando uma espada quebrada, é a personificação do mal exorcizado pela nova ordem. No realismo de *Tiradentes esquartejado*, o vencido é o mártir, cuja execução reafirma uma velha ordem, o poder colonial. O diálogo que se tornou possível pela proximidade inédita dessas duas obras de Pedro Americo, a República vitoriosa e a República vítima, provoca o primeiro desconforto no espectador, encurralado entre o realismo da fragilidade do herói em contraste com a euforia alegórica.

O catálogo relativo ao século XIX assim apresentou *Tiradentes esquartejado* :

Com indubitável habilidade, que tem paralelos no desinibido historicismo de Gervez, Pedro Americo registrará seu pessimismo e sua frustração no extraordinário Tiradentes Esquartejado, do Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, no qual os cânones da representação heróica são sarcasticamente distorcidos, adquirindo um clima alucinante de grand-guignol (MIGLIACCIO, 2000, p. 113)

Na apresentação da “Mostra” ao grande público, a *Folha de São Paulo* publicou um caderno especial proposto como guia para a exposição¹². Relativo ao século XIX, o caderno reproduz *Tiradentes esquartejado* com a legenda que reafirma a ideia da frustração: *O pintor, literato e, com a República, deputado constituinte, transfere à imagem do inconfidente sua própria*

frustração por não obter reconhecimento crítico em seu país. Não mais denúncia do sistema colonial, o quadro passa a ser visto como projeção psíquica do próprio pintor, o que novamente contrasta com *Pax e concordia*, onde o artista celebra a República e a si mesmo, ao reproduzir, na arquitetura do fundo, sua tela monumental, *Independência ou morte*.

Outro diálogo pôde ser travado na “Mostra do Descobrimento”, desta vez entre *Tiradentes esquartejado* e *Caipira picando fumo* de Almeida Júnior (1850-1899), ambos produzidos em 1893. Sentado sobre toscos degraus de madeira, sob a mesma luminosidade que banha o mártir, o caipira solitário pica o fumo. Sem nenhuma aparente inquietação existencial, o caipira pica o fumo com um facão desnecessariamente grande para a tarefa empreendida, mas suficiente para a defesa ante qualquer incômodo, tornando latente uma possível explosão de violência¹³. A escada do patíbulo e a escada da casa, o mastro da forca e a porta, estruturam os quadros num geometrismo muito próximo. Sobre esse fundo geometrizado, sobressaem corpos distintos: daquele que ali está por perigosamente refletir sobre a possibilidade de uma nova nação e daquele que apenas pica o fumo, preso a um destino que limita-lhe a vida entre a sombra do interior da casa e a sombra da vegetação. Quadros diferentes, personagens diferentes, mas uma igual indagação sobre o destino humano. É um contato imprevisível entre artistas símbolos de tempos diferentes: Pedro Americo, costumeiramente ligado ao acadêmico, no que o termo possui de mais pejorativo, e Almeida Jr., incensado pela crítica modernista¹⁴.

Indagação também presente no quadro de Belmiro de Almeida (1858-1935) *Os descobridores*, de 1899. Nele vêem-se dois homens perplexos, se contrapondo ironicamente ao título da obra. Os “descobridores” são os degredados abandonados por Cabral, sem nenhuma ilusão de estarem no paraíso. *Tiradentes esquartejado* e *Os descobridores* contrastam com as obras celebrativas dos grandes personagens ou da paisagem brasileira, rompendo o princípio de continuidade histórica, que se pode inferir de uma sequência cronológica.

O corpo de Tiradentes se opõe ao de outro cadáver famoso presente na mostra: *Moema* (1866), de Victor Meirelles (1832-1903). Corpo de uma beleza quase abstrata, de um exotismo espiritualizado¹⁵, na fronteira entre a morte e o adormecer, afogado mas intacto, Moema, em primeiro plano, oferece ao espectador o esquecimento da dor e da morte. O quadro de Pedro Americo, ao contrário, provoca forte dissonância, não poupando o corpo do herói de sua condição cadavérica, imposta pelo desmembramento.

A “Mostra do Brasil 500 anos” revelou a distância entre a tela de Pedro Americo e a arte brasileira de seu tempo; ali *Tiradentes esquartejado* era um estranho. Aproximou-se apenas da solidão do *Caipira picando o fumo* ou d’Os *descobridores*, separando-se, pelo aviltamento do corpo, de todo ideal de beleza a sua volta¹⁶.

Dois anos antes, no *Núcleo Histórico* da “XXIV Bienal de São Paulo”, o quadro de Pedro Americo fora, pela primeira vez, exposto em espaço diferente do Museu Mariano Procópio. A curadoria da Bienal, solicitando o empréstimo do quadro ao museu, explica o porquê de sua inclusão:

*O Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo, com o título de “Antropofagia e Histórias de Canibalismos”, abriga uma exposição dedicada ao século XIX. Esta exposição, organizada por Régis Michel, curador do Département des Arts Graphiques do Musée du Louvre, trata da crise do Iluminismo em associação ao canibalismo. As obras a serem ali expostas estão relacionadas ao canibalismo mítico (com Gustave Moreau), o canibalismo e a monstrificação do Outro (com Goya e os Iroquóis) e o canibalismo não-programático europeu (com estudos para A Jangada da Medusa, de Géricault). É nesse preciso contexto que pretende-se incluir uma das mais importantes cenas históricas brasileiras, o Tiradentes de Pedro Américo, a única pintura que apresenta o herói da independência enforcado e esquartejado. Esse Tiradentes se revela como uma espécie de provisão simbólica para uma sociedade egressa do processo colonial, oferecendo uma aguda metáfora da colonização como processo canibal, daí sua crucial importância para essa exposição.*¹⁷

Independente de ser ou não uma *aguda metáfora da colonização como processo canibal*, interessa-nos a proximidade que se estabeleceu entre as obras. Ao contrário da “Mostra do Descobrimento”, onde a tela representava um contraponto negativo a tudo mais a sua volta, no *Núcleo Histórico* da “XXIV Bienal”, o quadro cresceu, ganhou intimidade com nomes fortes como Goya (1746-1828) e Géricault (1791-1824), que estavam, em verdade, na raiz de seu processo criativo, como a cópia que Pedro Américo realizou da *Le radeau de la Méduse*, no Louvre. Mais: atualizou-se na presença dos corpos contorcidos e maltratados de Francis Bacon (1909-1992) ou das *Trouxas* ensangüentadas que Arthur Barrio, simulando conter partes de cadáveres, jogara no rio Arrudas de Belo Horizonte ou abandonara em ruas do Rio de Janeiro, no período da ditadura militar.

O quadro de Pedro Americo estava, não no fim de um percurso cronológico, como no Brasil 500 anos, mas no coração da “Bienal”. O destino do herói nacional republicano parece ter se confundido com o do tirano da cidade italiana de Pisa. O sofrimento falou mais alto que as convicções ideológicas. O quadro se contaminou – palavra cara ao curador geral da mostra - com o tormento imposto a Ugolino, preso, saciando a fome com os cadáveres dos próprios filhos, representado por Rodin. Por um momento, sentia-se os pedaços de Tiradentes, a

cabeça e o pé ostentados pelo canibal de Goya, ou as cabeças guilhotinadas de Géricault, como partes de um mesmo corpo, compartilhando igual sentimento de repulsa e atração.

O texto do curador da parte relativa ao século XIX, Régis Michel (responsável, na época, pelo *Départament des Arts Graphiques do Musée du Louvre* e especialista na obra de Géricault) não faz nenhuma menção ao quadro de Pedro Americo. Lendo a introdução ao catálogo, assinada pelo curador-geral Paulo Herkenhoff, tem-se a impressão de que o quadro de Pedro Americo foi acrescentado à exposição pelo próprio curador-geral.

É interessante observar a continuidade de leitura proporcionada, em 2015, pela “10ª Bienal do Mercosul”, *Antropofagia Neobarroca*. Sob a curadoria de Gaudêncio Fidelis, discutia-se noções como mestiçagem e antropofagia na arte latino-americana, assim, *Tiradentes esquartejado* fora exposto ao lado da obra, igualmente impactante, *O Desmembrado* (1947), do mexicano José Clemente Orozco.

Intercalando esses dois momentos privilegiados de visibilidade da tela de Pedro Americo - a “Bienal” de 1998 e a “Mostra Brasil 500 anos”, de 2000 -, em 1999, *Tiradentes esquartejado* participou da exposição “Inconfidência Mineira: imagens da liberdade”, no Palácio das Artes de Belo Horizonte. Aqui o quadro enfrentará questões próprias à iconografia de Tiradentes, onde o pessimismo do pintor, ao apresentar o mártir aos pedaços, não enfatizando sua vinculação positiva com o futuro (Independência, República...), ficará evidente¹⁸. *Tiradentes esquartejado* se distancia das representações do herói que lhe são contemporâneas - as obras expostas de Leopoldino de Faria e Aurélio de Figueiredo -, como, também, da visão mais lírica produzida, por exemplo, pelos artistas Yara Tupinambá e Scliar. A tela de Pedro Americo encontrará um paralelo nas expressões interrogativas, como as de João Câmara, Arlindo Daibert e Adriana Varejão.

Na década de 80 *Tiradentes esquartejado* participou de forma inusitada de outras duas exposições também ligadas à iconografia de Tiradentes: “Libertas Quae Sera Tamem”, em abril de 1983, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, e, “Cada cabeça uma sentença”, em abril de 1989, no próprio Museu Mariano Procópio.

“Libertas Quae sera Tamem” foi uma exposição onde se pretendia reunir parte significativa da iconografia sobre Tiradentes e os inconfidentes, destacando-se uma produção mais recente. Ao lado de obras já tradicionais expôs-se trabalhos pertencentes ao acervo da

Caixa Econômica Federal, que, a partir de 1968, encomendou a diversos artistas obras sobre o tema da Conjuração, destinadas a serem estampadas em bilhetes de loteria.

O quadro de Pedro Americo participou da “Libertas Quae sera Tamem” reproduzido em painel fotográfico, como o fora o mural de Portinari. Nesse período ainda uma cláusula do documento de doação do Museu Mariano Procópio ao Município de Juiz de Fora proibia a saída das obras do museu.

As representações de Tiradentes pertencentes ao acervo da Caixa contrastam com o realismo e gravidade do quadro de Pedro Americo. As obras da Caixa pautam-se pela leveza e lirismo, assim como pelas cores decorativas, a exemplo das duas primeiras encomendas: a Djanira, em 1968, e a Aldemir Martins, em 1969.

“Cada cabeça uma sentença” era um projeto mais ambicioso. Artistas contemporâneos foram convidados pelos curadores Arlindo Daibert e José Alberto Pinho Neves, professores da Universidade Federal de Juiz de Fora, promotora da exposição, a produzirem obras sobre o tema proposto, como explica Pinho Neves:

Cada cabeça uma sentença nasceu da idéia de reunir um grupo de artistas plásticos sob o pretexto de comemorar o Bicentenário da Inconfidência Mineira. Achávamos que o fato da celebração do aniversário da insurreição mineira coincidir com a primeira eleição presidencial – pelo voto direto – após tantos anos, poderia ser uma excelente ocasião para uma reflexão sobre o processo histórico.¹⁹

Da exposição participaram 63 artistas de diferentes faixas etárias e linguagens diversas, atuando em pontos variados do país, a exemplo de Aloísio Carvão, Amilcar de Castro, Arcanjo Ianelli, Artur Barrio, Iberê Camargo, João Câmara, José Leonilson, Luis Áquila, Luiz Paulo Baravelli, Percival Tirapelli e Siron Franco. A mostra possuía um caráter itinerante: em abril foi aberta na Casa da Baronesa de Ouro Preto, em junho no Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, em agosto no MAM de São Paulo, em setembro no MAM do Rio de Janeiro e outubro no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte.

No Museu Mariano Procópio a exposição se distinguiu pela presença do *Tiradentes esquartejado*. As obras ocuparam a grande galeria, formando um corredor, cuja perspectiva levava o olhar diretamente para o quadro de Pedro Americo. A diferença de linguagem era evidente, entretanto, a estranheza provocada por um corpo fragmentado encontrou ressonância na concretude de algumas obras como a de Siron Franco, *História mal contada*. Esta consistia-se de uma caixa preta coberta por uma tampa de vidro (72 x 34 x 10 cm)

contendo, sobre sal grosso, um machado envolto em gaze ensangüentada; não por acaso colocada em frente ao *Tiradentes esquartejado*. Siron Franco irá explorar o conteúdo semântico do instrumento de suplício ausente na tela de Pedro Americo. Face ao corpo aos pedaços, a presença do machado na pintura seria redundante.

As exposições “Inconfidência Mineira: imagens da liberdade”, “Libertas Quae sera Tamen” e “Cada cabeça uma sentença” inserem-se, evidentemente, numa dimensão regional de leitura e releitura do mito da Conjuração, elemento situado na origem da construção da “mineiridade”, seja qual for a vertente ideológica que dela se aproprie²⁰. Quanto ao quadro de Pedro Americo, as referidas exposições constituíram-se em momento privilegiado para se avaliar sua inserção na iconografia de Tiradentes. Mais uma vez, percebemo-lo como um ser estranho entre os demais, aproximando-se apenas de alguns artistas contemporâneos, autores de interpretações mais contundentes.

Considerações finais

A partir do novo milênio, *Tiradentes esquartejado* participou de várias outras exposições, oscilando entre leituras que favoreciam o debate de sua posição na iconografia de Tiradentes ou na pintura histórica brasileira do século XIX; e leituras que o confrontavam com a subjugação, a fragmentação do corpo em vários momentos da história.²¹

O Museu Mariano Procópio continua com o circuito expositivo fechado, sem que se saiba se, ao término da restauração dos prédios, irá retornar à museografia dos anos de 1980, ou proporá algo novo. Enquanto isso, *Tiradentes esquartejado* segue em carreira solo, acumulando experiências que poderão auxiliar nas reflexões sobre seu destino no Museu Mariano Procópio.

Seja como for, talvez para as crianças de Juiz de Fora o quadro permaneça onde sempre esteve: em seus pesadelos.

BIBLIOGRAFIA

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*; o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

CHRISTO, Maraliz de C. V. *Pintura, história e heróis: Pedro Americo e "Tiradentes esquartejado"*. Campinas, 2005 (Tese de doutoramento em História, UNICAMP).

CHRISTO, Maraliz de C. V. “O mito da mineiridade num espaço monárquico: a iconografia da Conjuração Mineira no acervo do Museu Mariano Procópio”. In: SALGADO, Manoel Luiz e LOPES, Francisco Regis (org.). *Futuro do Pretérito – história dos museus na escrita da história*. Fortaleza: Editora ARGOS, 2010. P.143-167. “Coleção História e Patrimônio”.

COLI, Jorge, “A violência e o caipira”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 30, 2002.

COSTA, Carina Martins. "Retalhos da memória: o Museu Mariano Procópio". *O MUSEU MARIANO PROCÓPIO*. São Paulo: Banco Safra, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A exposição museológica e o conhecimento histórico". In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e VIDAL, Diana Gonçalves (orgs) *Museus, dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005, p. 15-84.

MIGLIACCIO, Luciano. *Arte do século XIX*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de artes visuais, 2000. p. 113.

MILLIET, Maria Alice; *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PINTO, Rogério Rezende. *Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio - Juiz e Fora, MG*. Juiz de Fora, 2008 (dissertação de mestrado, História, UFJF; sob a orientação da prof^a Maraliz de Castro Vieira Christo).

ROSEMBERG, Liana R. B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Produções Barroco Editoriais, 2002.

¹ Pesquisas realizadas com o apoio do CNPQ e FAPEMIG.

² Aurélio de Figueiredo. *Martírio de Tiradentes*, 1893. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. O quadro definitivo, *Tiradentes no patíbulo*, encontra-se no Palácio Pedro Ernesto, sede do Poder Legislativo do Município do Rio de Janeiro.

³ Gastão Penalva era pseudônimo de Sebastião Fernandes de Souza (1887-1944), escritor e militar da Marinha, colaborou com diversos jornais e revistas do país. Foi um dos fundadores do Instituto de Geografia e História Militar e do Instituto Histórico de Ouro Preto. PENALVA, Gastão. "Museu Mariano Procópio", *Gazeta Commercial*, Juiz de Fora, p. 1, 04/01/1929, aput. Pinto, 2008, p. 355.

⁴ Além do óleo, datado de 1928, e do bronze, havia exposta uma também de autoria de Décio Villares uma sanguínea, representando a cabeça de Tiradentes.

⁵ A *Jornada dos mártires*, de Antônio Parreiras, permanecia na Galeria Maria Amália e a tela *Saudosa Marília* (1907), de Alberto André Feijo Delphino, localizava-se na sala imediatamente anterior⁵; talvez pela "Sala Tiradentes" não comportar todas as peças, e/ou por Alfredo privilegiar tão somente seu personagem principal.

⁶ *Arrolamento dos bens artísticos históricos e científicos do Museu Mariano Procópio, realizado após o falecimento de seu fundador e diretor, Dr. Alfredo Ferreira Lage*. 1944. Arquivo do MMP. Agradecemos ao MMP a oportunidade de vermos a transcrição do referido documento em janeiro de 2009.

⁷ Como pudemos observar em foto do arquivo do MMP não datada.

⁸ "Oração pelo soldado brasileiro: Senhor! Fazei que o Brasil seja eternamente livre e soberano, próspero e respeitado pelos estados irmãos. Proporciona-nos (sic) a paz perene, social e internacional. Assegurai à família e à gente brasileira, tranqüilidade e vida edificante, segundo a concepção cristã. Permita que eu e meus patrícios saibamos cumprir o dever de guardiães da Pátria, se necessário a custa do próprio sangue. Livra-nos (sic) dos Traidores, particularmente daqueles que, na calada da noite, assassinam os seus camaradas, que dormem o sono da confiança, da camaradagem, ou que através do rádio, da imprensa e do livro, se empenham em poluir a vocação cívica e patriótica de nosso povo". *Diário Mercantil*, Juiz de Fora, 21 de abril de 1977.

⁹ Tanto a sanguínea de Décio Villares, quanto o pequeno óleo de Henrique Bernardelli (*Sonho de Dirceu*, s/d. Óleo / tela, 30 x 27 cm.), obras pertencentes a essa temática, permaneceram na reserva técnica.

¹⁰ Óleo sobre tela, 3,00 x 4,31, Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty – Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro.

¹¹ Carta de Pedro Américo ao Ministro Seabra, citada por ROSEMBERG, 2002, p.97.

¹² *Folha de São Paulo*, Domingo, 23 de abril de 2000. (Caderno especial : Guia do descobrimento, Brasil 500 anos.)

¹³ Esse aspecto foi explorado em COLI, 2002, p. 23-32.

¹⁴ Ver: CHIARELLI, 1995.

¹⁵ Ver: COLI, Jorge, "Moema", *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de Livre docência, UNICAMP.

¹⁶ Após a exposição em São Paulo, a mostra dividiu-se e o módulo relativo ao séc. XIX, juntamente com outros oito, foi para São Luís do Maranhão, onde permaneceu de março a julho de 2001.

¹⁷ Anexo à carta datada de 29/01/1998, endereçada à direção do Museu Mariano Procópio pela Fundação Bienal de São Paulo.

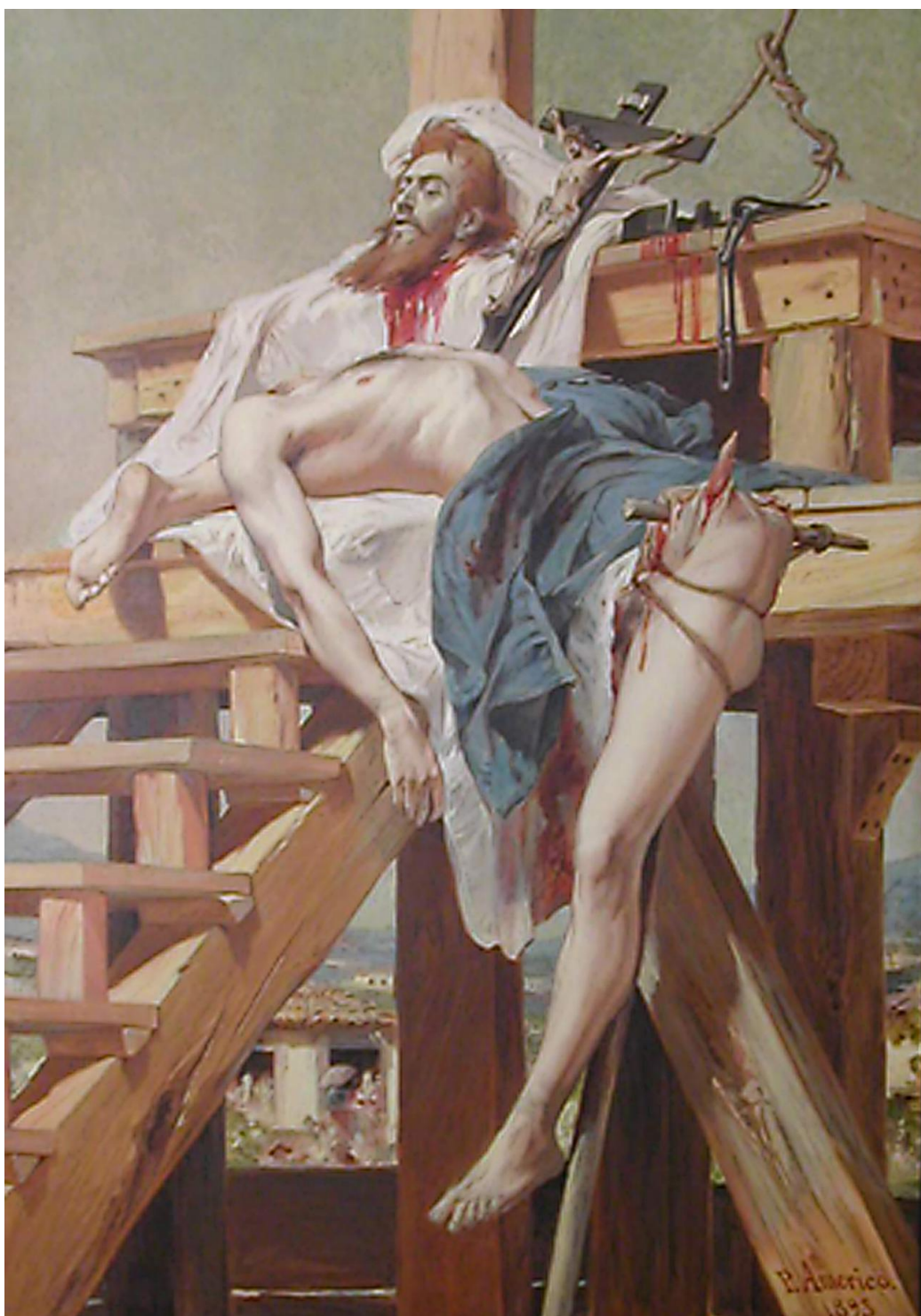
¹⁸ Participaram da exposição: Leopoldino Faria, Aurélio Figueiredo, Pedro Américo, Di Cavalcanti, Sigaud, Reboló, Clóvis Graciano, Scliar, Aldemir Martins, Portinari, Regina Katz, Inimá, Amílcar de Castro, Antônio Poteiro, Glauco Rodrigues, Yara Tupinambá, Holmes Neves, Newton Cavalcanti, João Câmara, Wellington Virgolino, Marquetti, Fernando Pitta, Arlindo Daibert e Adriana Varejão.

¹⁹ *Cada cabeça uma sentença*. 1989, Catálogo.

²⁰ Sobre a utilização de Tiradentes na construção da mineiridade ver: ARRUDA, 1990.

²¹ Segundo informações do Museu Mariano Procópio, *Tiradentes esquetejado* teria participado, nesse período, das seguintes exposições: *A Inconfidência Mineira no contexto da Revolução Francesa* (2009-Ouro Preto), *Europalia* (2011- Bruxelas, Bélgica), *Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo* (2015-São Paulo) e *10ª Bienal do Mercosul* (2015- Porto Alegre)

Maraliz de Castro Vieira Christo. Possui Licenciatura em História pela UFJF (1979), mestrado em História pela UFF (1987) e doutorado em História pela UNICAMP (2005). Foi bolsista da Foundation Getty junto ao Institut National d' Histoire de l'Art de Paris (2003-2004). Recebeu o Grande Prêmio Capes de Tese Florestan Fernandes em 2006 (concedido à melhor tese defendida em 2005 no conjunto das grandes áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Lingüística, Letras e Artes). Fez estágio pós-doutoral na Universitat Jaume I de Castelló, Espanha, e na Escuela Nacional de Antropología e Historia- INAH, México (2009). Atualmente é professora do PPG-História da UFJF, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq e membro do CBHA



Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm. (Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG).

MUSEUS EM TERRA NATAL: AS OBRAS DE CALMON BARRETO E REIS JUNIOR EM SUAS CIDADES DE ORIGEM¹

Marco Pasqualini de Andrade

Introdução

A proposta de comunicação tem por fim verificar como as obras de artistas que se deslocaram de suas cidades de nascimento são percebidas em terra natal, ou seja, de que modo são constituídas as coleções de museus locais ou regionais para abrigar a produção de artistas que tiveram sua formação ou produção em grandes centros. Como estudo de caso serão abordados os artistas Calmon Barreto, de Araxá, e José Maria dos Reis Junior, de Uberaba. Ambos, nascidos no início do século XX, estudaram na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na década de 1920, e desenvolveram suas trajetórias fora de suas cidades. O reconhecimento de seu valor e a atuação das famílias colabora para que sejam constituídas instituições para abrigar suas obras, o Museu Calmon Barreto e o Museu de Arte Decorativa. Questiona-se o processo de formação dos museus, a coleção que abriga, e as estratégias de exibição das obras dos artistas, de modo a entender tais processos e como estabelecem lugares específicos para a recepção e percepção da arte.

Tais museus integram, de certa maneira, a tradição dos museus regionais, segundo Maria Cecília França Lourenço (1999) iniciadas por volta de 1965 com a iniciativa especialmente do empresário da comunicação Assis Chateaubrian com a criação do Museu Dona Beja, justamente em Araxá. Segundo a pesquisadora, tais museus teriam como objetivo “aglutinar os valores locais”, e “estender a todas as regiões brasileiras a formação de coleções, levando-lhes a arte de outras regiões” (LOURENÇO, 1999, p. 239). O jornalista utilizava seus meios de comunicação para incentivar as famílias dos artistas, os próprios artistas, assim como mecenas, a doar obras, especialmente modernas, utilizando recursos de homenagens, placas, divulgação e prestígio em colunas sociais.

O Museu Dona Beja, lançado como modelo, instala-se em uma casa de época, porém não de fato habitado pela personagem histórica, reunindo objetos domésticos que reconstituem ambientes antigos, outros que recuperam a história da cidade, documentos, fotografias e obras modernas, que adornam as paredes (p. 241). Acaba tornando-se um centro cultural, com salas de exposições temporárias, eventos culturais e loja de artesanato.

Os museus regionais também podem ser pensados dentro do espírito do que o canadense Charles Taylor (1994) denomina de “política de reconhecimento”, ou seja, um movimento

político, social e humanista que, através da busca de valores como o autoconhecimento, autenticidade e identidade, é capaz de provocar equilíbrio não só da dignidade humana, que reconhece noções de igualdade de oportunidades, inclusive econômicas, mas de descobrir, pela diferença, um sentido de autoestima extremamente significativo.

O museu regional, portanto, tem uma função de gerar tal identificação nas populações locais, que reconhecem nos artistas, personagens, e na construção de uma linguagem específica, um código comum que o distingue de outros e as distingue. Tal distinção é, além disso, também voltada ao “estrangeiro”, ou seja, o turista que visita a cidade e admira aquelas particularidades, gerando respeito, estima, compreensão, e troca de valores.

Os dois exemplos aqui abordados se diferenciam em suas propostas: um constitui-se como um museu monográfico, enquanto o outro tem um perfil mais híbrido e complexo, que ainda espelha, de certo modo, o modelo do Dona Beja.

Em seguida, iremos abordar, portanto, cada um dos museus.

Museu Calmon Barreto²

Em 27 de junho de 1984 foi criada, oficialmente a Fundação Cultural Calmon Barreto. Inicialmente tinha o propósito de constituir-se em um conservatório musical, mas ampliou seu escopo a partir das novas demandas dos artistas e intelectuais locais, inclusive do próprio Calmon Barreto, que havia retornado a Araxá no final da década de 1960. No ano seguinte de sua criação, a fundação estabeleceu sua sede em um edifício anteriormente pertencente à estação da estrada de ferro, então desativada, local que ocupa até hoje.

Segundo a conservadora Maria Cristina Pereira de Freitas, a fundação possui onze arquivos documentais, além de uma biblioteca especializada, e tem a seguinte função:

A missão institucional é proteger o patrimônio cultural da cidade, direta ou indiretamente sob a sua guarda, resgatar e incentivar as manifestações originais das culturas local e regional, dando apoio aos artistas e escritores, de modo geral. É, portanto, uma Instituição de fomento à cultura e de preservação dos bens culturais e encontra-se organicamente dividida em: Presidência, Conselho Fiscal, Departamento de Escola de Música, Setor de Administração e Finanças, Setor de Pesquisas e Publicações, Setor de Patrimônio Histórico e Cultural, Supervisão de Artesanato e Cursos Livres, Supervisão de Arquivos e Museus. (FREITAS, 1999)

Foi a partir da Fundação Cultural que, em 20 de novembro de 1996, dois anos após a morte do artista, foi inaugurado o Museu Calmon Barreto, que é administrado a partir de uma Supervisão de Museus da instituição.

Para Tancredo Borges Guimarães (2017, p.10), a ideia do museu surgiu após uma grande exposição ocorrida em um espaço da Avenida Vereador José Senna, quando produziu-se um catálogo e, posteriormente a implantação do museu, através de um comodato, inicialmente por vinte anos, de aproximadamente 170 das obras pertencentes a Cordélia Barreto, irmã do artista, que recebeu o conjunto de sua obra por herança, já que o artista não tivera filhos, e pouco comercializara seus trabalhos durante a vida³.

Em junho de 2010, por meio do Projeto História da arte com incentivo da CBMM – Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, através do MINC-Mecenato, foi adquirido de fato um primeiro lote do acervo, de 100 obras (47 pinturas em tela, 04 aquarelas, 09 desenhos, 13 esculturas, 06 medalhas e um conjunto de 21 moedas), que compõe o núcleo central do museu⁴.

Um novo grupo de 63 desenhos, esboços e croquis foram doados pela família em 2012. Em 2014, Fernando Barreto, irmão do artista, fez um trabalho de conservação desse conjunto, colocando novos *passe-partouts*. Os desenhos foram devolvidos à Fundação em março de 2017. A presidente da Fundação, Anette Akel, informa então que esse conjunto permaneceria na Fundação com a intenção de organizar mostras temporárias fora de Araxá, em grandes cidades como São Paulo (PORTAL G1).

Um último conjunto de 70 obras, ainda alojado em comodato, continua pertencente à família do artista (23 telas, 01 escultura, 01aquarela, 02 desenhos, 18 moedas, 02 publicações do artista, 05 livros ilustrados por ele e 18 recortes com ilustrações em jornais e revistas) que, além das obras emprestadas, possui ainda um grande acervo em sua posse (cerca de mil obras).

O museu está abrigado em um espaço físico alugado, adaptado, de área total de 980,50 m², dos quais 624,27 m² são de área expositiva e 37,28m² de reserva técnica (UNIVERSIDADE..., 2000, p. 114-115). Graças ao grande espaço expositivo, dividido em dois pisos, todo acervo permanece em exposição. As grandes pinturas e esculturas, além de baixos relevos, moedas, medalhas e livros ilustrados ficam no piso térreo, enquanto o piso

superior apresenta uma sala dedicada às marinhas de Cabo Frio e outra aos desenhos e gravuras.

Recentemente, com o fechamento da igreja de São Sebastião, um acervo de arte sacra está alojado temporariamente na reserva técnica e algumas das peças maiores no espaço expositivo do museu.

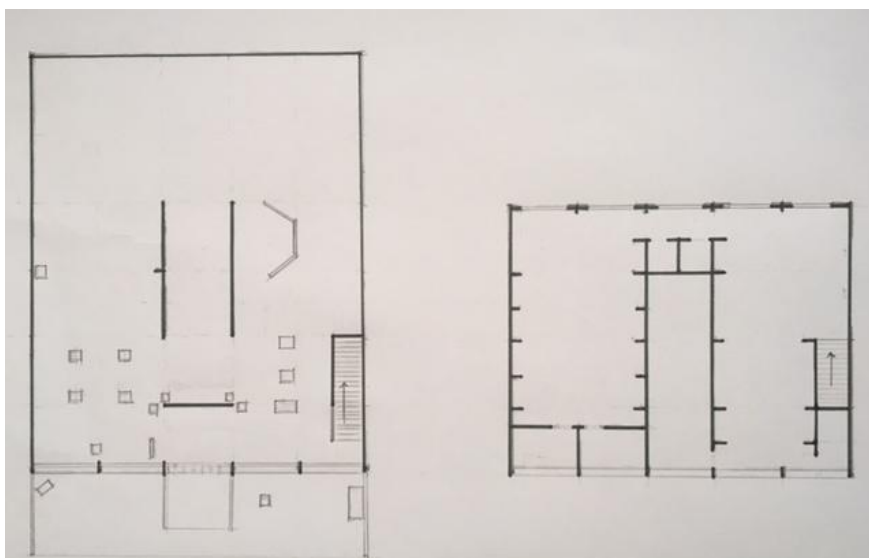


Figura 1 - Planta do Museu Calmon Barreto. No piso térreo (à esquerda), estão alojadas as telas históricas, retratos, esculturas, moedas, medalhas e livros. No piso superior (direita), ficam as marinhas, aquarelas e desenhos, além da reserva técnica. (esquema gráfico do autor)



Figura 2 - Museu Calmon Barreto. Piso térreo com exposição das pinturas em tela históricas (como a que representa Dona Beja) e esculturas (Foto do autor).



Figura 3 - Museu Calmon Barreto. Piso superior - sala das marinhas (Foto do autor).

Museu de Arte Decorativa⁵

Assim como em Araxá, os museus de Uberaba também estão vinculados a uma instituição, a Fundação Cultural de Uberaba, que foi criada em 1981 e passou a funcionar, de fato, dois anos depois, em um edifício histórico, o Casarão da Família Mendonça, inaugurado com uma exposição de pintores da cidade. Atualmente a sede encontra-se em outro imóvel, o Casarão do Coronel Tobias Rosa – Casa da Cultura, que possui uma galeria de artes, e tem uma parte administrativa no Palacete dos Borges.

O MADA – Museu de Arte Decorativa foi criado na residência da família de José Maria dos Reis. Era a sede da Chácara Eucaliptos, construída em 1916, e doada ao município de Uberaba pela família.

A Chácara do Dr. Abel era um local visitado pela molecada das redondezas. Fortemente vigiada, tinha um pomar imenso. O único lugar conhecido que tinha jambeiro. Íamos em bando. A cidade, então, ameaçava aproximar-se do local, pelos lados do bairro Estados Unidos. Do outro lado da linha do trem, o nosso lado, ainda era tudo um imenso descampado. (RESENDE, 2011)

Um ponto importante a abordar é a questão do gênero museológico no qual se enquadra o MADA. Em primeira instância, a significação de que a casa foi construída e habitada por uma figura pública e histórica da cidade, José Maria dos Reis, o que lhe confere uma identidade de “casa histórica”, ou seja, possui uma identidade que recupera um personagem da memória coletiva de Uberaba, e isso abriria a possibilidade de tornar-se um “museu

casa”, local museológico no qual poderia ser reconstituído o lugar de habitação de seu morador.

A proximidade com o espaço doméstico e privado é determinante na organização da casa- museu, assim como na motivação do público para a visitar. Ao chegar à casa- museu, o visitante deparar-se-á com o quotidiano da pessoa que dá nome à instituição, percebendo determinada maneira de pensar, de agir, inteirar-se-á do seu ambiente familiar, da sua época, da sua economia, da sua envolvimento social e educativa. (Ponte, 2009, p.6)

A doação do imóvel se deu em agosto de 2000, a partir de uma negociação com a prefeitura da cidade, diante do alto valor de impostos imputado à propriedade, de seu abandono parcial pela família que não mais utilizava o local, e da descaracterização da chácara original com o loteamento de grande parte da gleba e minimização das áreas verdes restantes (alvo de protestos públicos da população).

Consta que os impostos sobre o imóvel eram altíssimos. A cidade, no final dos anos de 1990 já ia muito além da chácara e sem condições para manter o imóvel os descendentes da tradicional família Reis transformaram em madeira quase todas as árvores do local. Em seguida fizeram o loteamento e a antiga casa foi doada à prefeitura em acordo que legalizou o Residencial Abel Reis. (RESENDE, 2011)

Os doadores (a neta, Niobe Hussar dos Reis Batista e seu esposo Evaldo dos Santos Batista), familiares do personagem original da casa, aparentemente, não impuseram um aspecto preciso de sua utilização (as cláusulas de doação ainda precisam ser investigadas nos documentos). Constituem-se, assim, em “patronos passivos”, pois não participaram ativamente na construção da constituição do museu, doando apenas um imóvel considerado histórico.

Porém, diante da doação do imóvel vazio, destituído de móveis e objetos originais, a formação do museu optou por reconstruir um ambiente doméstico, mas não de um habitante específico, mas de um “tipo”, ou de uma determinada época da história da cidade. Foram adquiridos, a partir de uma doação em dinheiro de uma das principais indústrias da cidade, a Fosfertil, um conjunto de móveis e objetos de época que seriam dispostos recuperando protótipos de cômodos e lugares da casa. Daí vem a designação de “museu de arte decorativa”, por condensar seu acervo em tais elementos museais.

O modelo de "museu de arte decorativa" tem como grande referência o Victoria & Albert Museum de Londres, fundado em 1852 a partir da Grande Exposição de 1851, que adquiriu um enorme acervo de móveis, têxteis, cerâmica, vidro, metal e moda, entre outros objetos, e que aloja-se em um conjunto de edifícios projetados para a instituição. Por outro lado, uma

referência mais próxima estaria no Museu Nacional de Artes Decorativas de Buenos Aires, com acervo de móveis, objetos e obras de arte, em grande parte adquiridos juntamente ao edifício que pertencia à família residente no local. Veremos que a proposta se aproxima desse segundo modelo.

Segundo o site da Fundação Cultura de Uberaba,

Voltado para a cultura da família brasileira e triangulina – pretendendo discutir diversos seguimentos relacionados ao cotidiano da família, entre eles arquitetura, mobiliário, artes plásticas, artes decorativas e utilitárias. O Museu quer também locar as manifestações da cultura popular – entre elas a tecelagem manual que é uma das produções mais ricas e tradicionais do povo do Triângulo Mineiro – e rediscutir a importância das famílias na ocupação do Sertão Mineiro nos séculos XIX e XX.

Seu acervo conta com uma biblioteca, móveis e porcelana inglesa da década de 20, é um Museu dedicado à memória da casa, objetos, e costumes da família, com o intuito de salvaguardar parte importante do patrimônio cultural da cidade de Uberaba. O Museu está em fase de complementação. Sua ideologia de pesquisa está concentrada na vida cotidiana, usos e costumes, da ocupação do Triângulo Mineiro. Voltado para a cultura da família brasileira o MADA aborda diversos segmentos relacionados ao cotidiano da família, entre eles a arquitetura, mobiliário, artes plásticas, decorativas e utilitárias, relação senhor – escravo, indumentária, religiosidade, além de locar as manifestações da cultura popular, entre elas a tecelagem manual, uma das produções mais ricas do povo do Triângulo Mineiro, e rediscutir a importância das famílias na ocupação do Sertão Mineiro nos séculos XIX e XX. (FUNDAÇÃO CULTURAL DE UBERABA)

Esse primeiro conjunto de móveis e objetos decorativos possui 104 itens listados. Contudo, dois conjuntos específicos são doados posteriormente, em épocas diversas: de um lado, uma série de 17 obras de artes plásticas, dentre as quais um grupo específico de 09 obras do artista José Maria dos Reis Junior, um dos quinze filhos do antigo dono da casa, e que nascera e habitara o lugar, porém antes de sua iniciação artística (não conviveu ali como artista); de outro, uma biblioteca que havia pertencido ao proprietário do imóvel e fora oferecida ao arquivo público da cidade, mas que em sua trajetória, incluindo perdas e aquisições de obras estranhas ao núcleo original, acabou sendo destinada ao museu e colocada de modo similar a sua localização original na casa.

O primeiro fato, que foi consequência da ideia de realizar uma exposição do artista durante a inauguração oficial do museu (22 de abril de 2002), com obras emprestadas de vários membros da família e outros moradores da cidade, e que acarretou posteriormente o movimento pela doação de algumas dessas obras, cria a ideia de formação de uma coleção de obras artísticas de um artista que nasceu na cidade, mas desenvolveu sua trajetória majoritariamente fora dela, e que durante a vida não conquistou laços de proximidade com a população local.

Fato criado, apõe ao coração original de objetos decorativos, que nominam o museu, um segundo objetivo de existência, que a partir de então cria o comprometimento de expor e colecionar suas obras – um eixo de aquisição.

O segundo aspecto, da biblioteca, propõe uma outra questão, que de fato reconstitui um lugar da casa com um conjunto de objetos originais, e que se aproxima da proposta do “museu casa”. Soma-se a isso a realidade de que tal coleção de livros recebeu um primeiro trabalho de inventário, mas ainda destituído de conservação apropriada e mecanismo de acesso público, que permitiria talvez estudar e entender a formação intelectual do morador histórico da residência. Há notícia de uma segunda biblioteca de outro personagem, mas que acabou não incorporada ao MADA.

Em relação ao aspecto museográfico do museu, também parece haver um híbrido entre objetos colocados sob o aspecto de reconstituição de uso (mesas, cadeiras, lustres, alguns objetos decorativos), outros aparentando deslocamento do ambiente, mas sem propriamente serem colocados explicitamente como objetos museológicos, e algumas salas vazias de objetos, ou com um mínimo possível, destinadas à exposição de artes plásticas (pinturas, desenhos, gravuras, fotografias). É relevante que, na última visita realizada, apenas as obras de artes plásticas receberam etiquetas informativas, ao contrário do mobiliário, que pode assim parecer um cenário sem a devida informação.

Outro aspecto a salientar é sua utilização para exposições temporárias com obras que não fazem parte do acervo: “Art Nouveau Transição”, “O Mobiliário na Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo”, “José Duarte de Aguiar – Arquiteto de Referências”, “O Arquiteto dos Casulos” do artista Paulo Miranda, “Desenhos e Pinturas de Eugênio Paccelli”, “Colecionadores” e mais recentemente a mostra “Objetos de Cerâmica” com esculturas e objetos utilitários de várias regiões do Brasil.

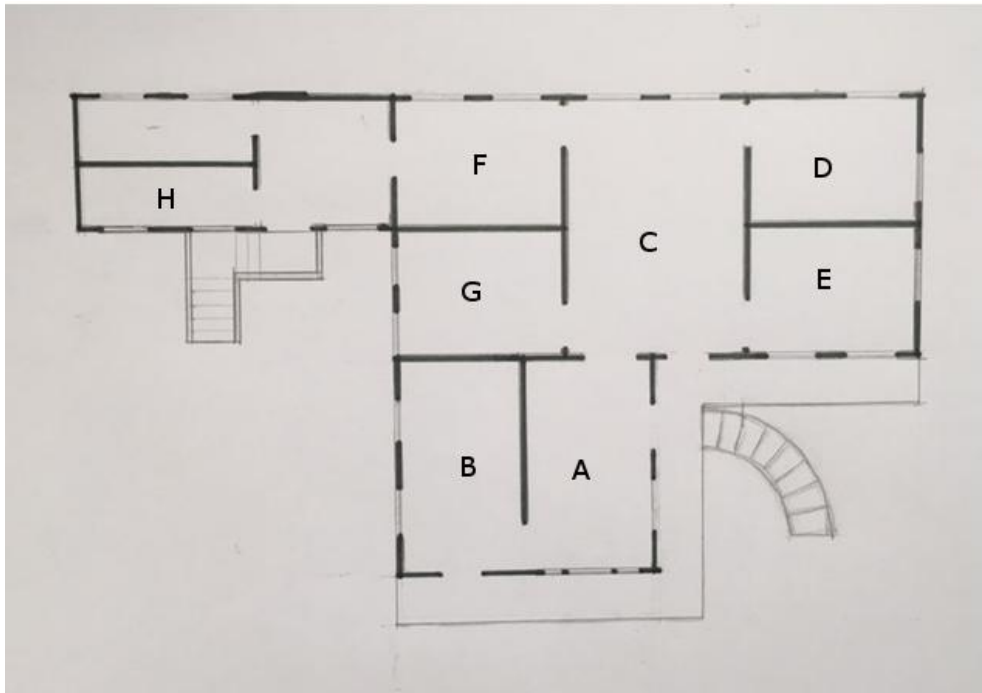


Figura 4 - Planta do Museu de Arte Decorativa. **A** - Sala de entrada com mobiliário e área expositiva. **B** - Biblioteca. **C** - Sala central com mobiliário de jantar e área expositiva. **D, E e G** - Salas expositivas. **F** - Sala expositiva dedicada a José Maria dos Reis Junior. **H** - Reserva Técnica. (esquema gráfico do autor)



Figura 5 - Sala de entrada com mobiliário e área expositiva (Foto do autor).



Figura 6 - Sala expositiva dedicada a José Maria dos Reis Junior (Foto do autor).

Considerações finais

A partir do que foi visto em relação aos dois museus, foi possível identificar as diferenças das estratégias museológicas adotadas, às quais se pode somar o fato de que o Museu Calmon Barreto encontra-se na área central de Araxá, enquanto o Museu de Arte Decorativa localiza-se em um bairro periférico de Uberaba.

Ambas cumprem o propósito de tornar conhecidas as obras dos artistas nascidos na cidade e que se deslocaram da região, mas em escalas diversas, considerando o número de obras expostas e sua proporção nas coleções.

É notável o fato de Calmon Barreto ter produzido muito, mas pouco comercializado suas obras, e ter retornado a sua terra natal com uma forte presença como agente cultural local. Já Reis Junior produziu em menor escala, possui uma obra mais dispersa, e não retornou a sua cidade, permanecendo no Rio de Janeiro até sua morte.

Um último dado de interesse é a presença de suas obras em outros museus brasileiros: Reis Junior possui 10 obras no Museu Nacional de Belas Artes e 01 obra na Pinacoteca do Estado de São Paulo; Calmon Barreto possui 01 obra no Museu Nacional de Belas Artes e 09 obras no Museu Don João VI.

Tais diferenças derivam de suas trajetórias assimétricas e distintas: Barreto, embora não tenha de fato cursado oficialmente a Escola Nacional de Belas Artes, foi premiado no Salão, tornou-se professor e diretor da escola, e teve importante atuação como ilustrador; Reis Junior não concluiu seu curso, expôs com menor frequência no Salão, e voltou-se com maior dedicação à crítica e história da arte.

Em ambos os casos, porém, percebemos que sua presença em museus de sua terra natal gera uma significação importante para as cidades e seus cidadãos, capaz de construir valores de pertencimento, afeto e apreciação artística.

Referências

- CARDOSO, Tarcísio. Depoimento. Calmon, um homem simples. In: REZENDE, W. M. **Calmon Barreto: um artista completo**. Araxá: 2016, p. 153.
- FREITAS, M. C. V. de. **Fundação Cultural Calmon Barreto de Araxá: diagnóstico de acervo**. Curitiba, 1999. Monografia (Especialização em Conservação de Obras sobre Papel). Departamento de Ciência e Gestão da Informação, Universidade Federal do Paraná. 193p.
- FUNDAÇÃO CULTURAL DE UBERABA. **Museus: MADA – Museu de Arte Decorativa de Uberaba**. Disponível em : <<http://www.culturauberaba.com.br/museus>>.
- GUIMARÃES, Tancredo Borges. Depoimento. In: REZENDE, W. M. **Calmon Barreto: um artista completo**. Araxá: 2016, p. 10.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- PONTE, Antonio Manuel Torres da. **Casas-museu em Portugal**. Dissertação (Mestrado em Museologia). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. Disponível em <https://antonioponte.files.wordpress.com/2008/05/microsoft-word-texto.pdf>.
- PORTAL G1. **Fundação em Araxá recebe obras de Calmon Barreto**. Vídeo, 2'35", 24 mar. 2017. Disponível em: < <http://g1.globo.com/pop-arte/videos/t/todos-os-videos/v/fundacao-em-araxa-recebe-obras-de-calmon-barreto/5751233/>>.
- RESENDE, V. Quando o museu era a chácara. 27 dez. 2011. **Valdo Resende – escritor e dramaturgo**. (blog). Disponível em <https://valdoresende.com/tag/mada-museu-de-arte-decorativa/>
- TAYLOR, Charles. Politics of recognition. In: GUTMANN, A. (ed.) **Multiculturalism: examining the politics of recognition**. Princeton: Princeton University Press, 1994, 25-73.
- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. COMISSÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL. **Guia de museus brasileiros**. São Paulo: EDUSP, 2000.

¹ Este artigo é um recorte da pesquisa “Arte fora dos Eixos: subsídios para a construção de uma história da arte no Triângulo Mineiro e entorno”, financiada pela FAPEMIG – Fundação de Apoio à Pesquisa de Minas Gerais, e resultado do estágio de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, com supervisão da Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira.

² Agradecemos à equipe do museu, em especial a Raquel Costa Leão, Vanilda Cotelip, à Supervisora de Museus Maria Angélica Torres Cotelip Barbosa e à Presidente da Fundação Calmon Barreto, Anette Akell, que permitiram a visita ao museu, registro fotográfico, além do envio de informações sobre o acervo.

³ Guimarães também informa que na cidade há outras obras do artista espalhadas: uma tela na entrada do Hospital Dom Bosco, outra no altar da Igreja do Rosário, no Museu Sacro da Igreja de São Sebastião, uma sala na Pousada Dona Beja e outra sobras em coleções particulares. Além disso, instrumentos, cinzeiros e seu cachimbo estão expostos no Memorial de Araxá.

⁴ A empresa já havia encomendado um busto em gesso do cientista Djalma Guimarães, por volta de 1986, e posteriormente apoiado a publicação do livro **Araticum – histórias de Calmon Barreto**. (CARDOSO, 2016, p. 153).

⁵ Agradeço ao Coordenador do Museu, o artista Paulo Miranda, pelas informações, oportunidade de visita e por ter permitido o registro fotográfico do edifício do museu e de suas obras.

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (São Paulo, 1965) é formado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Possui Mestrado em Arquitetura pela FAU USP e Doutorado em Artes pela ECA USP. Realizou estágio de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, supervisionado pela Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira. É professor de História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, atuando nos Cursos de Graduação em Artes Visuais e Jornalismo, e nos Mestrados em Artes e Arquitetura. Crítico e historiador da arte, realiza pesquisas sobre a arte contemporânea nas décadas de 1960 e 1970 e sobre a produção artística na região do Triângulo Mineiro.

COLEÇÕES DE PINTURA E DE FOTOGRAFIA – COMENTÁRIOS PUBLICADOS NOS PERIÓDICOS DO SÉCULO XIX

Maria Antonia Couto da Silva

Nesta comunicação gostaria de comentar sobre coleções de pinturas e de fotografias descritas em artigos de periódicos do século XIX, mencionadas em visitas a ateliês, “em estado de preparação, como em um laboratório”¹. Os amadores, críticos de arte e escritores, próximos aos artistas costumavam descrever nos jornais da época os ateliês de pintores, escultores e fotógrafos e as obras reunidas no local. Enquanto apreciavam obras recém-terminadas e outras ainda não acabadas podiam, de certa forma, argumentar sobre o processo criativo e também sobre uma espécie de coleção de obras que só existiria e só poderia ser apreciada em um curto intervalo de tempo.

Na pintura do final do século XIX no Brasil poucas obras trazem representações do pintor em seu ateliê. Por outro lado, na imprensa da época, os ateliês de artistas foram objeto de vários artigos, principalmente nas duas últimas décadas do século XIX, quando se intensificaram as exposições em locais alternativos, como galerias e também estúdios de pintores e de fotógrafos, fora do ambiente da Academia de Belas Artes. Articulistas, críticos de arte e também literatos trataram em seus textos da descrição dos ateliês e principalmente comentavam as obras mais recentes dos pintores que visitaram, contribuindo para a construção da imagem do artista. Os locais também foram associados à comercialização de obras de arte e se tornaram ponto de encontro de artistas e intelectuais.

Sobre o tema gostaria de comentar um artigo que descreve o ateliê de Rodolfo Amoedo e outros que mencionam ateliês de fotógrafos, onde era possível apreciar a produção recente em retratos e paisagens. Os textos correspondem a uma literatura sobre a descrição de ateliês e, ao mesmo tempo, comentam de forma interessante sobre as obras ali reunidas.

A *Gazeta de Notícias* publicou, em 1888, um artigo no qual o autor procura, por meio da descrição do ateliê, traçar uma espécie de retrato moral do artista. O autor menciona uma abordagem freqüente na época, que associa a personalidade de um intelectual ou artista ao aspecto do gabinete de trabalho. Na opinião do articulista seria possível definir um espírito ou um temperamento observando:

A ordem, o sistema, o gosto no arranjo mantido, a regularidade do luxo da mobília, na simplicidade discreta; a promiscuidade turbulenta de um caráter de imprevisto e inconstância, especificada pelo descuido geral de colocação dos objetos, pela

incoerência da escolha dos livros, estantes e teorias dismanteladas e incompletas, pelo capricho a esmo do *bibelot*, que é a arte do disparate decorativo (R., 1888, p.1).

Nos ateliês de artistas, era possível observar também “os projetos, as tentativas, as intenções anotadas, compendiadas no tempo, as antigas, mais apagadas; as recentes vivas”, levando em conta que “ali estão os estudos perdidos, os aproveitados, os abandonados, recordações, saudades, desânimos...” (Ibidem). O autor revela o interesse e certa emoção em visitar ateliês, onde algumas vezes encontra-se o último painel concluído, e o artista retocando os últimos efeitos, onde era possível presenciar a conclusão de um projeto, uma idéia acabada, o vigor da representação.

No ateliê de Amoedo, de maneira diversa de outros relatos que enumeram coleções de obras acabadas, afirma ter encontrado apenas esboços:

Uma tela de dois metros, onde deve haver um dia uma festa de crianças numa sala de luxo. A mais velha ao piano, graciosamente voltada; o irmão pequeno sentado no tapete agride um tambor, divertido com o estardalhaço; duas outras irmãs preparam-se para rir do desordeiro, encapelando-o num enorme chapéu de gazeta... As figuras mal aparecem.

Outro esboço é um quadro de meditação religiosa. Cristo em oração, curvado, fervoroso, no momento amargurado do horto. A figura é estampada em perfil escuro sobre o céu; no céu triste devasta-se a púrpura do crepúsculo, como um agouro da Paixão iminente” (Ibidem)

O trecho seguinte é ainda mais interessante, porque nele o autor evocou também a memória da paleta de cores utilizada pelo artista em obras já expostas e conhecidas do público:

As paredes estão cobertas de telas utilizadas ou condenadas.

Uma belíssima composição de nu feminino, nudez morena, apenas púbere, espreguiçando-se sobre cetim cor de rosa. Junto do leito, uma ventarola de palha lembrando a temperatura sensual da hora. Estudos rápidos de paisagem. Reconhecem-se as cores ensaiadas da *Marabá*, o áspero verde sombrio da solidão e a pele sadia, quente da índia, tonificada no ar livre; as cores do *Estudo*, cores que dormem, brandas na encarnação da figura, na tapeçaria em roda; as cores do *Cristo em Cafarnaum*, ofuscadas pelo esplendor da divina presença, as cores idiliais de Daphinis e Chloe, da *Narração* [...] (Ibidem).

Devemos observar como foram destacadas em várias obras a paleta do artista, com cores muito elaboradas. O autor exaltou também o ateliê como o ambiente no qual o crítico de arte teria a oportunidade de observar várias obras reunidas de um mesmo autor, concluídas ou não, e inclusive de analisar a maneira de elaboração das mesmas.

O autor, que assinou como R., seria, segundo os estudiosos de literatura, o escritor Raul Pompéia, autor da Coluna “Pandora” do jornal *Gazeta de Notícias*. O escritor redigiu poucos textos no campo das artes. Entretanto, integrou um círculo de artistas e intelectuais ligado à

redação do jornal, participando também do grupo ligado ao Centro Artístico (1893-1899). A instituição, que defendia a “arte nacional”, reuniu professores do Instituto Nacional de Música e da Escola Nacional de Belas Artes. O Centro Artístico reuniu nomes como Artur Azevedo na Comissão de Teatro, e vários intelectuais ligados à *Gazeta de Notícias*, como Ferreira de Araújo, seu fundador; os artistas Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Angelo Agostini, Rodolfo Bernardelli e os escritores Araripe Júnior e Coelho Netto (ENGEL, 2015).

Considero o comentário de Pompéia interessante pela abordagem psicológica do ambiente do ateliê e também por evocar a memória das cores empregadas pelo artista, em uma época em que o acesso às obras de arte e às reproduções era restrito. O texto de Raul Pompéia é interessante ainda por ser um autor pouco conhecido no campo das artes e pela forma como o texto foi construído, evocando um conjunto de obras reunidas apenas momentaneamente.

As descrições de ateliês de artistas, campo de investigações recentes por parte dos pesquisadores, representavam para os articulistas e críticos de arte uma oportunidade de analisar obras em andamento, acabadas ou não, e de elaborar um comentário elaborado sobre um conjunto de obras fora do contexto das Exposições da Academia.

Um dado interessante é que também os fotógrafos expunham retratos realizados e pelo menos Juan Gutierrez mereceu um comentário publicado na *Revista Ilustrada*. Considerado um dos melhores fotógrafos de seu tempo, o autor do breve texto elogiou a naturalidade dos seus retratos e comentou que vários destes estavam expostos em seu estúdio: retratos quase todos de jornalistas e homens de letras conhecidos. O articulista elogiou a produção de Gutierrez: “[...] uma disposição magnífica de luz e de sombra”, concluindo que ele estaria destinado a ser “o retratista da moda”, a ter o ateliê constantemente freqüentado pelas pessoas elegantes da sociedade (NEMROD, 1889, p.6). O autor do texto, assinado como Nenrod, seria o escritor Olavo Bilac, que redigiu uma série de artigos sobre artes e colaborava frequentemente com poemas publicados na *Revista Ilustrada*. Juan Gutierrez (1859-1897) foi retratista e paisagista e, segundo estudiosos, sua contribuição mais importante foi a documentação da Revolta da Armada, ocorrida na Baía de Guanabara entre 1893 e 1894. Sobre o fotógrafo Juan Gutierrez, gostaria de mencionar ainda um texto de Artur Azevedo, datado de 1894, que comentou:

Não perderá o seu tempo quem for ao estabelecimento fotográfico do Gutierrez, na rua Gonçalves Dias, apreciar a interessante coleção, que ali se acha exposta, de

fotografias de grandes dimensões, representando a fortaleza de Vilegagnon e suas dependências, tal qual se acham atualmente (AZEVEDO, 1894, p.1).

Azevedo elogiou as fotografias pelo discernimento artístico e, ao mesmo tempo, reconheceu nelas valor histórico incalculável. Na imprensa do final do século XIX no Brasil, são raros os comentários sobre fotógrafos, o que reforça a importância do texto de Artur Azevedo. Em uma associação entre Gutierrez e Artur Azevedo, gostaria de analisar, em especial, a revista *O álbum*, publicada entre 1893 e 1894. Dirigida por Arthur Azevedo, teve vários colaboradores ligados ao grupo de intelectuais atuantes nos jornais *O Paiz* e *Gazeta de Notícias*, entre eles Olavo Bilac, e fototipias da Companhia Fotográfica Brasileira, de João Gutierrez. Cada número traria um retrato, constituindo ao final uma galeria. No texto do número inicial Artur Azevedo comentou: “A fotografia matou a gravura desde que se conseguiu imprimi-la em grandes tiragens, dando-lhe ao mesmo tempo uma inalterabilidade indiscutível. A fototipia é, como se vê, o triunfante processo dos nossos retratos, que não exitamos em recomendar como verdadeiros modelos do gênero” (A.A, 1893, p.1).

Aqui está implícita também a ideia da coleção de imagens que poderia ser feita pelo público assinante. O título da publicação remete a coleções de fotografias, tão freqüentes na época. Entre os retratos treze são retratos de políticos, oito de músicos e ou compositores, seis de atores, três são de jornalistas, entre outros. Entre os retratos podemos destacar aqueles de Carlos Gomes, Machado de Assis, Ismenia dos Santos (atriz teatral), Assis Pacheco (músico), Arthur Napoleão (músico), e Aluísio de Azevedo, entre outros (fig.1 e 2).

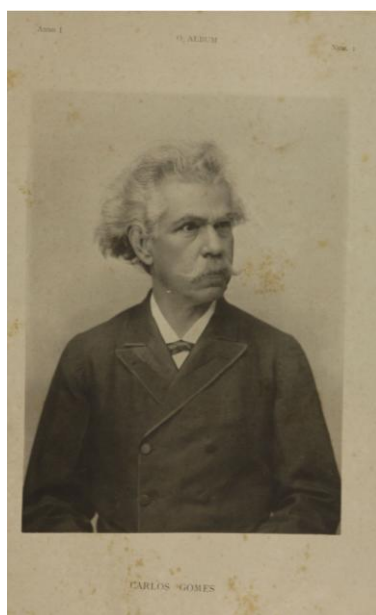


Fig.1 – Gutierrez, Juan. Retrato de Carlos Gomes. *O Álbum*, n.1, jan 1893, p.5.



Fig. 2 - Gutierrez, Juan. Retrato de Ismenia dos Santos. *O Álbum*, n.3, jan 1893, p.5.

Pouco se sabe sobre o fotógrafo Juan Gutierrez. Na coleção Ermakoff estão presentes setenta e cinco fotografias, em sua maioria paisagens do Rio de Janeiro. As fotografias presentes na Coleção Brasileira Fotográfica, da Biblioteca Nacional, também são paisagens. A sua produção de retratos é, portanto, pouco conhecida. Acredito que o estudo da publicação *O Álbum*, assim como outros periódicos do período, poderá ampliar o conhecimento sobre o assunto.

Ao tratar de fotógrafos no século XIX e coleções de fotografias em ateliês, saindo do ambiente artístico do Rio de Janeiro, gostaria de comentar, ainda que brevemente, sobre o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo. Ele tornou-se conhecido pela documentação fotográfica de São Paulo, a partir da década de 1860. Boa parte da produção do fotógrafo consistiu na documentação das mudanças urbanas na cidade, documentada em 1862 e em 1887, em fotos nas quais o fotógrafo procurou retomar os mesmos ângulos registrados anteriormente.

Um dado interessante é a coleção de fotografias que era apresentada no ateliê do fotógrafo Militão, em São Paulo. Militão, após deixar as atividades como fotógrafo, consciente do papel histórico de sua produção, procurou preservar a memória de sua imensa coleção de retratos. Elaborou uma lista de mais de quinhentas pessoas fotografadas entre 1865 e 1885. O manuscrito intitulado *Índice das fotografias de antigos paulistas* era acompanhado de um anexo, o *Maço de clichês*, uma relação de negativos organizada pelo fotógrafo. Como nota Íris Araújo, o *Índice* permite uma reflexão sobre sua produção fotográfica, e em alguns casos possui comentários sobre os retratados. As fotografias foram realizadas por Militão durante seu trabalho nos ateliês *Fotografia Acadêmica* (Carneiro & Gaspar) e *Fotografia Americana*. Ele reuniu mais de doze mil imagens, com dados sobre os retratados, que constituem um material muito instigante, que podia ser consultado pelos interessados. Como nota Araújo, no verso das fotografias ele anunciava que guardaria o clichê por dois anos, caso o cliente desejasse obter mais cópias dos retratos.

Esse conjunto de imagens nos permite tecer uma série de considerações de ponto de vista sociológico e também artístico. A análise das fotografias nos permite ampliar o conhecimento sobre os recursos empregados e a forma de retratar pessoas de várias classes sociais. Em relação aos cenários, por exemplo, a autora menciona que os clientes poderiam escolher aquele que “imitava uma sala de estar ou uma floresta tropical. Ou adornar a fotografia com objetos como mesa, cadeiras, cortinas ou pedra artificial. Havia a

opção de ser retratado de pé, apoiando-se, talvez, em um balaústre ou um apoiador, ou sentado (em cadeira, na mesa ou na pedra artificial)” (ARAÚJO, 2010, p. 180).

Os retratos, em sua maior parte, são sóbrios, raramente mais descontraídos, e um pouco teatrais. As anotações que acompanhavam os clichês traziam nome, idade dos retratados, profissão, abrangendo personalidades de famílias abastadas, como Eduardo Prado, e o primeiro vendedor de jornais da cidade, o francês Bernard Gregoire. Como nota Kossoy, os retratos de Militão “[...] denotam a visão crítica de um fotógrafo que vai além do simples ato repetitivo de operador da câmera, ao retratar os mais diferentes tipos humanos de uma sociedade em formação e constituem um documentário único da paisagem urbana de São Paulo da época” (KOSSOY,1978:12). A documentação sobre o fotógrafo integra o acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo

Procurei, nesta comunicação, discutir algumas questões relacionadas a coleções de pintura e fotografias, através, principalmente, do levantamento de artigos publicados na imprensa. Os artigos que descreveram ateliês e as obras ali reunidas constituem um material interessante não apenas do ponto de vista artístico mas também social. No caso dos fotógrafos, a idéia de expor no próprio ateliê parte dos retratos realizados é interessante do ponto de vista da divulgação de uma certa visualidade pautada pela fotografia. Indica também a ambição de preservar e expor a produção fotográfica, levada adiante no projeto de preservação da memória, como no caso do fotógrafo Militão. A reflexão expressa neste texto está inserida em um projeto em andamento, sobre os temas, autores e questões artísticas debatidos nos principais periódicos do fim do século XIX e busca colaborar no debate sobre novas abordagens das questões artísticas no Brasil do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.A. [Artur Azevedo]. “Cavaco preliminar”. O Álbum, n. 1, 1893, p.1.
ARAÚJO, Iris Morais. “Versões do progresso: a modernização como tema e problema do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, Anais do Museu Paulista, v.18, n.2, jul-dez 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5536/7066>
ANDRADE, Débora. “Intelectuais no século XIX” IN: ENGEL, Magali Gouveia (org). *Os intelectuais e a imprensa*. Rio de Janeiro, Mauad, 2015.
AZEVEDO, Artur. “Palestra”, O Paiz, n. 2458, 4 de abril de 1894, p.1.
AZEVEDO, Militão Augusto de. *Índice das fotografias de antigos paulistas*. Manuscrito.s.d. Coleção Militão Augusto de Azevedo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
KOSSOY, Boris. *Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887) : recuperação da cena paulistana através da fotografia*. 1978. Dissertação (Mestrado), Escola de Ciências Sociais da Fundação de Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo.
NEMROD [BILAC, Olavo]. “Photographia União”. *Revista Illustrada*, n. 533 26 de janeiro de 1889, p. 6.
R. [POMPEIA, Raul]. “Ateliê Amoedo”. *Gazeta de Notícias*, n. 256, 13 de setembro de 1888, p.1.
SIMÕES JR., Álvaro Santos. “Retratos e poemas de O Álbum (1893-1895) de Artur Azevedo”. IN *Estudos de literatura e imprensa*, São Paulo, Ed. UNESP digital, 2014, p.91 – 112.

¹ O texto se insere em uma pesquisa de Pós-doutorado realizada no IARTE-UFU com supervisão do Prof. Dr. Alexander Miyoshi e bolsa PNPd-CAPES.

Maria Antonia Couto da Silva. Pós-doutora em História da Arte e da Cultura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (IFCH-UNICAMP). Doutora em História da Arte pela mesma instituição com a tese “Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro *Brasil Pitoresco*, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861). Mestre em História da Arte pela mesma instituição. Graduada e licenciada em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH-USP.

TROPICÁLIA EM LONDRES: DA WHITECHAPEL À TATE GALLERY

Maria de Fátima Morethy Couto

Minha comunicação tem por objetivo discutir a recepção do trabalho de Hélio Oiticica no Reino Unido, centrando-me nas diferentes formas de reapresentação de *Tropicália* em Londres: em 1969, na Whitechapel, em 2007, por ocasião da aquisição da obra pela Tate Modern e nos dias atuais, após a criação da extensão do museu. Não se trata de eleger a melhor montagem, ou a mais fidedigna à intenção do artista, mas de discutir os problemas relacionados à reapresentação de instalações contemporâneas.

*

Em junho de 2016 a Tate Modern inaugurou seu novo anexo, atualmente chamado de Blavatnik Building em homenagem ao bilionário Leonard Blavatnik, de origem ucraniana, que fez uma das maiores doações da história da Tate Gallery (que compreende Tate Britain, Tate Liverpool, Tate St. Ives e Tate Modern).¹ Obra da firma de arquitetos suíços Herzog & de Meuron, a mesma que realizou a adaptação do prédio da antiga *Bankside Power Station* para a criação da Tate Modern, em 2000, a nova extensão amplia em 60% o espaço expositivo do museu londrino, um dos mais visitados do mundo na atualidade. Tem, além disso, como proposta acolher trabalhos de caráter performativo (*live art*), instalações e filmes, visando abrigar debates em diferentes formatos e tornar-se um fórum de discussões sobre arte contemporânea. Assim, a expansão do museu permitiu não apenas que diversas obras que se encontravam na reserva técnica fossem uma vez mais tornadas públicas, em outros contextos, como também criou espaço para que novas experiências expositivas – e discursivas - fossem colocadas em prática.



Fig. 1. Blavatnik Building. Tate Modern. Fonte: <http://www.itv.com/news/london/2017-05-04/tate-moderns-new-extension-named-blavatnik-building/>

Tropicália, instalação de Oiticica montada pela primeira vez em 1967, na mostra Nova Objetividade Brasileira e reapresentada dois anos mais tarde na Whitechapel Gallery, em Londres, encontra-se hoje exposta, em espaço à parte, no terceiro piso do novo prédio, na seção intitulada “Performer and Participant”. Conforme informa o site do museu, esta seção reúne trabalhos em suportes variados de artistas de diferentes procedências que “entre os anos 1960 e 1990 abriram novos espaços de participação”. “A ação - tanto individual como coletiva - está no cerne das obras desta seção, (...) que incluem um misto de atos individuais íntimos, de ações coreografadas, nas quais os participantes são dirigidos por um artista, e de ativismo político”.²

Tropicália foi adquirida pela Tate Modern, da família do artista, juntamente com oito outras obras de sua autoria, em 2007, ano da realização da mega retrospectiva *Helio Oiticica: the Body of Colour*, organizada por Mari Carmen Ramírez e apresentada em Houston e em Londres.³ Na ocasião, a compra foi celebrada como uma oportunidade ímpar de redescoberta do artista brasileiro, que residira no Reino Unido em 1969. Vicente Todolí, então diretor Tate Modern, declarou no catálogo da referida exposição estar “feliz em poder apresentar uma análise tão abrangente sobre Oiticica - em uma cidade que acolheu uma importante exposição de seu trabalho na galeria Whitechapel em 1969 – e, ao fazê-lo, revelar o extraordinário alcance de sua obra para um público mais amplo” (RAMIREZ, 2007: 13). De modo semelhante, Nicholas Serrota, então diretor da Tate Gallery, afirma, em publicação que citarei a seguir, que

Oiticica gradualmente passou a ser reconhecido como um dos artistas mais inovadores e influentes do final do século XX. (...) A aquisição deste importante trabalho, bem como de conjunto obras de séries anteriores, permitirá a Tate demonstrar os desenvolvimentos extraordinários e os avanços conceituais em seu trabalho, bem como essas inovações contribuem para a história mais ampla da arte moderna. A aquisição, portanto, tem repercussões para toda a coleção e muda significativamente a forma como a coleção é capaz de representar a história do modernismo de uma perspectiva global. (BRETT et al. 2007: 8-9)

A retrospectiva *Helio Oiticica: the Body of Colour* foi apresentada em Londres de 6 de junho a 23 de setembro de 2007 e foi precedida pela realização de um simpósio que reuniu historiadores, artistas, conservadores e críticos de arte para discutir o trabalho de Oiticica a partir de variadas perspectivas.⁴ Nessa mesma ocasião, a Tate montou uma pequena mostra à parte, *Oiticica in London - Tate Collection*, organizada por Guy Brett e Tanya Barson, que ocupou cinco salas do museu, com *Tropicália* e trabalhos de artistas envolvidos com a Signals Gallery, de 19 de maio a 21 de outubro. Também publicou a coletânea *Oiticica in London*, que conta com diversos depoimentos de pessoas que o conheceram e textos de pesquisadores de seu trabalho, além reproduzir por inteiro o catálogo produzido

por Brett para a exposição de 1969 na Whitechapel Gallery. Ressalto ainda que houve inclusive uma “performance” em maio de 2007 dedicada aos parangolés de Oiticica, no âmbito do programa *UBS Openings: the Long Weekend*, que envolveu membros do público e professores da *London School of Samba*.⁵



Fig 2. Performance com Parangolés (UBS Openings: the Long Weekend) realizada em 28 de maio de 2007.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/helio-oiticica>

Trata-se, portanto, de uma recepção qualificada, fundamentada em um interesse que vem de longa data e que encontra respaldo na atuação de críticos como Guy Brett e de pesquisadores como Michael Asbury no Reino Unido. Mas ela também corresponde ao interesse crescente que o trabalho de Oiticica vem despertando no cenário internacional, desde sua primeira retrospectiva itinerante pela Europa e pelos Estados Unidos, que percorreu as cidades de Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Mineápolis entre 1992 e 1994. Poucos anos mais tarde, em 1997, a Documenta 10, sob a curadoria de Catherine David, deu grande destaque à sua obra, bem como à de Lygia Clark. Ademais, como assinalado por Nicholas Serrota (vide citação acima), ela vai ao encontro da estratégia globalista do museu, que desde o final dos anos 1980 conta com um fundo específico para compra de obras de arte da América do Norte e do Sul, o *American Fund for the Tate Gallery*. Em 2003 foi criado um comitê exclusivo para aquisição de obras de artistas latino-americanos (*The Latin American Acquisitions Committee*). Ambas as iniciativas possibilitaram a incorporação ao acervo da Tate Modern de obras de artistas como Maria Fernanda Cardoso, Lygia Clark, Gego, Felix Gonzalez-Torres, Guillermo Kuitca, Cildo Meireles, além

de Hélio Oiticica. Cabe também lembrar que esta estratégia globalista deve ser compreendida em um processo mais amplo, de conversão da Tate Gallery em “uma marca global altamente reconhecível”, conforme apontado por Julian Stallabrass e outros estudiosos.⁶

(Re) visitando *Tropicália* em Londres

Em fevereiro de 2017, ao visitar pela primeira vez a nova extensão da Tate Modern, deparei-me com uma montagem de *Tropicália* pacificada, sem vida. Um cordão impedia o público de aceder à obra de Oiticica, de descobri-la sensorialmente, pisando na areia ou entrando nos penetráveis. Não havia ruídos (seja de televisão ou pássaros), cheiros fortes, nem provocações de qualquer espécie, nada instigava ou desafiava nossa percepção, já que passávamos à margem do trabalho. A montagem tinha poucos elementos: os dois penetráveis, PN2 (Pureza é um mito) e PN3 (Imagético), bem distantes um do outro, algumas poucas plantas tropicais, areia e brita. A instalação parecia ali estar como um objeto simbólico, tal qual um registro fotográfico de uma obra do passado. Pensei de imediato na primeira apresentação de *Tropicália* em Londres, no ano de 1969, na Whitechapel, por tratar-se de tema que pesquisei em estágio de pós-doutorado realizado nos anos de 2014/2015 na University of the Arts, também em Londres, com bolsa FAPESP.



Fig 3. *Tropicália*. Tate Modern, Blavatnik Building, fevereiro de 2017. Foto da autora



Fig 4. *Tropicália*. Tate Modern, Blavatnik Building, fevereiro de 2017. Foto da autora

Naquela ocasião, a instalação integrava o ambiente *Éden*, que consistia em um projeto de ocupação total do espaço expositivo da Whitechapel Gallery. Nas palavras de Guy Brett, um dos grandes interlocutores dos artistas sul-americanos na Europa e certamente o maior responsável pela realização dessa mostra, que havia sido inicialmente pensada para a Signals Gallery,

O espectador tirava os sapatos antes de pisar na areia de *Éden*, nome pelo qual o ambiente central era chamado; não era permitido entrar de outra forma. Mais que uma simples e mecânica forma de behaviorismo, o *Éden* de Oiticica se revelava um convite para a brincadeira e o devaneio, cujos fins eram abertos e incondicionais. Havia *Bóides* para serem explorados com as mãos ou pelo olfato; cabines para devaneios solitários e outros espaços mais comunais; *Parangolés* para vestir e dançar; e *Ninhos*, um grupo de caixas com cerca de dois metros por um, divididas por véus, em que o visitante era convidado a torná-los habitáveis a seu próprio modo e com materiais de sua escolha. (...) Em *Éden*, o visitante entra na água em um lugar coberto, deita-se em uma cabine escura iluminada por uma luz vermelha com um cheiro desconhecido e caminha sozinho em uma cabine com grandes folhas planas no chão. Cada cabine, a seu modo, parece convidá-lo a resgatar para si próprio a experiência de estar no mundo, sem referências às informações que já acumulou sobre ele. (BRETT, 2005: 37 e 42)

Embora a mostra de 1969, chamada por Oiticica de *The Whitechapel Experiment*, não tenha arrebatado a crítica londrina, que se mostrou bastante reticente em relação aos objetivos “ambiciosos” do artista brasileiro, comparando-a a experiências de parques de diversão ou mesmo a uma “insossa escola de esqui para os sentidos”,⁷ fotos de época dão a ver visitantes descontraídos, por vezes sentados ou deitados, por vezes perambulando pelo ambiente, descobrindo seus “recantos”, entrando nos ninhos e nos penetráveis, jogando sinuca na Sala de Sinuca (apropriação: Mesa de bilhar, *d’après O Café noturno de*

Van Gogh) ou manipulando as obras que se encontravam a seu alcance. Como almejava o artista, o visitante/participante poderia construir livremente “seu mundo, com os elementos da sua subjetividade”, a partir das sensações ali despertadas. Sem regras, sem percursos pré-estabelecidos, sem orientações, sem tempo determinado, sem qualquer tipo de pressão.

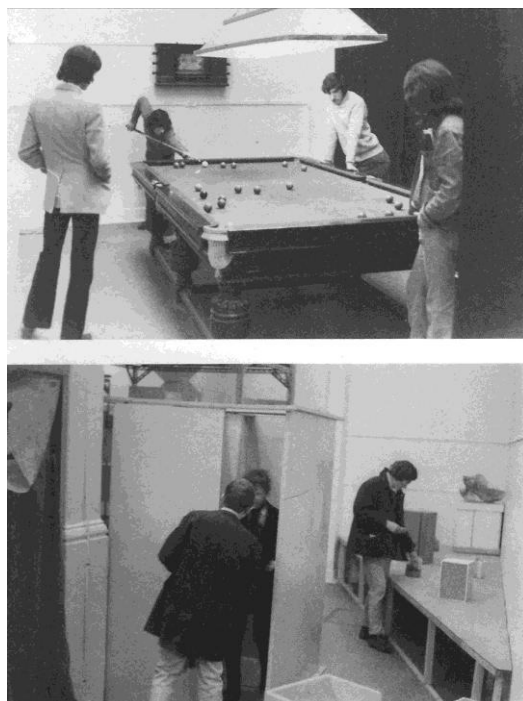


Fig. 5. Fotos da mostra *The Whitechapel Experiment*. Fonte: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Oiticica in London*. Londres: Tate Gallery, 2007

Se dois anos antes, na exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Tropicália* correspondia à “necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro” e era descrita pelo artista como “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual de vanguarda e das manifestações em geral da arte brasileira” (OITICICA, 1986: 107),⁸ em *The Whitechapel Experiment*, agora integrada ao ambiente Édén, ela perdera seu sentido de “síntese imagética” de um Brasil etnicamente misto e potente. Na realidade, logo após a exposição do Rio de Janeiro, Oiticica reagira fortemente à tentativa de incorporar sua obra ao movimento tropicalista, de conferir-lhe um sentido fixo, afirmando na ocasião:

E agora, o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformação em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras, etc. Ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de cavalo virou moda) etc. Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta mesma voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem. (OITICICA, 1986: 108).

Declara então desejar romper com a produção de objetos ou obras isoladas, de investir em experiências não orientadas, “baseadas em estados comportamentais”, e em propostas que “levassem as pessoas a uma relação afetiva com o mundo”.⁹ É nesses mesmos anos que Oiticica cunha o conceito de Crelazer (neologismo que congrega as noções de criação e lazer) para referir-se a sua proposta de criar vivências introspectivas, propícias para a participação criativa e prazerosa. Crelazer é uma proposta de suspensão do curso das coisas banais, de modificação do comportamento frente à arte, de retirada da arte do campo do espetáculo e do consumo para “um comportamento que toma para si a posse do tempo” (BRAGA, 2013: 176).

A atual montagem da Tate Modern, evidentemente, não recupera o potencial de *Tropicália*. Como disse acima, a obra me pareceu domesticada, submissa à “instituição museu”. As plantas ressentem-se da luz ambiente, talvez saudosas do sol tropical. A banalidade dos materiais utilizados e a precariedade da instalação saltam à vista, sobretudo em função do contraste com a estética *clean* do novo prédio. De fato, como assinalou Paulo Venâncio Filho, também aqui, diante da instalação, não sabemos ela “está em construção, à beira do colapso, ou já foi destruída; se já foi habitada e abandonada, se está incompleta ou terminada” (BRETT et al. 2007: 29). Todavia, essa precariedade não prende o olhar de um visitante distraído ou apressado, em especial por não haver qualquer estímulo à participação ou a um contato mais próximo. Faz-se também importante assinalar que no site do museu *Tropicália* é apresentada em termos bastante “exóticos”: a chamada para a obra convida o visitante a “explorar um modo exclusivamente brasileiro de arte experimental”.

Pelas razões já expostas penso que *Tropicália* poderia ter encontrado solo mais fértil na Inglaterra. Porém, antes de continuarmos a criticar esta montagem a partir de expectativas não realizadas, cabe apontar que na abertura da extensão da Tate Modern *Tropicália* foi apresentada com as célebres araras e com a possibilidade de “entrada” do espectador na instalação (oito pessoas por vez). Conforme indica artigo do jornal *The Guardian*, as araras tiveram que ser retiradas logo em seguida, em função do número significativo de visitantes do novo prédio.

Tate afirmou que teve 143 mil visitantes desde que abriu na sexta-feira, 54 mil deles no sábado - cerca do dobro do número usual, e o maior atendimento de um dia no museu londrino. Como resultado, duas araras que faziam parte de uma instalação intitulada *Tropicália*, do falecido artista brasileiro Hélio Oiticica, foram removidas. Na segunda-feira, sua gaiola estava vazia e um letreiro dizia: "Devido aos altos números de visitantes esperados nesta semana, as araras foram devolvidas temporariamente ao seu dono". A instalação permitia até oito visitantes de cada vez para caminhar na areia - uma pausa tropical, talvez, do mau tempo lá fora. Um aviso pedia aos visitantes que não alimentassem nem tocassem os pássaros e que permanecessem a uma distância respeitosa deles. Um porta-voz disse que as araras foram retiradas

antes da abertura pública em antecipação dos números elevados. Uma declaração dizia: "A Tate realizou uma série de processos rigorosos para assegurar o bem-estar dos pássaros na Tropicália de Oiticica. Seu cuidado é de suma importância para nós. Eles estão temporariamente com seu dono devido ao alto número de visitantes esperado nas primeiras semanas".¹⁰



Fig 6. *Tropicália*. Tate Modern, junho 2016. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/helio-oiticica/tropic-lia-penetrables-pn-2-purity-is-a-myth-and-pn-3-imagetical-1967>

Teria a rerepresentação inicialmente prevista ficado mais próxima da intenção do artista? Em texto derivado de uma conferência e publicado no mesmo ano de 2007 no periódico online da Tate Gallery (*Tate papers*), texto este dedicado à questão das “réplicas, replicações, reproduções e re-criações” dos trabalhos de Oiticica, Guy Brett assinala que “o enorme crescimento do interesse sobre Hélio Oiticica após sua morte e os pedidos para exibir seu trabalho naturalmente colocaram o Projeto [Projeto Hélio Oiticica/PHO] diante do dilema: como permitir a participação física do público no trabalho - essencial por sua natureza - e preservar suas qualidades materiais e estéticas?” Cita então Luciano Figueiredo, na época coordenador do PHO, que comenta sobre a primeira rerepresentação de *Tropicália*:

Em 1986 fizemos a primeira reconstrução da *Tropicália* para ser apresentada em um evento em São Paulo. Esta reconstrução envolveu um problema especial, porque Hélio não concebeu um plano de desenho para a construção ou então os desenhos se perderam. Assim, a recolocação de painéis que fazem parte das cabines foi feita estudando todo o material fotográfico dos arquivos: fotos da primeira instalação de 1967 no MAM - Rio de Janeiro, fotos de publicações e fotos da exposição Whitechapel. Outros materiais e aspectos da *Tropicália* foram encontrados nos textos de Hélio bem como em suas cartas. (BRETT, 2007: s/p)

Sobre os *Parangolés*, Figueiredo declara, expandindo a discussão:

Oiticica usou uma grande variedade de tecidos, plásticos, lonas, esponjas, palha, carvão, malhas de nylon e sacos que não estão mais disponíveis. A procura pelo material correto envolve muita pesquisa e longas caminhadas, nem sempre recompensadoras. Às vezes, eu podia encontrar o material certo, mas com uma cor diferente, ou a cor certa, mas o material não era o mesmo, então uma questão sempre se fazia presente: devo ser mais fiel à cor ou à textura, uma vez que no caso dos trabalhos de Hélio Oiticica ambos os valores são extremamente importantes? Suponho que este conflito sempre existirá e talvez nunca haja uma resposta para ele. Mas, sem as cópias, como podemos mostrar hoje e no futuro um trabalho sensorial por natureza e que exige a participação do espectador? (*Idem*)

Cabe lembrar que na documenta 10, realizada em 1997, a curadora Catherine David, admiradora do trabalho de Oiticica e de Lygia Clara, optou por expor suas obras penduradas nas paredes ou em pedestais, sem que o público pudesse manuseá-las. A curadora justificou sua decisão em razão do grande número de visitantes da mostra – o que tornaria impossível a manipulação de obras frágeis. David afirmou ainda que a noção de experiência da obra, a vivência, não era, em um país europeu, a mesma que no Brasil, o que a deixava temerosa de que a obra fosse tomada como algo entre a “arqueologia e o folclore”, já que na Europa a ideia de Carnaval é extremamente estereotipada. (MORAES, 2006: 84)

Assim, o invés de procurarmos solucionar esta questão, que certamente não está restrita a este caso específico, talvez devêssemos nos colocar outras perguntas, tal como proposto por Emerson Dionísio de Oliveira em artigo dedicado aos regimes de exibição da arte contemporânea: “1. Como compreender a história das obras em suas reapresentações?, 2. Como confeccionar narrativas históricas diante das alterações processuais que cada exposição-apresentação introduz? 3. Devemos reforçar, como historiadores, o discurso patrimonial que induz ao “congelamento” material das obras? 4. Como narrar obras que se dispõem à dissipação material sem comprometer, digamos, sua proposta conceitual, estética e intelectual?” (OLIVEIRA, 2015: 71) Neste artigo, Oliveira discute, entre outros exemplos, a reapresentação de *Tropicália* no Itaú Cultural de São Paulo, em 2010. Em sua opinião, nesse caso específico, embora ali estivessem “as plantas tropicais, os tecidos de chita, as pedras, a areia, um aparelho de televisão e os dois papagaios”, ficaram faltando o imprevisto e o casual de sua apresentação original, em 1967. Longe de idealizar uma montagem “perfeita”, o autor afirma que a reapresentação de *Tropicália* gera “expectativas paradoxais” e argumenta que “uma obra reencena sua própria existência quando se dá a ver, exibida em distintas estratégias de visibilidade. A obra inaugura-se no espaço a cada olhar, em cada instante histórico, sob perspectivas individuais e sociais distintas, naquilo que Poincaré tipifica como a obra em exposição” (OLIVEIRA, 2015: 66).

Referências

- BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Oiticica. Singularidade. Multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. “Nova objetividade e nova subjetividade: Hélio Oiticica rumo ao coletivo”. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, vol. 1, nº 3, p. 123-135, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/869>>. Acesso em 31 de agosto de 2017.
- BRETT, Guy. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- _____; FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Oiticica in London*. Londres: Tate Gallery, 2007.
- _____. “Hélio Oiticica”. *Tate papers*. 26 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/helio-oiticica>. Acesso em 31 de agosto de 2017.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: *Ars*, ano 8, nº 18, 2011.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996
- LAMPERT Catherine et al. *The Whitechapel Art Gallery Centenary Review*. Londres: Whitechapel Art Gallery, 2001
- MARTINS, Sérgio. “Mapping the constructive”. *Third Text*, vol. 24, issue 4, julho 2010, p. 409-422.
- MORAES, Márcia Martins. *Entre o museu e a praça. O legado de Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Dissertação (Mestrado em Artes), UNICAMP. 2006.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009. Série Encontros.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio. “Regimes de exibição da arte contemporânea: instalação, reapresentação e registro”. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize. *Objetos do olhar: História e arte*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015, p. 65-77.
- RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). *Hélio Oiticica. The Body of Color*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2007.

Notas

¹ Quando de sua inauguração, o anexo era chamado de Switch House por ocupar o lugar da central elétrica da antiga fábrica que deu origem ao museu. Blavatnik também fez importante doação para a Universidade de Oxford, que permitiu a criação da Blavatnik School of Government, em 2010.

² <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/performer-and-participant>. Acesso em 30 de agosto de 2017.

³ Além da Tropicália, foram então adquiridos quatro *Metaesquemas*, dois *Bóldes*, um *Bilateral* e um *Relevo Espacial*.

⁴ Dele participaram: Michael Asbury, Yve-Alain Bois, Guy Brett, Anna Dezeuze, Briony Fer, Luciano Figueiredo, Lisette Lagnado, Paulo Venâncio Filho, Susan Hiller e Wynne Phelan. As conferências foram gravadas e encontram-se disponíveis em <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/h%C3%A9lio-oiticica-the-body-of-colour-symposium-video-recordings#open265875>

⁵ A performance é assim descrita no site do museu: “No hall do piso 4, os artistas educadores Vicky Turnbull e Emma Middleton coordenaram duas oficinas de 45 minutos cada, às 13h30 e 14h30. Um workshop de samba ocorreu às 15h15, seguido de uma performance liderada pela *London School of Samba* na sala *Turbine Hall* às 16h00. Aos participantes perguntavam-se duas perguntas durante o workshop: “Como o parangolé modifica o jeito que você se move?” E “como a maneira como você se move muda o parangolé?”. As perguntas levavam a pensar sobre como alguém poderia se envolver com as capas”. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/helio-oiticica>. Acesso em 30 de agosto de 2017.

⁶ Ver, a este respeito, STALLABRASS, Julian. “The Branding of the Museum”. *Art History. Journal of the Association of Art Historians*, February 2014, 148-165 ou ainda DEWDEY, Andrew et al. *Post-Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*. Londres: Routledge, 2013.

⁷ “Talvez trate-se apenas um triste caso de uma sensibilidade brasileira em fricção com a literalidade anglo-saxão, mas temo Senhor Oiticica, que, não importa o dia, eu trocava seus jogos pelo ambiente ‘não planejado’ de uma praia real, uma cama de verdade, árvores reais. (...) Eu nunca imaginei que acharia conveniente atestar, na imprensa, que amo andar descalço em uma praia, chapinhar na água, ou que gosto da maioria dos outros prazeres sensuais que a vida nos oferece, sem precisar participar de uma insossa escola de esqui para os sentidos na Whitechapel”, escreve o crítico Edwin Mullins para o jornal londrino *Sunday Telegraph*, em sua edição de 9 de março de 1969. Tradução da autora.

⁸ Como observa Paula Braga, “a montagem de *Tropicália* na exposição Nova Objetividade Brasileira e o texto escrito pelo artista para o catálogo da mostra explicitam a necessidade de fundação do novo sujeito político por meio do novo espectador de arte, de nova imagem significadora do Brasil e de nova definição de objeto artístico” (BRAGA, 2017, p. 125).

⁹ REGO, “Norma Pereira. Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva”. In: OITICICA FILHO et al., 2009: 101. Artigo publicado originalmente no jornal *Última Hora*, em 31 de janeiro de 1970.

¹⁰ BROWN, Marc. Tate Modern removes macaws as visitor numbers soar. *The Guardian*, 20 de junho de 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/20/tate-modern-removes-macaws-tropicalia-installation-record-visitor-numbers>

Maria de Fátima Morethy Couto. Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora Livre-Docente do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisadora do CNPq. Autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004) e co-autora/organizadora dos livros *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995), *Instituições da Arte* (Zouk, 2012), *Espaços da arte contemporânea* (Alameda, 2013), *História das artes em exposições: modos de ver e de exhibir no Brasil* e *Histórias da arte em coleções* (Riobooks, 2016).

A CRIAÇÃO EM FAYGA OSTROWER: DA MAGIA DO ATELIÊ PARA O ESPAÇO EXPOSITIVO DO MAM-RIO / 1968

Maria Luisa Luz Tavora

Em 1967, Fayga Ostrower foi procurada, em seu ateliê, por Wladimir Murtinho (1919-2002), embaixador responsável para dar continuidade à ampliação do acervo de obras de artistas brasileiros do Ministério da Relações Exteriores. A construção do Palácio do Itamaraty, em Brasília (Palácio dos Arcos), estava pronta e o momento era de tratar dos espaços interiores. Wladimir vinha comprar seis gravuras da artista para compor uma sala a ela dedicada. Vários outros artistas foram escolhidos para o acervo da nova sede do Itamaraty, na capital do país, passando a ter suas obras em diferentes espaços, uma exposição permanente em lugar de trânsito constante de intelectuais e personalidades interessadas na cultura artística, no Brasil.

Embora Wladimir Murtinho tivesse escolhido seis gravuras de seu interesse, Fayga propôs-lhe a criação de uma obra especial para tal finalidade. Ao voltar para buscar a gravura, o diplomata deparou-se com um ateliê cheio de provas de um políptico que Fayga realizara. Impactado pela quantidade e qualidade das provas, sugeriu-lhe a montagem de uma exposição no MAM-Rio, na qual além do políptico, fossem expostas as provas abandonadas que constituíam o registro do processo de sua elaboração. Esta exposição, do chamado Painel do Itamaraty, aconteceu de junho a julho de 1968, conforme o proposto. Foi considerada pela crítica especializada a melhor exposição do ano, sendo laureada com o Golfinho de Ouro, prêmio conferido à Fayga pelo Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. Constituiu-se numa exposição revestida de singularidade.

Singularidade ao apresentar as provas de estado¹ da obra, cópias que informam as etapas da elaboração e criação do artista. Registram as forças que emprega, as hesitações que experimenta, escolhas e mudanças que o artista opera como próprio avaliador dos caminhos que quer trilhar.



Fig.1 - O Painel do Itamaraty- Vista da sala de exposição no Museu de Arte Moderna- Rio, junho/julho de 1968. Foto do Acervo Instituto Fayga Ostrower - Rio de Janeiro.

Por outro lado, a importância da inclusão dessas provas de estado acentua-se face ao Painel do Itamaraty inserir-se nas questões da abstração informal, na qual a expressão sensível e intuitiva constitui o impulso gerador da obra. Resulta, portanto, da mobilidade do ser, que acolhe o experimentalismo como condição de elaboração da obra. Nesta tendência da abstração, articula-se o “espaço como dimensão da vida”. (ARGAN, 1988:74).

A artista realizara sua primeira exposição individual de gravuras abstratas, em 1954, na Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro. Foi a pioneira da abstração com a gravura, no vasto e plural campo da produção da arte abstrata dos anos 1950/60, no eixo Rio/São Paulo. Passara a trabalhar com a arte como fato do conhecimento, cujas formas possuem expressividade em um código de existência próprio. O contato da artista com reproduções de obras do pintor francês Paul Cézanne, em livro que lhe foi presenteado, causou-lhe “a maior revolução em sua cabeça”. Segundo Fayga: “Ele me fez compreender a arte como uma linguagem formal própria, em que o espaço representa a ulterior referência estrutural e expressiva.” (OSTROWER, 2001). Esta compreensão levou-a à arte abstrata o que provocou protestos dos críticos de arte e de muitos artista-gravadores, como Goeldi e Leskoscheck , este seu amigo e professor no Curso da Fundação Getúlio Vargas, em 1946.² Segundo a gravadora, na década de 50, havia “certas considerações existenciais e ideológicas que influíam muito no comportamento das pessoas”.(OSTROWER, 2001). Embora partilhasse de uma visão de esquerda, não foi poupada pelos críticos de arte e artistas que, em sua maioria como disse, pertencentes ao Partido Comunista, acusavam seu trabalho de “meramente decorativo”. Fayga havia abandonado o caminho do realismo-

socialista, sendo execrada em artigos publicados em jornais. A própria artista relata esta experiência de rejeição que seu trabalho provocou:

“Antes da experiência com abstração, meu trabalho tinha uma temática social. E, quando me tornei abstrata, os críticos me acusaram de ter traído, por assim dizer, o ideal de humanidade. Eu sabia que não era nada disso e fiquei muito magoada. Porque eles realmente me insultaram, disseram que eu era traidora da causa humana. Alguns críticos e artistas romperam relações comigo.” (OSTROWER : 1999, p.110)

Difícil imaginar o clima artístico que existia, nos anos 1950, no Rio de Janeiro, território de disputas estéticas e políticas, de afirmação das posições modernistas de atualização formal das linguagens artísticas e de elaboração de uma arte de identidade nacional: modernos figurativos atacando os abstratos e, no âmbito das abstrações, os concretistas cariocas e paulistas combatendo os abstratos informais. (COUTO, 2004)

Neste ambiente tensionado, a figura de Murilo Mendes representou para Fayga um apoio crítico -reflexivo para suas questões artísticas. A seu ver, quando o artista busca conselhos sobre seu trabalho, "há de procurar um outro artista".³ Diz a gravadora:

Naquela época, surgiu, então para mim, a personalidade de Murilo Mendes. Em sua poesia ele também havia abandonado um certo estilo metafórico, alegórico, um pouco ligado ao surrealismo, voltando-se para uma estrutura poética mais rigorosa, não no sentido conceitual, mas no sentido da própria expressividade [...]⁴

Foi grande a proximidade entre estes dois artistas face ao que buscavam com sua criação, na qual "a forma constituiria o embasamento do conteúdo expressivo e da própria visão da vida." Em sua opinião:

Murilo Mendes era uma das raras pessoas com quem eu podia falar sobre estas coisas, pois ele tinha uma visão muito mais ampla e muito mais profunda de liberdade, de compromisso ético consigo mesmo, de um humanismo maior, do qual faziam parte todas as expressões artísticas. Com ele eu podia discutir certas dúvidas que tinha, certos problemas relativos à arte, estilo e expressividade e à realização de uma pessoa pelo seu próprio potencial criador.⁵

No caso da gravura de Fayga, sem estar diretamente ligada aos gravadores do Ateliê Livre do MAM-Rio,⁶ nem vinculada aos grupos de tendência racionalista, - os concretistas, constituiu uma resposta possível às discussões que tinham lugar, no meio artístico, a respeito da significação da obra de arte. Para sua gravura, elegeu a expressão como seu valor precípuo.

Importa afirmar, no entanto que, a premiação da exposição do Painel do Itamaraty, em 1968, quatorze anos depois de sua entrada dramática no campo da arte abstrata,

concretizou mais um gesto de afirmação de parte da crítica, do papel da artista para as pesquisas que se deram naqueles conturbados anos. Tratava-se de uma obra da maturidade e plenitude de sua produção.

Apesar dos embates vividos por Fayga em defesa de sua escolha artística, em seu currículo já constavam premiações de peso, recebidas tão logo iniciara-se na arte abstrata, em 1954. Por exemplo, em 1956, na III Bienal de São Paulo, o Prêmio de Aquisição; em 1957, o Grande Prêmio Nacional de Gravura, também na bienal paulista. Internacionalmente, o marco de reconhecimento deu-se com a premiação em gravura na Bienal de Veneza de 1958, com um conjunto de 12 xilogravuras, além de outras conquistas como o Prêmio de Gravura na I Bienal do México (1961) e na I Bienal de Caracas-Venezuela, o Grande Prêmio de Gravura no I Certame Inter-Americano de Gravura, em Buenos Aires - Argentina (1960), Prêmio da Crítica de Arte "Melhor Exposição do Ano", Santiago do Chile(1967).

Embora largamente premiada em eventos nacionais e internacionais, a abstração informal recebera tratamento secundário nas considerações da crítica de arte e mesmo de artistas-gravadores, atuantes no Rio de Janeiro e engajados às vanguardas concretistas, racionalistas.

Esta exposição de 1968 contribuiu para a circulação de ideias sobre esta tendência artística que o Painel do Itamaraty sintetizava. As provas de estado anunciavam o processo no qual se ancoravam as soluções definidoras da espacialidade do Painel. Foi uma mostra didática, estímulo para a compreensão da natureza da arte informal.

Theon Spanudis, artista integrante do cenário das polarizações das manifestações abstracionistas, legou duas expressões que favorecem o dimensionamento do papel desta exposição de uma obra pronta com suas provas de estado. Tomadas em nossas considerações, as análises das duas vertentes abstracionistas (objetiva e subjetiva) ganha com Spanudis um esforço analítico pacificador (SPANUDIS, 2011:135-143) O artista destaca tanto os pontos de aproximação das duas vertentes quanto suas especificidades: denomina “arte das formas”, a arte fundada no controle racional de ideias e formas (concretismo) e “arte das formações”, para a produção que levada pelo fluxo da vida, está atenta às materialidades e aos acontecimentos que vão atravessando o próprio ato formativo, sendo positivamente incorporados à obra (informalismo, arte informal, abstração expressiva, sensível, lírica).



Fig. 2 - Painel do Itamaraty, 1968, Fayga Ostrower. 7 xilogravuras em cores, em papel de arroz, cada uma medindo 80cm x 35cm. Área total gravada: 80cm x 2,45m. Área total com margens: 1,04m x 2,80m. Acervo MAM-Rio. Fotografia: Haroldo Durão.

No Painel do Itamaraty, Fayga operou uma síntese eloquente das questões que, desde 1954 a desafiavam. As provas de estado anunciam a busca de uma estrutura que vai sendo criada no próprio processo de enfrentamento das inúmeras possibilidades formais e espacialidades coloridas, uma "arte das formações". Trata-se de uma tendência na qual a estrutura da imagem não constitui realização de projeto prévio totalmente definido, mas vai sendo encontrada em cada ação. Um profundo envolvimento foi criando sua ordem, questão revelada pela artista em cartas que trocou com pessoas próximas. Em uma correspondência de 12 de maio de 1968⁷, que trata de outra exposição de Fayga a acontecer em Camberra (Austrália), sob o patrocínio do Ministério das Relações Exteriores, a artista revela detalhes à embaixadora Margarida Guedes Nogueira, sobre o Painel:

"[...] resolvi enviar-lhe diretamente um grupo de gravuras. [...] trata-se de um trabalho que acaba de nascer - terminei-o esta semana.: é uma série de 7 gravuras verticais , formando em conjunto uma grande horizontal. Quis resolver cada gravura independentemente e, no entanto, ligá-las num ritmo comum e crescente, como se fossem movimentos de uma sinfonia."

Fayga segue explicando a destinação da obra para o Palácio dos Arcos, em Brasília, a ideia inicial do embaixador Wladimir Murtinho, de compra de seis gravuras e as mudanças que operou na proposta:

Do problema de agrupar gravuras nasceu, aos poucos a solução de uma série que, em conjunto, atua como um políptico, na realidade um painel que ocupa em total uma extensão de 2,80m- enfim, é uma história longa, mas como problema artístico esta ideia me fascinou de tal modo que para resolver todos os detalhes de tema e variações, formas e cores, ritmos e contra-ritmos, e principalmente uma luz que se compunha de transparências e opacidades colorísticas, trabalhei 9 meses sem folga de Sábados ou Domingos. Foi realmente um trabalho de amor.⁸

Wladimir Murtinho imaginava inicialmente um prazo de 3 a 4 meses para buscar as gravuras. Todavia, na carta, Fayga dá os dados quantitativos de seu trabalho que justificaram o tempo de feitura da obra, como um tempo de verdadeira gestação:

Basta dizer somente para encerrar os dados estatísticos, que utilizei 39 matrizes de cor- a isto soma o número da tiragem (30 exemplares) e terá uma ideia do que representou em trabalho físico e, principalmente em concentração sustentada. De fato, é até agora, o projeto mais elaborado que me propus e, creio, o trabalho mais importante. Quis criar um espaço festivo e cantante e espero que o tenha conseguido apesar de todas as dúvidas que, como Você bem pode imaginar, sempre acompanham um trabalho de tamanha envergadura e, principalmente, responsabilidade.⁹

Relata em seguida à Margarida Guedes Nogueira, a exposição que seria feita ainda no Rio de Janeiro:

Antes de seguir definitivamente para Brasília, o painel será exposto aqui no Museu de Arte Moderna, já todo emoldurado e montado, junto com umas 80 gravuras, todas versões diferentes e provas de trabalho que surgiram durante a elaboração da série. É justamente por considerar estas gravuras um trabalho importante para mim que, diante de seu esforço admirável, resolvi enviar-lhe o conjunto.¹⁰

Nesta carta, orienta como deve ser montado o painel, cujas partes receberam numeração em algarismos romanos. Como a exposição em Camberra incluiria a possibilidade de venda das obras, Fayga faz uma recomendação sobre a comercialização do Painel :

[...] caso haja algum comprador interessado nas gravuras, gostaria de frisar que só quero vender as gravuras em conjunto, como série formando um painel pois foi este o principal problema artístico que eu quis resolver e que determinou esta elaboração tão longa. O preço para o conjunto é de US\$ 650 (para mim, caso alguma galeria sirva de intermediária, eles teriam que acrescentar a sua comissão).¹¹

Nesta carta, Fayga referiu-se a 80 provas de estado, mas quando montadas na exposição constavam, na verdade, 60 gravuras. Do conjunto da correspondência de Fayga, contendo referências ao processo de criação do Painel, destaca-se também a carta ao grande amigo Livio Abramo (1903-1992), artista pioneiro da gravura moderna no Brasil, com quem habitualmente trocava ideias sobre seu trabalho. Livio Abramo, vivia em Assunção (Paraguai), desde 1962, convidado que fora pelo Itamaraty a integrar a Missão Cultural Brasil Paraguai, com a coordenação da área de Artes Visuais do Centro de Estudos Brasileiros - CEB, ligado à Embaixada do Brasil e mantido pelo Ministério das Relações

Exteriores, onde assumiu o ensino da História da Arte, de gravura e de pintura, até sua morte em 1992. Naquele ano de 1968, Lívio Abramo viera ao Brasil no mês de janeiro.

Também datada de maio de 1968¹², escreve Fayga:

"[...] Grande notícia: terminei o painel ! Sim. Somente agora, pois apesar de considerá-lo pronto (mais ou menos pronto) na época de sua visita , achei que devia continuar. O ponto que me incomodava um pouco foi a simetria do desenvolvimento colorístico , e também da subdivisão formal. De maneira que..resolvi adicionar-lhe mais uma gravura – agora são 7 em vez de 6- e com isto, naturalmente, tive que mexer na composição toda. Mas agora está pronto. Inclusive a tiragem."

Fayga, como afirmara anteriormente, fizera uma tiragem de 30 exemplares do Painel, perfazendo 210 gravuras e cerca 1200 impressões, excluindo as provas. Anexou à carta uma fotografia das provas finais, possibilitando a Lívio uma visão do conjunto, uma vez que em sua viagem ao Rio de Janeiro, visitara a artista e do que ele vira em seu ateliê, muita coisa havia mudado, como afirmou Fayga:

"[...] É claro que nos 4 meses que se seguiram juntaram-se mais algumas (versões). O curioso é que, ao mesmo tempo que penso que procurei ter feito o melhor que podia, sinto um pouco de medo desta exposição. Nem posso explicar para mim porquê." (grifo nosso)¹³

Somente em julho chegou a resposta de Lívio Abramo¹⁴, com considerações a respeito das mudanças operadas por Fayga na obra que conhecera: .

"[...] Obrigado pela foto, e a inclusão de mais uma gravura alterou a relação 2-2-2 para um ritmo mais imprevisto e mais rico. Pareceu-me pela foto que houve alteração também na colocação das gravuras e lamento sinceramente não estar aí para apreciar teu trabalho que julgo um dos mais importantes da gravura brasileira. Espero que a crítica – que anda tão leviana ultimamente- saiba “ver” e apreciar o teu trabalho em toda a dimensão que ele possui. O que vi em tua casa me impressionou muito e me estimulou a trabalhar- tanto fiquei impressionado pela beleza "[...]"

O desejo manifestado por Lívio Abramo de que a crítica soubesse “ver” e apreciar o painel do Itamaraty, concorre como mais um argumento para reforçar a singularidade da exposição no MAM, acompanhada das provas de estado, daí a revelação do medo de Fayga. Tratava-se de um desnudamento de seu processo de criação. Estavam estas gravuras fora de lugar, pois é na intimidade do ateliê do artista que funcionam como instrumental da estruturação gradativa da imagem desejada pelo artista, provocando em cada etapa a experimentação, articulações, inclusões e exclusões, lançando-a num fluxo de possibilidades que sua reflexão e imaginação vão identificar.

Trazidas para o espaço expositivo, expostas ao público, colocadas em seu “não lugar”, favoreciam a compreensão do público do agenciamento próprio à abstração informal, fundada no pleno exercício da subjetividade, com a intuição e a sensibilidade constituindo o impulso gerador da obra. No caso do Painel, espelham a procura do rigor compositivo, a busca de uma espacialidade rítmica colorida através da harmonização do sensível e do racional que Fayga elabora. Cada uma destas gravuras, uma verdadeira engenharia lírica, testemunha tempos passados (da criação, da matriz e da impressão) que se incorporam ao presente da obra. São integrados pela percepção ao tempo interior do Painel pronto. Revelam o tempo e as condições de amadurecimento da própria imagem.

Muitas considerações foram feitas diante da exposição do Painel. Vera Pedrosa comenta: “[...] A série de estudos, coroada pela realização final, confirma as qualidades características da artista: sensibilidade trabalhada e requinte formal, riqueza das modulações espaciais; domínio total da superfície”. Segue a crítica destacando a sutileza e a profundidade da cor em transparências, a criação de ritmos e “pulsações vitais”.(PEDROSA, 1968) Quirino Campofiorito, por seu turno, chama atenção para os estudos expostos ao afirmar “ [...] foram também exibidas as numerosas provas de ensaio para as estampagens definitivas [...] Raramente uma informação artística de gabarito tão garantido tem sido prestada ao público carioca”.(CAMPOFIORITO, 1968)

Com a revelação da pesquisa de ateliê, o Painel do Itamaraty ganhou uma dimensão de obra especial, no conjunto da arte de Fayga. Obra que sintetizava a “arte das formações” conforme a denominação de Spanudis. Para Frederico de Moraes, Fayga contribuiu com sua obra para mostrar que o “informalismo, a abstração lírica não é um vale-tudo, um território da desorganização, da desconstrução [...] a obra dela tem organização sem perder o seu caráter lírico. A gravura de Fayga foi sempre um elemento de reflexão.”¹⁵

Segundo Ferreira Gullar, que inicialmente dedicara críticas severas aos artistas da abstração informal, Fayga responde com sua gravura à questão posta pelos artistas abstratos: “O que eu estou significando aqui com essas formas?” No caso de Fayga, face a esse questionamento, Gullar afirma que “ [...] a importância do trabalho dela na linguagem abstrata é exatamente esse, o de uma artista que, desde o começo, buscou no seu trabalho fundar significação da nova linguagem.” Para o crítico, Fayga desempenha “um papel decisivo no processo artístico brasileiro dessa fase da linguagem abstrata.”¹⁶

Para Mario Barata, por exemplo, este papel decisivo no campo das artes plásticas, revela-se ao “criar uma emoção especial através das formas. Na abstração, ela conseguiu auxiliar e

definir o valor dessas formas puras."¹⁷ Completando o que destaca este crítico, Renina Katz, também artista-gravadora, frisa o quanto a gravura de Fayga resultava de um projeto estético. A seu ver: "As imagens a que ela se propunha estavam todas elas apoiadas em critérios, em critérios muito bem refletidos e isso era uma coisa meio rara e que fazia distinção."¹⁸

Walmir Ayala foi um dos críticos que melhor compreendeu o caminho de Fayga na abstração informal. Conta ele que buscando tratar como poesia 'a requintada abstração gráfica de Fayga Ostrower denominou-a : "Incêndio numa folha de papel de seda." Para Ayala, a presença de Fayga "[...] dentro do abstracionismo no Brasil é das maiores. Estruturando transparências e organizando magicamente o aparente caos, exerceu uma progressão de ordem musical, com suas memórias da paisagem interior."¹⁹ Este aspecto de algo muito singular é também destacado pela artista-gravadora Anna Letycia, ao afirmar: "Se ela foi precursora na gravura em metal, ela foi muito mais na xilogravura pois ela conseguiu um rendimento que não se conseguia aqui, não era usado aqui."²⁰ Fayga retirou da xilogravura um certo complexo de inferioridade entre as técnicas de gravura, explorando a cor em transparências em escala monumental em seu Painel.

Esta obra protagoniza ainda dois outros eventos, no plano artístico-cultural. Um mais local e outro em nível internacional. No plano local, a exposição do MAM-Rio, como dito inicialmente, foi considerada a melhor mostra realizada naquele ano no Rio de Janeiro, não só pela qualidade artística da obra mas sobretudo pela inclusão das provas de estado. Fayga foi laureada com o Golfinho de Ouro, prêmio conferido ao artista plástico que mais se destacara, naquele ano de 1968.²¹

Concorriam igualmente a este prêmio os artistas como Di Cavalcanti, Djanira, Anna Letycia, Ivan Serpa, Carlos Scliar, Farnese de Andrade e Helio Oiticica, nomes indicados pelos membros do Conselho de Artes Plásticas do MIS. Todavia, "A gravadora Fayga Ostrower teve indicação unânime dos conselheiros presentes, considerada candidata forte ao Prêmio Golfinho, em vista da obra que realizou para o Palácio dos Arcos de Brasília (Ministério das Relações Exteriores) [...]"²² Nesta mesma ocasião, foi escolhido para o Prêmio Estácio de Sá, também do MIS, Rodrigo de Melo Franco (por sua contribuição ao Patrimônio Histórico e Cultural), configurando uma dupla de peso de laureados em Artes Plásticas, confirmada pela maioria absoluta dos votantes. Os prêmios foram entregues no ano seguinte, incluindo outras escolhas de todas as classes artísticas envolvidas, em final de janeiro, em cerimônia muito concorrida, realizada na Sala Cecília Meirelles, presidida pelo então Governador Negrão de Lima.²³

No âmbito internacional, o Painel mereceu destaque, em 1970, por ocasião do 25 aniversário da Organização das Nações Unidas. Cada país ofereceu àquela Instituição uma obra de presente. O Painel do Itamaraty foi a obra enviada pelo Brasil, tendo participado de uma grande mostra internacional como parte dos festejos.²⁴

Foi positiva para a obra de Fayga e para o entendimento e recepção da abstração informal, a ideia do embaixador Wladimir Murtinho. O Painel ganhou dimensão de obra-prima desta tendência artística.

Fayga fez um uso particular da xilogravura que, num tratamento mais tradicional se prestava às chapadas de tinta e a marcados contrastes. Emprega as cores reduzindo-as a uma camada de finíssima espessura, num quase limite da não-substância, emprestando à estampa um sentido de imaterialidade. A cor torna-se um acidente neste espaço em contínua metamorfose. Buscando a luminosidade obtém transcendência. No Painel, a poesia e o lirismo se apoiam numa gramática de transparência.

Pode-se compreender, em sua maturidade artística, com o Painel do Itamaraty, o quanto sua gravura é tributária do legado do pintor Cézanne, motivo de uma revolução em seu trabalho artístico, como afirmara. Escreve Fayga:

"Comparadas com as de Mondrian, as sínteses de Cézanne abrangem conteúdos mais profundos e mais complexos, em camadas de significado onde o saber intelectual e o sensual se interpenetram e se influenciam reciprocamente nos valores e no sentimento do ser." (OSTROWER, 1990:73)

Como disse o crítico: "Fayga, no fundo, trabalha a questão do olhar [...] Ela está preocupada com a possibilidade de dar ao outro o exercício pleno do olhar."²⁵

REFERÊNCIAS:

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- BAPTISTA, Anna Paola. Encontro de Colecionadores: cores de Fayga. *Catálogo*. Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2017
- CAMPOFIORITO, Quirino. Prêmios no Museu da Imagem e do Som. *O Jornal, Artes Plásticas*, 14/12/1968, RJ.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. Por uma vanguarda nacional. *A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004.
- MARTINS, Carlos (curador e texto). Gravura em campo expandido. *Catálogo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- OSTROWER, Fayga. *Acaso e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- _____. Fayga Ostrower – a arte é ação. IN: FAJARDO, Elias [et alii]. *Oficinas – Gravura*, Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.
- _____. Lembrança de Murilo Mendes IN: *Murilo Mendes -1901-2001*. GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). Centro de Estudos Murilo Mendes- UFJF, 2001.
- PEDROSA, Vera. Fayga e outras. *Correio da Manhã*, Artes Plásticas, RJ, 30/06/1968.
- SPANUDIS, Theon. Arte das formas e artes das formações. *ARTE&ENSAIOS* n.23 Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2011.
- TAVORA, Maria Luisa. A gravura abstrata de Fayga Ostrower e a primazia da cor no Informalismo no Brasil. IN: *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Flora Sussekind, Tania Dias, Carlito Azevedo (orgs.) Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, pp.238-246.

_____. *O Lirismo na Gravura Abstrata de Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA 1990 (Dissertação Mestrado)

_____. Uma beleza, a beleza. *História- Revista da Biblioteca Nacional*, ano 10, n.120, Rio de Janeiro, set.2015, pp.74-79.

¹ Estas provas são mais comuns nos processos de gravação em metal e mais raras no campo da xilogravura, técnica usada no Painel.

² Sobre o curso ver: TAVORA, Maria Luísa Luz. *Experiência Moderna: gravura no Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas – FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS, 1946*, In *Anais do 21º Encontro Nacional da ANPAP - Vida e Ficção/ Arte e Fricção*, ANPAP- Rio de Janeiro, 2012, pp. 1608-1619.

³ OSTROWER, Fayga. *Artistas e críticos de arte. Estado de São Paulo /SP, 25/01/1964*.

⁴ OSTROWER, Fayga. Lembrança de Murilo Mendes. IN: Murilo Mendes :1901-2001. (org.) Julio Castañon Guimarães. Centro de Estudos Murilo Mendes- Universidade Federal de Juiz de Fora, 2001, p.19.

⁵ Idem.

⁶ Neste ateliê, concentraram-se as questões sobre o experimentalismo da abstração informal. Sobre o assunto ver: TAVORA, Maria Luísa Luz. *O ateliê livre de gravura do MAM-Rio – 1959/1969: projeto pedagógico de atualização da linguagem. ARTE & ENSAIOS*, n. 15. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, pp.58-67.

⁷ Cópia em carbono de carta datilografada de Fayga endereçada à Margarida Guedes Nogueira, datada de 12 de maio de 1968. Acervo Instituto Fayga Ostrower/ RJ.

⁸ Carta citada.

⁹ Carta citada.

¹⁰ Carta citada.

¹¹ Carta citada.

¹² Cópia em carbono de carta datilografada de Fayga endereçada a Lívio Abramo, datada de 22 de maio de 1968. Acervo Instituto Fayga Ostrower/ RJ.

¹³ - Carta citada.

¹⁴ -Carta manuscrita de Lívio Abramo para Fayga, datada de 15 de julho de 1968. Acervo Instituto Fayga Ostrower/ RJ.

¹⁵ MORAIS, Frederico de. Em *entrevista* gravada à autora, no Rio de Janeiro, 24 de maio de 1989.

¹⁶ FULLAR, Ferreira. Em *entrevista* gravada à autora, no Rio de Janeiro, 20 de maio de 1989.

¹⁷ BARATA, Mário. Em *entrevista* gravada à autora, no Rio de Janeiro, 4 de julho de 1989.

¹⁸ KATZ, Renina. Em *entrevista* gravada à autora, no Rio de Janeiro, 15 de julho de 1989.

¹⁹ AYALA, Walmir. Em *depoimento escrito* à autora, no Rio de Janeiro, em maio de 1989.

²⁰ LETYCIA, Anna. Em *entrevista gravada* à autora, no Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1989.

²¹ Sobre o assunto ver: Fayga Ostrower e Rodrigo de Melo Franco ganham prêmios do Museu da Imagem e do Som, em *Artes Plásticas, Jornal do Brasil*, 17/12/1968, Rio de Janeiro. Este prêmio contemplava anualmente 6 setores das atividades artísticas (artes plásticas, cinema, teatro, música popular, dança e literatura) cada premiado recebeu além do troféu, a quantia de NCr\$5.000,00. No processo de 1968, funcionaram como escrutinadores da votação realizada em 16 de dezembro, às 14 horas, no Auditório do Museu da Imagem e do Som, Vera Pedrosa, Jean-Maria Bittencourt e Edila Mangabeira. Comparecerem à votação, quinze membros do Conselho de Artes Plásticas do MIS, a saber: Walmir Ayala, Augusto Rodrigues, José Roberto Teixeira Leite, Quirino Campofiorito, Frederico de Moraes, Mario Barata, Antonio Bento e Paulo Moreira da Fonseca. Ausências justificadas: Clarival do Prado Valladares(doença), Mário Pedrosa e Ferreira Gullar (viagem).

²² CAMPOFIORITO, Quirino. Artigo citado, 1968.

²³ Compunham a mesa de premiação, outras autoridades: Levi Neves(secretário); Ricardo Cravo Albin (diretor do MIS); e Murta Ribeiro (Presidente do Tribunal de Justiça da Guanabara).Ver sobre o assunto: Governador entrega os Prêmios do Museu da Imagem e do Som, *Diário de Notícias-* Rio de Janeiro, 28/01/1969.

²⁴ Registro fotográfico do Painel em Catalogue of International Art. An exhibition and auction for the benefit of UNICEF. Commemorating the Twenty Fifth Anniversary of the UNITED NATIONS, september /october, 1970.

²⁵ HERKENHOFF, Paulo. Em *entrevista* gravada à autora, no Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1989.

Maria Luísa Luz Távora. Doutora em História Social /IFCS/UFRJ (2000) com pós-doutorado realizado na École des Hautes Études en Sciences Sociales/Paris (2006-2007); Mestre em História da Arte/EBA/UFRJ(1990). Professora Associada de História da Arte na Escola de Belas Artes/UFRJ, nos cursos de Graduação e na Pós-Graduação em Artes Visuais(PPGAV) de cuja revista *Arte&Ensaio*s foi coeditora (2008- 2017). Pesquisa sobre artes plásticas no Brasil (sec.XX) em especial, a gravura artística, a arte abstrata e crítica de arte. Membro do CBHA, da ANPAP(Representação Sessão Rio de Janeiro), da ABCA e da AICA. Atualmente membro do Conselho Científico de Políticas de Doações/MNBA, Pesquisadora CNPQ.

MANIPULAÇÕES NA HISTÓRIA DA ARTE: VISÕES MÚLTIPLAS DA COLEÇÃO FERREIRA DAS NEVES A PARTIR DO CONTATO TÁTIL COM AS PEÇAS NO MUSEU D. JOÃO VI-EBA-UFRJ

Marize Malta

A coleção Ferreira das Neves, doada em 1947 à Escola Nacional de Belas Artes, integra hoje o acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas peças estão reunidas em um dos salões da reserva técnica exibida, termo por nós proposto (MALTA, 2012b), que dá conta do seu acesso ao público a partir da condição que exhibe e guarda as obras simultaneamente, segundo projeto de revisão museológica e museográfica finalizado em 2008 e coordenado pela prof^a. dr^a. Sonia Gomes Pereira (PEREIRA, 2008). Nessa situação os estudos sobre a coleção se iniciaram de forma sistemática, dando-se ênfase aos artefatos relacionados às artes decorativas (MALTA, 2012a, 2012b, 2012c, 2013, 2014a, 2014b, 2014c, 2015a, 2015b, 2016, PEREIRA; MALTA, 2014). A pequena notável, como já a denominamos (MALTA, 2016), engloba mais de 300 itens, excetuando as moedas, medalhas e os livros, compreendendo cronologicamente da Renascença ao século XX e tipologicamente uma variedade de peças, com porcelanas, relógios, têxteis, mobiliário, armas, indumentária, pintura, escultura, vidros, caixinhas, objetos religiosos...

Já temos apresentado nos últimos anos alguns trabalhos sobre a coleção, a partir de diferentes abordagens, e ela continua sendo o foco principal das minhas pesquisas, sendo inclusive o tema do estágio pós-doutoral em curso no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O que pretendo compartilhar hoje é uma reflexão de ordem teórica a partir do contato realizado com as peças da coleção, quando procedemos à conferência do acervo, permitindo visões particulares dos objetos e questionamentos sobre as formas de escrita da história da arte. O predomínio de narrativas a partir da “pura visualidade”, tão fundamentadas pela pintura, que como lembra Merleau-Ponty busca “suas cifras secretas” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.34), não dá conta quando nos deparamos com objetos tão múltiplos e diferentes como os da coleção Ferreira das Neves.

Tocar pratos, relógios e alças de gavetas costumam ser atitudes corriqueiras no nosso cotidiano quando lidamos com os objetos que nos cercam, mas que pouco são contempladas nas descrições desses mesmos objetos quando são considerados artísticos. No caso dos colecionadores, os objetos artísticos e todos os outros que os acompanham envolvem-nos no seu dia a dia, desenvolvendo uma experiência de apreciação em imersão.

Ao nos aproximarmos corporeamente dos objetos, estabelecermos contatos imediatos e nos envolvermos com eles, passa a atuar a força do espanto, como se estivéssemos a descobrir o objeto pela primeira vez, percebendo facetas e desenvolvendo questões que até então eram despercebidas. Estamos considerando o corpo como “(...) sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.12). Os historiadores da arte têm corpos e não somente olhos.

Se, como lembra Merleau-Ponty, o “pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas coisas sem nenhum dever de apreciação” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.12), cabe a nós historiadores da arte um pouco desse dever. Apreciar, do latim, *apretio*, não custa lembrar, implica examinar, ponderar, considerar, avaliar e julgar. Também significa prezar, dar apreço, gostar e demonstrar a admiração por algo ou alguém, sentir-se bem com alguém ou algo. Quem mais do que o próprio colecionador preza suas peças, em todos esses sentidos? É, portanto, invocando a substância da apreciação plena, que corre nas veias do corpo colecionista, que sugiro ser contemplada na química da história da arte, assumindo uma corporeidade para o historiador da arte, que encerra não só olho e espírito, mas todos os sentidos, de modo a apreciar seu objeto de modo inteiro, como os colecionadores. Essa substância, contudo, só nos afeta sob certas condições.

Os objetos precisam despertar um eco em nosso corpo, para que possamos acolhê-los e apreciá-los. De certo que Merleau-Ponty se envolve especialmente com a pintura e o que ela, a pintura, e as questões da figuração e sua diluição, potencializam de visões no nosso olho interior. Entretanto, a partir de suas reflexões que corporificam o olhar, gostaria de propor a ultrapassagem da condição do puro olho e amalgamar ao espírito do olhar outras experiências, experiências de obras que não são reveladas tão somente pela visibilidade, o que de algum modo Merleau-Ponty não teve a chance de pensar. É imponderável que o olho seja um órgão de predomínio no campo da arte, mas prevalecer não significa exclusividade.

Não se pretende assumir “que ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.31), como as propostas metafísicas, criticadas por Didi-Huberman quando reflete com James Joyce sobre a inelutável modalidade do visível. Trata-se de buscar no trato com o objeto uma aproximação, compreendendo o tato e outros sentidos, de modo a trazer outras memórias ao olhar, que permitam ver o que está “por baixo, escondido, presente, jacente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.39) na sua materialidade.

Ao mesmo tempo, tratar de uma coleção é considerar um conjunto cuja totalidade só se manifesta pela visão interior. Somente o olho pode decifrar a totalidade quando tudo está reunido em uma mesma sala, como é o caso da coleção Ferreira das Neves no museu D. João VI, transcodificando todos os objetos em uma imagem, imagem que está além do somatório dos invólucros dos objetos e cuja complexidade incide exatamente no que está invisível. A situação da coleção naquele lugar promove experiências particulares com os objetos que a compõem. Não se trata aqui de uma visão como “metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.22). A relação do corpo imerso na coleção procura produzir “um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.22). São os vazios entre as peças que são os elos que formam a coleção, aquilo que não vemos de imediato.

Ao nos adentrarmos no espaço onde se encontra hoje a coleção, ela se mostra em quase sua abrangência, pelas paredes, assentes ao piso, dentro dos armários envidraçados. Cores, formas, texturas, posições, composições se configuram, englobando-nos nele, pois

O espaço (...) é um espaço contado a partir de mim com o ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.27)

A imagem da coleção, entretanto, é parte integrante da realidade matéria e relacional dos objetos que a conformam, e esta materialidade e experiência interativa intimidou um tratamento do objeto na história da arte que o contemplasse na sua totalidade concreta. Muitas das narrativas desenvolvidas priorizaram suas formas visuais, afastando os objetos de estudo de se aproximarem de contatos corpóreos e de serem alcançados com as mãos.

Como lembra Merleau-Ponty:

Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos a alcance de meu olhar, assinalado no mapa do “eu posso”. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo ser. Imerso no visível por seu copo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.14)

Sendo assim, os objetos da coleção Ferreira das Neves se oferecem ao alcance do olhar, mas também das mãos, gerando um outro “eu posso”, que pode apreender os objetos para estudá-los. Ao vasculhá-los, a aproximação pelo olhar se dá de forma íntima e gera variadas visões, como bem demanda diversas formas de olhar: olha secreto, olhar minucioso, olhar

tátil, olhar sonoro, olhar macro, mas antes de tudo um olhar curioso. O olho curioso, ou 'the curious eye', no entender de Irit Rogoff, opõe-se à tradição do 'the good eye', assentada no discurso do olhar especializado, supostamente preciso e rigoroso, capaz de revelar riquezas de significados ignorados pelos observadores comuns (ROGOFF, 1998, p. 14-26). Todavia, a visão minuciosa do objeto implica olhar em profundidade, comum à expertise, mas que não deve se acomodar a uma datação ou atribuição de autoria, mantendo-se curiosa sobre a peça, como o impulso de querer saber, adquirir, estudar, afeiçoar-se e ver além do colecionador, o qual se apossa do objeto, o tem às mãos e constrói suas histórias de imagens com ele.

Ao tocarmos, outras percepções se instalam e outros reflexos do objeto são providenciados em nós, fazendo com que eles se reconfigurem nas suas reverberações e possamos compreendê-los mais complexamente, ampliando seus espectros de sentido, na medida que se tornam prolongamentos de nosso corpo. Tocar promove "uma ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas" (MERLEAU-PONTY, 2013, p.16), de certo modo afetando o império da visão no campo da história da arte, não no sentido de anulação, mas de complementação e promovendo uma escrita sensível sobre os objetos.

A coleção possui diversas peças de culto religioso. Dentre elas, há um crucifixo com cruz de madeira, ornamentações em prata e o Cristo em marfim (Fig. 1). O objeto foi manipulado e totalmente desmembrado, sendo possível observar modos de montagem, peso das partes, texturas de materiais, processos do fazer e todos seus detalhes, o que permitiu chegar à hipótese de ser da autoria de Paul Heermann, escultor alemão, nascido em Dresden, falecido em 1732. A meticulosidade do encave para reprodução do corpo é uma de suas marcas, o que pode ser observado em peça similar existente no acervo do museu Victoria and Albert, com datação aproximada de 1700-1730.



Figura 1 – Aspectos do crucifixo em madeira, marfim e prata da Coleção Ferreira das Neves do Museu D. João VI-EBA-UFRJ – 69cm x 36cm (Reg. MDJVI 1266).

Às texturas do olho do observador, estimuladas pelas representações de visões em relevo, são somadas às sensações táteis. A madeira, provavelmente pau santo, negra e densa, sólida e resistente, tem uma superfície que permite os dedos escorregarem sem dificuldades. Suas arestas precisas e a fina espessura anunciam a sutileza das retas, ao mesmo tempo que sua resistência. Sua base, por outro lado, concorre para outra sensação, ondulando-se em arestas sucessivas, curvas pronunciadas e relevo floral volteado, em que os dedos não encontram repouso, instituindo oposições sensíveis do mesmo material. Essa conformação da cruz fornece um perfeito contraponto às adições em prata e ao corpo do Cristo em marfim.

À madeira, encaixam-se firmemente e se sobrepõem elementos cinzelados em prata. Ponteiras, resplendor, cartela e cravos trazem variações de rugosidades do material frio do metal, que se opõem à lisura da madeira. Os ornamentos simbólicos em prata auxiliam a dar o grau suntuário da peça e a inscrição I.N.R.I - Jezus Nazarenus, Rex Judaeorum (Jesus Nazareno, Rei dos Judeus) – confronta, com sua grafia serifada e irregular, a riqueza dos detalhes florais em minucioso relevo.

O marfim, duro e leitoso, liso e quente, materializa o cristo crucificado, permitindo incidir formas precisas e delicadas, cuja suavidade visual se soma ao percorrer das mãos pelo corpo figurado. Podemos sentir as conformações ósseas da figura, a musculatura retesada que se revela sob a pele, as gotículas de sangue que escorregam das mãos e dos pés, as feições do rosto com sua boca entreaberta, superfícies suaves que são surpreendidas pelas áreas trêmulas da barba e do cabelo, as dobras do cendal e pela crespidão e acuidade da coroa de espinhos. Ela realmente espeta os dedos e são, portanto, passíveis de ferir. Assim,

misturam-se impressões de oposição entre lisuras e rugosidades, como se cada toque representasse uma sensação de conforto (da alma) e de aflição (do corpo), prazer (do corpo) e sofrimento (da alma), próprias a uma imagem crucificada. Desse modo, tocamos na realidade das imagens, como em realidade os devotos costumam tocá-las.

Quem já não viu um fiel fervoroso tocar nos pés de um Cristo ou de um santo, como se aquele toque fosse uma condição para aproximar suas preces imateriais do corpo celestial da entidade a que se roga? A fé, assim, ultrapassa uma condição unicamente de crença e nem basta somente ver para crer, mas o tocar permite uma intimidade aproximativa e também reconforta o fiel, dando-lhe a sensação de ser amado pela imagem, pois os afetos duradouros demandam, em sua maioria, relações táteis (o abraço do amigo, o beijo da mãe, o enlace do amante). Muitas peças de culto pessoal, que podemos encontrar na coleção Ferreira das Neves, geralmente de pequenas dimensões, são peças que poderiam ser beijadas, como se beijam esculturinhas de Nossa Senhora, folhinhas de santinhos, medalhas e crucifixos. Portanto, tocar e beijar peças promovem outras sensações. E se considerarmos que “a visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.36), ao vermos algo que tocamos e beijamos nossa experiência visual é outra, afetando nosso olho interior.

Eugênia, em sua casa, católica devota, irmã da Venerável e Arquiepiscopal Ordem Terceira de N. S. do Monte do Carmo, poderia fazer suas rezas diárias, ecoando sua voz em fervor e tocando nos pés do Cristo crucificado (Fig.2), beijar o Bom Pastor (Fig.3), acariciar a plaqueta de marfim com a cena da natividade (Fig.4), desenvolvendo um olhar a fundo, literalmente e figurativamente, permitindo novas descobertas sobre os objetos e se introduzindo a novos prazeres visuais (cf. GODFREY, 2009, p.8). Muitas dessas peças eram para serem vistas em ambientes privados, gerando experiências de arte em ambientes domésticos com seu intimismo peculiar.



Figura 2 – Detalhe dos pés do Cristo crucificado. Marfim, madeira, prata. Coleção Ferreira das Neves do Museu D. João VI-EBA-UFRJ (Reg. MDJVI 1266).

Figura 3 – O Bom Pastor. Marfim – 11 x 4.0 x 3,6cm. Coleção Ferreira das Neves do Museu D. João VI-EBA-UFRJ (Reg. MDJVI 1397).

Figura 4 – Placa representando a Natividade. Marfim – 9,3 x 7,6 x 0,5cm. Coleção Ferreira das Neves do Museu D. João VI-EBA-UFRJ (Reg. MDJVI 1394).

O corpo do colecionador é envolvido pela coleção e ele desenvolve uma visão múltipla das suas peças em conjunto. Sousa Viterbo, médico, poeta, arqueólogo e historiador português, contemporâneo de Eugênia e Jerônimo, e a quem se remetia como amigo, comenta sobre a experiência da arte anterior aos museus, no âmbito das moradias aristocráticas, quando afirma:

Nos palácios dos reis e da nobreza os objetos artísticos tinham uma disposição mais apropriada que não têm nos museus propriamente ditos. Cada coisa tinha o seu lugar e destino especial, mas ao mesmo tempo formavam conjunto harmônico. Assim quem entrasse numa dessas salas aristocráticas, ficaria extático ao mesmo tempo na contemplação da pintura do teto, do lustre de Veneza que dele pendia, dos quadros colocados entre os espelhos ou entre os móveis, sobre os quais se viam expostos relógios e outros objetos. (VITERBO, 1912, p.16)

Essa visão totalizante, imersiva, própria de um corpo que interage com os objetos que o circundam, mistura-se com a decoração interior, e nem sempre se consegue distinguir com clareza o que é peça de coleção e o que é decoração, o que é peça de devoção e o que é peça de apreciação estética, especialmente porque um objeto pode ser tudo isso e mais um pouco. No meio de peças consideradas banais, como uma bobeche de vidro assente na boca de um castiçal, bobeche esta que faz parte da coleção de Ferreira das Neves, podem estar obras de grandes artistas consagrados pela história da arte.

Também habitavam a casa de Eugênia e Jerônimo algumas pinturas religiosas singulares, algumas delas com escalas de dimensão fora do âmbito doméstico oitocentista de cunho

burguês: quatro tábuas com apóstolos dos Mestres de Ferreirim (Reg. MDJVI 1244, 1245, 1246, 1247)(aprox.1,50x65cm), de autoria de Cristóvão de Figueiredo-Garcia Fernandes; o Lamento ao Pé da da Cruz (Reg. MDJVI 1249)(82x79cm), de Quentin Metsys (c.1509-1511); a Santa Face (Reg. MDJVI 1253)(36,8x27,7cm), de Fernando Gallego (c.1480); Os arcanjos São Miguel e Jehudiel (Reg.MDJVI 1248) (47x33,1cm), da Oficina Régia de Lisboa, provavelmente do Círculo de Jorge Afonso (c.1520) (atribuições e datações, veja SERRÃO, 2016). Pinturas dos séculos XV e XVI, incomuns nas coleções brasileiras, que carregam o peso da tradição da pintura figurativa europeia, transpostas para a domesticidade do casal e, provavelmente, sem ter tido muitos compartilhamentos. Poucos puderam vê-as e tocá-las, dificultando gerar ecos em outros corpos que pudessem acolhê-los e apreciá-los. Certamente não podemos deixar de considerar que a coleção privada “(...) está vocacionada para o 'espaço público'. O esforço de manter em segredo a coleção é apenas uma tentativa de anular ou neutralizar sua natureza visceral de enunciado, suprimindo pela violência as redes de interação” (MENESES, 1998, p.97). De todo modo, as tábuas e as demais pinturas religiosas são pinturas paradigmáticas, de grandes mestres do passado, cujas obras se fizeram referência exclusivamente pelo que instigaram do olho interior por suas potentes imagens, “sem utilidades” face às especulações estéticas.

Nas tábuas dos apóstolos, grandes e pesadas pranchas de madeira (provavelmente carvalho), o detalhismo da representação se contrapõe à rusticidade do suporte onde paira a fina película pictórica, como se as imagens flutuassem na superfície. As vestes de São Pedro, São Paulo, São Bartolomeu e Santo Estevão são minuciosamente pintadas, repletas de dobras fartas e macias e de finos bordados desenhados com fios de ouro, atraindo o olhar para suas linhas e sombreados, dando-nos vontade de nelas mexer, como se fossem reais. Os fartos panos atuam como envoltórios suntuosos dos corpos esguios dos santos, trazendo a ideia da fortuna da fé para o espírito por meio da figuração material, sendo o atrativo visual inaugural dos painéis. Os rostos, com suas expressões de introspecção e humildade, junto com mãos e pés nus, sublinham a dimensão humana desses santos, que se postam sobre o chão de terra e uma paisagem em profundidade, cuja natureza verdejante os põem em perspectiva de um mundo verdadeiro. A adoração visual se mescla à veneração religiosa num mesmo golpe de olhar. Eugênia e Jerônimo, postados frente aos retábulos, que chegam a 1,66m de altura com a moldura, colocavam-se em igual proporção de estatura, atuando os santos como personagens que coabitavam suas casas e com eles interagiam e olhavam com convivência para a coleção.

Walter Benjamin lembra que “É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode

imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (BENJAMIN, 2009, p.239). O uso original de muitas dessas pinturas religiosas certamente se modificou, pelo menos em relação ao ambiente do culto religioso, pois boa parte delas deveria estar encerrada originalmente em igrejas e conventos e passaram para uma forma de veneração doméstica. Porém, como um casal católico, a função de culto não foi eliminada por completo ao fazer parte da coleção. Há ainda as peças consideradas utilitárias que poderiam se manter em operacionalidade, mesmo que esporádica, como a colcha de seda lavrada e brocada, de fundo escarlate, com ramalhetes e flores em verde, amarelo e branco e bordas em galão dourado. A referida colcha como outros têxteis existentes, poderia ser usada na cama de Eugênia e fazer parte do que pretendia legar como coleção, sendo passível de uso, de fruição e mesmo da ação de sentar-se sobre. Muitas das reflexões desenvolvidas na história da arte e também no colecionismo esquivam-se de pensar na visão do utilitarismo da atuação das peças da coleção.

Se Merleau-Ponty desenvolveu seu raciocínio todo instigado pela pintura moderna, por aquilo que estava além da representação da tela, por que não experimentarmos ver a “utilidade”, e, em seguida, para além dela e da superfície dos objetos? É preciso resgatar, antes de tudo, a experiência direta com as peças, um encontro próximo com o objeto físico real em profundidade para que ele nos ponha suas questões. De certo modo, é uma espécie de retomada da abordagem baseada no objeto, a *écfrase*, não bastando em si mesma, mas como primeiro passo.

Se “(...) a visão só aprende vendo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.16), isso também vale para os demais sentidos que nos põem em contato com o mundo e com as peças de uma coleção. De certo modo, precisamos aprender a tocar os objetos, a cheirá-los, ouvi-los, prová-los. Quem já experimentou tomar chá em uma xícara de porcelana Companhia das Índias, não apenas olhou para suas formas. Pôde segurar na sua asa e sentir seu peso, encostar a boca na sua borda e experimentar sua fina espessura e lisura, ouvir o tilintar da xícara pousando no pires e sorver o chá quente envolvido por um corpo branco translúcido, que promove outros olhares diferentes daqueles que apenas veem à distância a xícara imóvel sobre uma prateleira. As várias xícaras da coleção Ferreira das Neves, cada uma promove uma sensação distinta e seria ideal se pudéssemos experimentá-las em uso, tomando café, chá ou chocolate. Cada uma delas se presta a um tipo de bebida, que em comum têm a temperatura cálida, e sua forma e ornamentação se comprometem com o conteúdo.

O chá, por exemplo, com seu consumo popular pelo mundo, esteve relacionado a rituais, especialmente à cerimônia do chá no Japão, com notícias desde o século IX, sendo desenvolvido por sacerdotes budistas em um culto religioso-estético, o chaísmo, ampliando-se para a vida intelectual (OKAKURA, 2008). Nessa cerimônia, tudo concorre para a apreciação estética: o lugar, seu arranjo, as roupas usadas, a disposição dos utensílios, as próprias peças e o modo de preparo, de oferecer e beber o chá. Todos os sentidos são convocados e durante o ritual discute-se poesia, arranjos florais, gravuras, porcelanas, fazendo-se associar o chá a juízos estéticos. Quando o hábito se alastrou pela Europa no século XVII, próprio da alta sociedade, assumiu outros vieses interrelacionais e demandou adaptações nos utensílios, como as asas, ausentes nas xícaras orientais. Para marcar diferenciação dos líquidos quentes, os formatos foram se especializando e, a partir do século XVIII, a porcelana foi considerada o material mais apropriado e refinado para servir as bebidas quentes. Mesmo com a manutenção de xícaras em faiança, o contato com xícaras de porcelana marcou a experiência refinada de tomar café, chá e chocolate. Na coleção Ferreira das Neves predominam as xícaras orientais. Da Companhia das Índias, há 9 xícaras e 8 pires, envolvendo a datação de 1735 a 1795 da dinastia Qing (1644-1912).



Figura 5 – Aspecto geral da xícara e pires e detalhe do fundo da xícara. Porcelana, Companhia das Índias, dinastia Qing – xícara – 3,6x6,8cm, pires – 10,7cm. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI-EBA-UFRJ (Reg. MDJVI 1301 A e B).

Quando passamos a mão em uma peça de porcelana, sentimos a qualidade do seu vidrado, a densidade da pasta cozida, o relevo sutil dos esmaltes. Essa experiência acaba por capturar nosso olho e nos fazer olhar novamente a peça com outros vieses. A menor de todas as xícaras da coleção (Fig.5), sem asas, da dinastia Qing, período entre 1735 e 1760 (datação cfme. LOCHSCHMIDT), tem uma série de caneluras que permitem segurá-la de

modo firme e sem que a quentura do líquido tenha contato pleno com os dedos. Sua borda aberta permite que o chá esfrie mais rapidamente na superfície. Sua pequena capacidade envolve degustação palatável e estética, que, com a vagarosidade necessária para tomar a bebida quente, permite perceber os ramos e flores da ameixeira na decoração das suas paredes externas em branco e turquesa e ver ao fundo da xícara ramos de peônia, visão possível de quem pegou e virou a xícara para si. A peônia é a rainha das flores e, segundo crença oriental, anuncia a boa sorte. A boa sorte, neste caso, só despontaria para aqueles que usaram a xícara e não somente a olharam em distância, sob um único ponto de vista.

Assim, cada xícara da coleção envolve uma experiência e um modo de relação, permitindo múltiplas maneiras de apreciação. Há superfícies lisas e estriadas; bordas lisas e polilobadas; decoração floral e cenas narrativas; esmaltes com cores mais vibrantes, outros mais suaves; umas mais leves, outras mais pesadas. Algumas estão lascadas, trincadas, até partidas, quando o desgaste maculou sua integridade, mas assinala marcas de vida, de uso, de interação, do contato das pessoas com as coisas, registros de objetos que foram prolongamentos do corpo em ação.

No conjunto de xícaras da coleção há, portanto, algumas que não estão mais íntegras. Há uma com a asa partida, há outra que está em cacos. Não estando, pois, as formas acabadas e sim dilaceradas, viram vestígios de xícaras e tornam-se objetos invisíveis para um olhar estético. Somos incapazes de apreciar cacos, objetos partidos, considerados coisas imperfeitas? Temos dificuldade em usar a imaginação para remontarmos suas formas em nosso olho interior? Se a xícara estilhaçada não pode ser mais usada, não seria o recurso visual aquele que lhe restaria para apreciá-la? É na predisposição de um olhar curioso que se deve manifestar nossa aproximação, bem como o espírito que anima a escrita dessas histórias, com imagens, texturas, sons, paladares, olfatos, assumindo uma narrativa intertextual.

Diante da intertextualidade, aceitamos que não há imagem e objeto sem texto e não há texto sem imagem e objeto (MITCHELL, 1994, P.95). Objeto, representação e discurso estão entrelaçados. Essa convivência entre texto e imagem e objeto pode ser observada em Irit Rogoff, ao afirmar que a cultura visual engloba mais do que o estudo das imagens: “abre um mundo inteiro de intertextualidade em que imagens, sons, delineações espaciais são lidos para e por meio um do outro. (...)” (ROGOFF, 1998, p.14).

As experiências táteis, sonoras, do olfato, mesmo do paladar (não, ainda não lambi os objetos da coleção Ferreira das Neves, mas, quem sabe, possa experimentar um dia...)

acabam por fazer rever a própria experiência do olhar, fazendo com que outras visões do objeto possam vir à tona e afetar nosso olho interior. Visões que passarão a estar impregnadas na imaginação, imaginação que tem o poder de sintetizar todas essas vivências com o objeto e que servem de matéria-prima para as escritas da história da arte.

Com essas várias experiências, a potência sobre o pensamento com o objeto ganha em complexidade. A força do pensamento sobre o objeto pode fazer ressurgir-lo em diferentes momentos

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça que nenhum acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 2013, p.15)

Referências

- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: _____. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, pp.237-246.
- GODFREY, Tony. **Understanding art objects. Thinking through the eye**. Surrey: Lund Humpries, London: Sotherby's Institute, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- LOCHSCHMIDT, Maria Fernanda. As porcelanas chinesas da coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: MALTA, M.; PEREIRA, S.; Cavalcanti, A. (orgs.) **Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2013, pp.207-218.
- _____. As porcelanas chinesas do colecionador Jerônimo Ferreira das Neves. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (orgs.). **Actas do Colóquio Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014, pp. 109-120.
- MALTA, Marize. Arte em casa: colecionismo de objetos em fins do século XIX no Rio de Janeiro e a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (eds.). **Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos**. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio, 2014a, pp.99-116.
- _____. As artes decorativas e a personalização na coleção Ferreira das Neves do Museu D. João VI. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs.). **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012a, pp.225-233.
- _____. Da exibição à inspiração: o projeto de revisão museológica do museu da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. In: Asensio, Lira, Asenjo & Castro (Eds.) **Series Iberoamericanas de Museologia**. Vol. 6. Madrid: SIAM, 2012b, pp.33-41. Disponível em: <http://www.uam.es/mikel.asensio>. Acesso em julho de 2017.
- _____. Extraordinária desconhecida: a coleção de Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves. In: MALTA, Marize; NETO, Maria João; CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). **História da arte em coleções: modos de ver e exhibir em Brasil e Portugal**. Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2016, pp.107-123.
- _____. Mania por xícaras: a arte de colecionar no século XIX. In: FLORES, Maria Bernardete; PETERLE, Patricia (orgs.). **História e arte: herança, memória, patrimônio**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014b, pp.184-208.
- _____. Outras perspectivas e alguns avanços sobre a coleção Ferreira das Neves. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (orgs.). **Coleções de arte: formação, exibição e ensino**. Rio de Janeiro: Rio Books/Faperj, 2015a, pp.233-250.
- _____. Pensando com os objetos: arte, cultura material e visual na coleção Eugênia e Jerônimo Ferreira das Neves. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (orgs.). **Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2013, pp.183-193.
- _____. Sobre sentidos dos objetos conforme lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). **Instituições da arte**. Porto Alegre: Zouk, 2012c, pp.191-207.
- _____. Três coleções e três destinos para ensaiar uma história da arte multifocal. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. TERRITÓRIOS DA HISTÓRIA DA ARTE, 34., 2014, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia/CBHA, 2015b, pp.1267-1275.
- MALTA, Marize; FRANÇA, Elaine Moraes. Xícaras na coleção de Jerônimo Ferreira das Neves: tomar chá, café e chocolate e colecionar formas. In: TERRA, Carlos Gonçalves; MALTA, Marize (orgs.). **Por dentro: fontes, problemáticas e rumos no MDJVI. Arquivos 23**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014c, pp.125-140.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, n.21, Memória e Cultura Material, pp.89-103,1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MITCHELL, W.J.T. **Picture theory; essays on verbal and visual representation**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

OKAKURA, Kakuso. **O livro do chá**. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

PEREIRA, Sonia Gomes. **O novo museu D. João VI**. Rio de Janeiro: EBA Publicações, 2008.

PEREIRA, Sonia; MALTA, Marize. A coleção Jerônimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI no Rio de Janeiro. **ARTIS**, Revista de História da Arte e Ciências do Patrimônio, Lisboa, n.2, pp.60-71, maio 2014.

ROGOFF, Irit. Studying visual culture. In: MIRZOEFF, Nicholas (Ed.). **The visual culture reader**. London: Routledge, 1998, pp. 14-26.

SERRÃO, Vítor. Pintura dos “Primitivos” nas antigas coleções reais do Rio de Janeiro e no atual Museu D. Joao VI. In: MALTA, Marize et al. **História da arte em coleções: modos de ver e exhibir em Brasil e Portugal**. Rio de Janeiro: Rio Books/ Faperj, 2016, pp.15-34.

VITERBO, Sousa. Os museus cívicos ou municipais. In: _____. **Cem artigos de jornal**. Lisboa: Tipografia Universal, 1912, pp.15-17.

Marize Malta é professora associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando na graduação e pós-graduação. Seu domínio de investigação é em história e teoria das artes decorativas, artefatos e ambientes oitocentistas, arte doméstica, objetos do mal, condição decorativa e/ou artística e de sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções e modos de exibição. É pesquisadora PQ-2 do CNPq, líder dos grupos de pesquisa ENTRESSÉCULOS e MODOS e se encontra em estágio pós-doutoral no Instituto de Artes da Universidade de Lisboa, com bolsa da Capes.

O DESAFIO DOS RETRATOS EM MINIATURA: OLHARES DE TINTA ENTRE CORPOS E VITRINES

Patricia D. Telles

O museu Victoria & Albert oferecia lupas para que o público os visse, o Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa exibe-os com jóias e objetos de ourivesaria, entre diamantes e relicários, mas muitos retratos em miniatura continuam em reservas de museus e gavetas de particulares. Ao vê-los espaçados e bem iluminados, preservados por vidros de mãos curiosas, expostos com ênfase idêntica a todos os olhares: mulheres pensativas, crianças, velhos ou soldados, algo parece faltar, um elemento mais pessoal, mais vivo, quem sabe um perfume antigo, o calor da pele, ou um rufar de sedas... Ainda é cedo para teorizarmos, no mundo luso, sobre esse cruzar de olhares, o nosso/ o deles. Ao contrário da Inglaterra ou da França, o nosso conhecimento sobre esse tipo de pintura ainda é limitado, a amostragem disponível para a investigação pequena, sobretudo no Brasil. Mas parte das dificuldades para localizar e examinar exemplares antigos talvez se explique pelos desafios que as miniaturas representam para espaços expositivos de colecionadores e museus. Veremos que, para estudar retratos em miniatura, é preciso revelar algumas das suas facetas mais íntimas e com isso, de certo modo, trair a sua própria razão de ser.

Discute-se até a sua denominação. Atualmente, consideram-se “miniaturas” apenas as pinturas menores que 20 cm feitas a tinta aquosa sobre superfícies claras, comumente marfim, papel ou pergaminho (LEMOINE-BOUCHARD 2008). Ou seja, seguimos ainda mal ou bem, a definição do século XVIII quando o padre Raphael Bluteau definia “miniatura” como *pintura (...) de pontinhos (...) com cores muito finas, em pergaminho ou outra materia delgada & sempre em pequeno*, ou mais precisamente:

“Mignatura, ou miniatura – deriva-se do Francez Mignature, ou Miniature. Derao os Francezes [esses nomes] à pintura, que vulgarmente chamamos de Pontinhos, porque Mignard em Francez se diz das cousas lindas, bonitas, & delicadas; & ao pintor de pontinhos, se faz com cores muito finas, em pergaminho, ou outra matéria delgada, & sempre em pequeno. Outros lhe chama Miniature, de Minium, que he Cinábrio mineral, & huma das principaes cores das que entrão neste genero de pintura. Havendo se de aportuguezar esta palavra, eu antes dissera Miniatura, ou Minhatura, que Mignatura, (...). Vid. Pontinho” (BLUTEAU 1728, 479).

No verbete indicado encontramos: “*Pontinho. (Termo da Pintura) pintar de pontinhos he pintar com a ponta do pincel. (...) Vid. Mignatura.*” (BLUTEAU 1728, 601). A moda começava apenas. Alguns anos mais tarde, a prática da pintura em miniatura tornou-se tão comum, que a nomenclatura acabou por fixar-se. Na edição do mesmo dicionário revista em 1789 pelo carioca António de Moraes Silva, já não há preocupação em saber a origem do termo; temos apenas: “*Miniatura – s.f. da Pint. Pintura feita com cores desatadas em água, e*

deslavadas; e em ponto pequeno: hoje dizemos miniatura e não mignatura” (SILVA 1789, t. 2, 84).

Mas essa definição – que ainda seguimos – tem limitações. Por um lado, evita longas discussões etimológicas e restringe o campo de estudo, mas por outro, ao homogeneizar a ideia da pintura em miniatura através de certas técnicas, elimina não apenas as delicadas peças em porcelana ou esmalte, que dependem do fogo para revelar as cores desejadas, traindo a suposta espontaneidade do guache e da aquarela, mas afasta também os “rametti” (STAGNI 1991, 13) ou “petits portraits” de igual tamanho, pintados - não com tintas *desatadas em água* - mas a óleo - muito importantes na Península Ibérica no século XVII (AAVV 1942) e por isso, para o estudo da miniatura em Portugal.

Essas dificuldades resultam, entre outros, de um paradoxo cruel: para estudar esse tipo de peças muitas vezes excepcionais, é essencial mostrá-las, mas expô-las ameaça trair a sua própria razão de ser.

A grande maioria retrata pessoas anônimas, homens ou mulheres, fidalgos e burgueses, que um dia, por um momento, entregaram-se aos olhares de um pintor, visando preservar a imagem de seus rostos, ou oferecê-los a alguém, geralmente comemorando um momento marcante da sua vida privada: nascimento, noivado, casamento, morte, separação de um amigo ou familiar (FRANK 2000, 1). Mas ao contrário da pintura de cavalete, executada sobre tela ou madeira, e pendurada na parede de casas ou igrejas para ser admirada por um público vasto, esses pequenos retratos nasceram para serem vistos de perto, por poucos, mostrados ou escondidos segundo a vontade do seu portador.

Figuram às vezes em telas maiores, retratos dentro de retratos, lembrado um parente distante ou falecido, ou ainda enquanto “miniaturas de filiação política” simbolizando aliança ou fidelidade a um determinado monarca (TELLES 2017). Esses quadros oferecem diversas informações sobre os retratos que seus modelos ostentam. Numa tela atribuída ao retratista Giuseppe Troni ou Trono (1739-1810), ativo em Portugal na pintura a óleo e em miniatura, D. Carlota Joaquina, menina, traz sobre o peito, a miniatura do marido D. João VI num medalhão cercado de diamantes [Fig. 1]. Este quadro de 1787 inspira-se numa versão a meio corpo, pintada dois anos antes, quando a princesa chegou a Portugal para os seus esposais¹. Pertencia à família real espanhola pelo menos desde 1814, e talvez tenha sido enviado aos pais da menina em Madrid.



Fig. 1 Giuseppe Troni. D. Carlota Joaquina. óleo sobre tela. 1787. 172 x 128 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagem na internet

Uma tela pertencente ao Palácio Nacional da Ajuda mostra a princesa vinte anos mais tarde, segurando ao peito uma outra miniatura do marido, numa demonstração de fidelidade política, e se não de afeto. Uma versão menos erudita da mesma tela foi pintada no Rio de Janeiro em 1809 pelo pintor brasileiro Manuel Dias de Oliveira (1765²-1837), dito “o Brasiliense” ou “o Romano”, [Fig. 2]. Seguramente alguém quisera preservar a lembrança do quadro deixado em Portugal, e relatou ao artista, que nunca o vira, os principais elementos da pintura... Talvez fosse um presente para D. Carlota, ou uma encomenda da própria princesa? A beleza com que esta é retratada mostra que o pintor não a encontrara pessoalmente; e o desconhecimento do quadro original o impede de imitá-lo. Temos como resultado um curioso quadro “colonial”, algo “naif”, centrado, não como seria pertinente, na imagem da princesa, mas na miniatura que ela segura. Esta assume uma proporção inédita – reflexo provável da sua importância para a pessoa que fez esta encomenda.



Fig. 2 Manuel Dias de Oliveira. D. Carlota Joaquina. óleo sobre tela. Ass. e datado "Oliveira fez Rio 1809". 89 x 68 cm. Coleção particular. Fotografia: Pedro Lobo.

Não subestimemos a dimensão afetiva desses retratos com retratos, e das miniaturas que reproduzem. Em 1816, D. Maria Isabel de Bragança (1797-1818), recém-casada por procuração com seu tio Fernando VII (1784-1833), rei de Espanha, que nunca vira, escreve à mãe assim que desembarca em Sevilha:

"(...) meu Tio e Esposo deu-me ordem para eu fazer aquilo que entendesse, tenho recebido dele as maiores finezas, logo que cheguei tive uma carta dele, que bem se via que era de um verdadeiro amante, e um relógio, que está na coronha de uma pistola, essa pistola dispara, e sai uma flor, e um retrato dele circulado de ótimos Diamantes (...). (Maria Isabel de Bragança a Carlota Joaquina. Sevilha 14/09/1816, Apud AZEVEDO, 2003, 332)

D. Leopoldina de Habsburgo (1797-1826) também conheceria o noivo, D. Pedro, em Viena, antes de casar, através de uma miniatura cercada de diamantes, oferecida pelo embaixador português. Seria retratada usando-a diversas vezes. E após a sua morte, D. Amélia de Leuchtenberg (1812-1873) também traria ao peito, em diversas telas, a imagem do marido inserida numa jóia (HERSTAL, 1972, vol. 2, 390-393).

Nestes retratos reais as miniaturas cumpriam uma tripla função: objetos de grande impacto emocional para os destinatários, passíveis de serem examinados de perto e trazidos junto ao coração, serviam como afirmação dinástica, política e, pela riqueza das molduras, ainda serviam para comprovar, junto aos cortesãos, a riqueza e o prestígio do noivo. Estes não poderiam aproximar-se o suficiente para distinguirem as feições do príncipe, mas admirariam de longe os diamantes da jóia (TELLES 2015, 149).

Mas nem só rainhas faziam-se retratar trazendo ao peito a imagem de outras pessoas. E se nessas telas de maior formato a presença de miniaturas revela ou relembra os vínculos de fidelidade e/ou afeto do retratado a um público alargado, as miniaturas, em si, pelo contrário, eram geralmente pensadas para a sua intimidade. Talvez daí derivasse a importância de vê-las envergadas em público, pela pessoa a quem se destinavam. A moda teria seu apogeu entre meados do século XVIII e o disseminar dos processos fotográficos por volta de 1840. Encontram-se relatos de homens usando ao peito imagens femininas, mas, a julgar pelo número de telas onde aparece esse tipo de retratos, seriam sobretudo as mulheres a ostentar mais abertamente as imagens daqueles a quem direcionavam os seus afetos (FRANK 2000, 18).

Retratos em miniatura eram criados para “alguém”: tendo em mente um ser humano específico, quando muito uma família ou amigos próximos. Quando emoldurados, eram pendurados em recantos discretos, às vezes em conjunto, formando grupos familiares no interior de uma segunda moldura de maior tamanho, mas em sua maioria usavam-se sobre o corpo do dono pretendido em pulseiras, medalhões e anéis, ou eram desfrutados na mais absoluta intimidade, ao abrir-se um estojo de couro.

Algumas das peças mais preciosas foram pintadas como prendas de amor, para destinatários secretos. Seria o caso das miniaturas de partes do corpo, como um surpreendente par de seios, pertencentes ao Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, supostamente um auto-retrato da pintora americana Sarah Goodridge (1788-1853) oferecido em 1828 dentro de um pequeno estojo ao seu “amigo”, o advogado e político Daniel Webster (1782-1852). Este, viúvo naquele ano da sua primeira mulher, Grace Fletcher (?-1828), voltaria a casar-se no ano seguinte, mas com Caroline LeRoy (1797-1882). Seja por discrição ou pudor, o explícito retrato de Sarah Goodridge permaneceria entre os seus descendentes até 2006.

Retratos de um único olho emoldurado por uma sobancelha eram mais usuais, havendo notícia de pinturas de lábios e mãos. A historiadora Hanneke Grootenboer, professora na

Universidade de Oxford, dedicou-se ao estudo dessas miniaturas inglesas do final do século XVIII, sobretudo os olhos, que fizeram furor através da Europa entre 1785 e 1830 [Fig. 3]. Segundo ela, essas peças mínimas inseridas em broches ou anéis retratam antes de tudo olhares (GROOTENBOER 2013). Reservados, discretos, apaixonantes, esses olhos em tinta revelavam-se só para seres amados – pois apenas quem realmente conhecia o modelo era capaz de reconhecê-lo. Por seu lado, o novo dono desse olhar seria por ele para sempre observado, e Grootenboer debruçou-se com esmero sobre as conseqüências dessa complexa relação...



Fig. 3. Escola Inglesa. Retrato de olho masculino. Miniatura sobre marfim em broche de metal. c.1800-1810.1 x 1,7 cm. Philadelphia Museum of Art. Fotografia disponível na internet.

Embora exemplares anteriores apontem para uma invenção francesa, teria sido o Príncipe Regente da Inglaterra, o futuro rei George IV (1762-1830), o responsável pela nova moda, iniciada quando enviou a Maria Fitzherbert (1756-1837) um retrato do seu olhar. O relacionamento e o casamento secreto do jovem príncipe de 21 anos com essa viúva católica, seis anos mais velha do que ele, causou escândalo, e a necessidade de discrição era real. Daí terá surgido a lenda da invenção dessa estranha retratística pelo miniaturista da sua preferência, Richard Cosway (1742-1821) - e o olhar do príncipe teria sido presente de noivado em 1785 (GROOTENBOER 2013, 46). O casamento foi considerado inválido perante a lei inglesa, e o Príncipe Regente aceitaria um segundo enlace em 1795 com a princesa Carolina de Brunswick (1768-1821). Mas o seu coração do seria por muitos anos de Maria Fitzherbert, e a moda dos retratos de olhos como aquele que ela usava, faria furor. Até o poeta Lord Byron (1788-1824) – famoso pela intensidade do seu olhar - deixou-se

retratar dessa forma pelo menos uma vez, em 1807, aos dezenove anos, pouco antes da sua estadia em Portugal. A autora do retrato foi Elizabeth Pigot (1782-1866), uma pintora amadora, sua vizinha (GROOTENBOER 2013, 161 e 167).

As miniaturas de olhos, irreconhecíveis para “estranhos”, completam-se muitas vezes com outro sinal inequívoco de uma intimidade física: os desenhos com cabelos, presentes também no verso de numerosos retratos de rostos em miniatura - voltados diretamente para a pele de quem os envergasse. Podem mostrar-se hoje, nos museus, através de espelhos nas vitrinas, mas é quase impossível expor a complexidade sensorial do seu uso, que envolve a maior ou menor leveza do medalhão sobre a pele, a sua suavidade, frieza ou calor, somada à lembrança de trazer sobre si, uma parte “natural” da própria pessoa retratada.

É comum encontrarmos esses cabelos formando monogramas, desenhados e colados em volutas, com pequenas pérolas, papeis ou detalhes dourados. Aparecem também trançados em xadrez, formando uma superfície contínua, seja no verso de jóias, onde ressaltavam iniciais em ouro [Fig. 4], seja em peças emolduradas, destacando o retrato de alguém.



Fig. 4. Manuel Dias de Oliveira (atrib.). Retrato masculino – frente e verso. Miniatura sobre marfim em medalhão em ouro e pérolas, no verso: cabelos trançados e monograma em metal. 4,5 x 4 cm. Coleção particular. Fotografia Pedro Lobo

Este uso de cabelos humanos – mesmo aqueles inteiramente trabalhados em pulseiras, brincos ou colares - confunde-se com os *memento mori*, jóias fúnebres, “souvenirs” de seres amados que morreram, bastante usuais em países anglo-saxões no período vitoriano. Robin Frank dedica-lhes uma boa parte do seu trabalho sobre “amor e perda” na pintura de miniatura nos Estados Unidos. No entanto, relatos em diários e memórias revelam

claramente que, pelo menos em finais do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX, amantes vivos, e até amigos, trocavam mechas de cabelos e miniaturas como sinal de afeto (FRANK 2000,29).

Infelizmente o preconceito contra peças com cabelos humanos, e outros tipos de objetos estranhos, fora do padrão dos estudos acadêmicos, penaliza ainda a investigação sobre o seu uso em obras de arte, e atrasa um pouco o nosso conhecimento sobre as miniaturas.

A informação que o uso de cabelos usados nem sempre aponta para o falecimento coevo do retratado é valiosa, mas na verdade dificulta a investigação dos pequenos retratos, pois elimina uma data “de corte” para identificar o modelo, e a certeza que teria sido pintado a partir de uma descrição física.

Antes do século XX, quando os homens, seduzidos pela frontalidade e crueza dos métodos fotográficos, aos poucos se acostumaram a retratar apenas os vivos, relegando as imagens dos mortos aos noticiários e aos cemitérios, a prática de retratos póstumos era comum. No caso de crianças pequenas sobretudo, a rapidez e praticidade da pintura em miniatura tornava essa modalidade particularmente propícia a preservar a lembrança dos pequenos. Na Inglaterra, a “descoberta” dos charmes da infância realizou-se em finais do século XVIII (RETFORD 2006, 5, 83-104) quando a mortalidade infantil permanecia elevadíssima. Pintores eram freqüentemente chamados ao leito de morte dos pequenos para preservar as suas feições antes que a morte as deformasse (FRANK 2000). Os pintores em miniatura tinham a vantagem da rapidez e da portabilidade do seu trabalho, e as pequenas imagens que produziam podiam ser trazidas junto ao coração de pais desconsolados.

Mas não são apenas as miniaturas de partes do corpo, ou aquelas acompanhadas de mechas de cabelo, a provocar uma delicada sensação de proximidade, de intimidade, com o retratado. Essa parece ter sido a maior ambição de qualquer artista em miniatura. Como escrevia o jovem Stendahl (1783-1842), em 1817, basta o simples ato de contemplar um pequeno retrato, para que a proximidade nos torne quase amigos do retratado: *“(...) on se croit presque l'ami intime d'une femme dont on regarde le portrait en miniature : on est si près d'elle ! La peinture à l'huile, au contraire, vous rejette à une distance immense (...)”* (STENDAHL, 1919, 76)

Infelizmente, à medida que o tempo apaga a identidade do modelo e do destinatário, a miniatura perde um pouco da sua áurea emocional. Em peças tão pequenas, tão íntimas, tão raramente assinadas, é freqüente que os nomes dos envolvidos na sua produção sejam

completamente esquecidos. Sobrevivem apenas obras de arte muito frágeis, a meio caminho entre a pintura e as artes decorativas, a história da arte e a antropologia, dignas de sobreviver ou soçobrar mediante a qualidade do pintor. Sabendo que a noção de “qualidade” é socialmente construída segundo os parâmetros de cada época, a nossa investigação atual, no âmbito do pós-doutorado, busca levantar maiores informações sobre esses pintores.

Resta muito a pesquisar. Sabemos que a miniatura era praticada no mundo luso, no seio das famílias, desde pelo menos meados do século XVIII (BRANDÃO, s/d). A maioria dos pintores era certamente formada por amadores, homens e senhoras que aprendiam com professores particulares ou através de manuais. Em Portugal e no Brasil, além de livros franceses, dispunha-se do *Breve Tratado de Miniatura* do bacharel José Mendes de Saldanha (1758-1796), não apenas publicado póstumamente em forma de livro, mas em fascículos no *Jornal de Coimbra*, o que indica grande divulgação em 1815 (TELLES 2015, 132). O material necessário para esta prática também era fácil de encontrar: vendia-se pelo menos nas principais capitais, como revela o anúncio dos comerciantes franceses Gadet e Jallasson na *Gazeta do Rio de Janeiro* de 28 de Fevereiro de 1818, apregoando a venda de *marfim para miniatura juntamente com pincéis, quadros &c. papel, escovas, armas e até arrobe anti-siphilitico* (*Gazeta do Rio* 1818 Apud TELLES 2015, 118).

Subsistem relativamente poucas obras assinadas, mas temos notícias de pintores que poderíamos chamar “profissionais” – se relevássemos a ambigüidade do termo nessa época. Os mais conhecidos são os pintores em miniatura que serviram a Casa Real ou Imperial, verdadeiros mestres como o cabo-verdiano Simplício Rodrigues de Sá (1785-1839), ativo no Brasil e na Argentina, ou João Baptista Ribeiro (1790-1868), aluno de Domingos Sequeira, nomeado em Julho de 1824 para suceder a Giuseppe Viale³ como mestre de desenho e pintura de miniatura das infantas portuguesas (MOURATO 2010, 178). Diversos museus possuem peças assinadas por eles, e a documentação permite acompanhar alguns elementos biográficos. Quanto aos seus colegas cuja obra dispersou-se, temos notícias da atividade de diversos miniaturistas nos dois lados do Atlântico, como o miniaturista e gravador Vicente Pinto de Miranda (1782-1865) nascido no Brasil e falecido no Porto, ou ainda os suíços Jean Philippe Goulu (1786-1853) e Charles Simon Pradier (1783-1847) ativos no Rio de Janeiro. Cabe lembrar que este último, ao chegar à capital carioca em 1816 junto com a chamada *missão francesa*, anunciava-se como “*gravador em pintura e miniatura*” (*Gazeta do Rio*, 1816) [Fig. 5].



Fig. 5. Charles Simon Pradier. Retrato feminino. Miniatura sobre marfim
Assinado e datado C. S. Pradier 18.7 [1817?]. 5,5 cm (diam). Coleção particular.

A alta qualidade da pintura de muitos desses mestres em pequeno formato é comparável com a de retratistas sobre tela – infelizmente, a partir de meados do século XIX, o advento das técnicas fotográficas diminuiu consideravelmente a sua importância. Os retratos pintados deixavam de ser imprescindíveis como registro de feições, e o fascínio da modernidade contribuiu para o declínio da miniatura. Não abateu contudo completamente a sua extraordinária carga emocional. Em *Don Casmurro*, mesmo se o presente aparece colorido de uma certa nostalgia, é a oferta de um retrato em miniatura que o escritor Machado de Assis usa para demonstrar o enorme carinho entre duas amigas:

Minha mãe era de natural (...) sensível (...). Entrou a achar em Capitu uma porção de graças novas, de dotes finos e raros; deu-lhe um anel dos seus e algumas galanterias. Não consentiu em fotografar-se, como a pequena lhe pedia, para lhe dar um retrato; mas tinha uma miniatura, feita aos vinte e cinco anos, e, depois de algumas hesitações, resolveu dar-lha. Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos. Beijou o retrato com paixão, minha mãe fez-lhe a mesma coisa a ela. (ASSIS, 1900)

Mas o declínio prosseguiu e em conseqüência, as miniaturas mais conhecidas nos dias de hoje são lamentavelmente as menos interessantes: peças pintadas sobre celulóide ou marfim, do século XX, que adornavam as casas das nossas avós (PASQUIER 2010) e abastecem as feiras de antiguidade e os leilões.

Denominam-se “miniaturas de tecla de piano”, pois as molduras onde se inserem adornam-se freqüentemente de lâminas de marfim, cujas dimensões padronizadas lembram (ou utilizam) aquelas usadas nesses instrumentos. Algo das geometrizações do *art deco* subsiste nessa decoração, mas as pinturas em si pertencem a estética oposta, alegre *revival* de um século XVIII idealizado que tantos dourados e volutas inspirou nos interiores nas décadas de 1920 e 1930, com os seus “neo-Luis XV” e “neo-rococó”. No verso, folhas de

livros antigos, muitos realmente do século XVIII, cobrem toda a superfície da moldura. Algumas peças ainda apresentam inscritas na parte superior identificações de prestígio - geralmente corretas - referindo a caneta, lápis, ou até a pena, os príncipes ou dignitários retratados, sem qualquer menção à tratar-se de cópias do século XX.

Freqüentemente, os pintores das “tecla de piano” dos anos 1920 reproduzem quadros famosos, retratos de Maria Antonieta, Luís XVI, Madame Récamier. Mas inventam também fidalgos e damas algo translúcidos, minuciosamente rendidos em toques rápidos, modelos “genéricos”, cujas bocas em coração que não deixam de lembrar as de “almofadinhas” e “melindrosas” das ilustrações em revistas do período entre as Guerras Mundiais.

No Brasil, as comemorações da abertura dos portos em 1908 e do centenário da independência em 1922 levaram a um comércio mais específico. Encontramos assim, cópias em marfinita ou celulóide de retratos da família real portuguesa e dos imperadores, comercializados na ocasião, que ainda confundem alguns curadores.

Pouco sabemos sobre os artistas ou artesãos responsáveis por essa produção relativamente abundante. Talvez um dia chamem a atenção de estudiosos do século XX. Geralmente assinam suas obras com nomes curtos, de poucas letras, inscritos a preto ou em branco para maior contraste com o fundo. Serão inventados? Não sabemos. Raramente encontramos datas, nomes completos ou mais extensos, especificações latinas como “*fecit*”. E as assinaturas quase nunca acompanham a borda da pintura, discretas, quase escondidas, como era comum nos séculos XVIII e XIX.

Contudo a abundância dessa produção comercial não deve apagar a existência – em pleno século XX - de verdadeiros artistas em miniatura, os últimos heróicos sobreviventes da sua espécie. Algumas de suas obras ainda aparecem, como esta, assinada e datada em 1947 [Fig. 6], sem qualquer tentativa de esconder a sua data de fabrico, emoldurada em “tecla de piano”, com um verso metálico modernista. A senhora retratada enverga roupas das primeiras décadas do século XX, e estas modas apontam para um retrato póstumo, provavelmente baseado numa fotografia. Mesmo assim, a pintora ainda consegue exprimir um sopro de vida, deixar um quê da sua arte, num gosto condenado pelos movimentos modernos, ao desprezo ou ao esquecimento.



Fig. 6. Helena S. Kresch. Retrato feminino. Miniatura sobre marfim. Assinado e datado 1947. x cm. Coleção particular. Fotografia Pedro Lobo

Nesta confusão entre a verdadeira expressão artística e as cópias *kitsh* de consumo fácil, os raros miniaturistas sobreviventes contribuíram para enterrar a modalidade de pintura que praticavam, e com ela os belos retratistas dos séculos anteriores, que buscamos insistentemente recuperar.

A tarefa é árdua. Saudosos de recantos discretos, olhares apaixonados, do calor da pele de seus donos, os retratos em miniatura e seus pares, os pequenos retratos em cobre, parecem recriar catalogações e inventários, olhares curiosos do público sob a luz fria dos museus. Talvez os progressos vertiginosos da tecnologia ofereçam-nos algum dia uma maneira de mostrá-los sem traí-los, preservando alguns dos seus mistérios. Resta-nos por agora o desafio de encontrá-los e perguntar-lhes discretamente o que podem contar-nos sobre a sua história.

Referências bibliográficas:

- AAVV. *Personagens portuguesas do século XVII*. Lisboa: Ac. Nacional de Belas Artes, 1942
- ASSIS, M. de *Don Casmurro*. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf> (visualizado a 3 de Agosto de 2017)
- AZEVEDO, F. L. N. *Carlota Joaquina na corte do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino, aulico, anatômico, architectonico...* Coimbra: Collégio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728, 8 vols.
- BRANDÃO, J. *Miniaturistas Portugueses*. Porto: Litografia Nacional [s/d].
- FERRARI, A. *A Coleção de Pinturas em Miniatura da Viscondessa de Cavalcanti no Museu Mariano Procópio*, Juiz de Fora: FUNALFA, 2013.
- FRANCO Anísio. *Miniaturas Portuguesas – colecção no Museu Nacional de Arte Antiga* (catálogo de exposição). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2003.
- _____. “A miniatura em Portugal, a arte de retratar em pequeno” *Catálogo da IX Bienal de Antiguidades*. Lisboa: Associação Portuguesa de Antiquários, 2011.
- FRANK, R. J.. *Love and loss: American portrait and mourning miniatures*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Gazeta do Rio de Janeiro, n. 28, 6 de Abril 1816
Gazeta do Rio de Janeiro, 28 de Fevereiro de 1818
GROOTENBOER, H. "The Intimate Portrait: Late 18th century Eye Miniatures" in LEMOINE-BOUCHARD (org.) *La miniature en Europe*, Paris: CEREMIF, 2012.
_____. *Treasuring the Gaze: Intimate Vision in Eighteenth-century British Eye Miniatures* (University of Chicago Press, 2013)
HERSTAL, S. D. *Pedro I – estudo iconográfico*. São Paulo e Lisboa: edição do autor, 1972, 3 vols.
LEMOINE-BOUCHARD, N. *Les Peintres en Miniature actifs en France 1650-1850*. Paris: Ed. de l'Amateur, 2008.
PASQUIER, J. du *La miniature, portrait de l'intimité*. Paris: Norma, 2010.
MOURATO, A. *João Baptista Ribeiro (1790-1868)*. Porto: CEPESE e Afrontamento, 2010.
RETFORD, K. *The art of domestic life, family portraiture in eighteenth Century England*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.
SILVA, A. de M. *Diccionario da Lingoa Portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluetau reformado e accrescentado por Antonio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, tomo 2.
STAGNI, S. *Piccoli Artifici: Miniature e Ritrattini dalle Raccolte Civiche*. Bologna: Nuova Alfa Ed., 1991.
STENDAHL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: E. Champion, 1919. [1817]
TELLES, P. D. *Retrato entre baionetas: prestígio política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*, tese de doutoramento em História da Arte, Universidade de Évora, 2015.
_____. "As miniaturas de "filiação política": de objectos perigosos ao esquecimento" in *Revista Midas*, n.7, 2017 <http://midas.revues.org>

¹ Existem ao menos quatro variantes desse retrato a meio corpo, duas possivelmente coevas (no Palácio Nacional de Queluz e no Museu Nacional Soares dos Reis), e duas que não pudemos examinar em detalhe: uma na biblioteca da Universidade Católica em Lisboa, outra no Museu dos Coches. Embora em todas conste o mesmo medalhão com diamantes, a do Palácio Nacional de Queluz não trás a miniatura (TELLES 2015, 147 nota 148)

² Segundo documentação recentemente encontrada, este pintor não nasceu em Santana do Macacú, em Dezembro de 1763, como afirmava Manuel de Araújo Porto Alegre, mas na Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Aguaçu [sic], Bispado do Rio de Janeiro, em Maio de 1765, e era filho de José Dias de Oliveria e Ana Maria de Oliveira (TELLES, 2015, 151).

³ Giuseppe, dito José, Viale, pintor em miniatura nascido em Genova em data incerta, teria chegado a Portugal por volta de 1802. Na Italia, aplicava-se a retratar em miniatura, e a limpar, e retocar painéis a óleo (MACHADO, 1922, 120-121). Enviado para Roma afim de comprar material para as obras da Ajuda, estava em Lisboa em 1807 pois pintou um retrato de D. João para elle dar ao Embaxador de Inglaterra, e começava a retratar em miniatura a Real Família em 1807, quando entrãrão os franceses (MACHADO, 1922, 120-121). Foi professor de miniatura da condessa d'Alva, D. Mariana Vicência de Sousa Holstein (1784- 1829), exerceu o cargo de mestre das infantas a partir de Julho 1822. Infelizmente, não localizamos nenhuma peça assinada, comprovadamente de sua autoria (TELLES 2015, 155-6, 229, 240).

Patricia D. Telles, bolsista de investigação pósdoc SFRH/BPD/115974/2016 da FCT no Centro de Estudos em Arqueologia Arte e Ciências do Património (CEAACP / Universidade de Coimbra), é doutora em História da Arte (Universidade de Évora/ UE, 2015). Economista (PUC/RJ, 1988), pós-graduada em História da Arte e Arquitectura no Brasil (PUC/RJ, 1992) tem mestrado em Arts Administration (Columbia University, New York, 1996). Investigadora do CEAACP e do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA/UE), recebeu o Prémio Fernão Mendes Pinto (2016). Estuda pintura do retrato nos séculos 18 e 19 na Península Iberica e no Brasil.

O PROJETO MAC 21: COMPARTILHANDO UMA EXPERIÊNCIA DE EXCEÇÃO

Paulo César Ribeiro Gomes

A indicação, o convite e o seu significado

O objetivo dessa comunicação é divulgar uma experiência profissional de exceção no contexto da administração de instituições museais públicas no Rio Grande do Sul. Trata-se do **Projeto MAC 21** para aquisição de obras de arte representativas da produção contemporânea em artes visuais. Seus objetivos eram os de incorporar ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do RS - MAC-RS obras de artistas reconhecidos nacionalmente e democratizar o acesso dessa produção a um público heterogêneo. Proposto ao **PRONAC – Prêmio Pró-Cultura Marcantonio Vilaça**¹, foi executado no período de 2011/2012 e consistiu, naquele momento, numa operação inédita no contexto das instituições museais públicas locais.² O projeto enviado, intitulado MAC-21 recebeu o número 115145 e proposto pela Associação dos Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul que declara nos seus objetivos

O projeto MAC 21 é uma proposta de aquisição de obras de arte representativas da produção contemporânea em artes visuais. Pretende incorporar em ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do RS – MAC, obras de artistas reconhecidos nacionalmente e, dessa forma, democratizar o acesso dessa produção a um público heterogêneo.

O surgimento do MAC-RS foi marcado pela polêmica mas, fundamentalmente, ele foi o resultado do empenho pessoal de seu fundador e primeiro diretor, o artista visual Gaudêncio Fidélis. Criado pelo decreto nº 34.205 em 04 de março de 1992, é um órgão vinculado à secretaria estadual da cultura e tem por objetivo pesquisar, preservar e divulgar a arte contemporânea regional, nacional e internacional. Sua história, após o sopro inicial que lhe deu vida, foi marcada, desde então pelas inúmeras dificuldades e problemas de toda ordem. Desde o fato de ter sido inaugurado sem a instauração formal de um corpo técnico e de uma sede definitiva, até o desapego e pouco caso de alguns governos, ele esteve praticamente à margem dos processos de qualificação e desenvolvimento que alguns dos museus do país passaram nos anos anteriores. Sua história, complexa, dramática e até mesmo trágica, em muitos momentos de quase total abandono, não cabe nessa comunicação, mas pode ser lida nos inúmeros documentos produzidos a seu respeito.³

A indicação do meu nome para proceder a curadoria do projeto MAC 21 – indicação e escolha das obras a serem adquiridas – deve-se, conforme justificativa do Diretor do MAC, ao meu histórico junto ao sistema de artes local: uma longa vivência de mais de vinte anos

como agente cultural atuando como administrador, curador, crítico, historiador e professor. Evidentemente que essas características são compartilhadas com muitos outros colegas de profissão, da minha geração e de gerações anteriores mas o dado decisivo, que levou André Venzon⁴ a me indicar, deveu-se ao fato de eu ser um participante ativo do MAC-RS desde a sua fundação.

O primeiro contato com o MAC_RS deu-se ainda na inauguração. Enquanto Assessor Cultural do MARGS, na gestão do arquiteto Albano Volkmer (1991-1994), fui convidado a curar uma mostra com obras do acervo do MARGS para inaugurar e legitimar institucionalmente a criação do museu, visto que, naquele ano de 1992, momento de sua inauguração, o MAC foi considerado inoportuno enquanto empreendimento, já que havia um museu de arte local – o MARGS – que cumpria o papel esperado e, mais importante, estava carente de atenção e cuidados. Considerando o tempo, o espaço e as condições oferecidas, propus uma exposição histórico-retrospectiva mostrando, através de uma seqüência de obras, a consolidação do modernismo na arte brasileira e local, mostra intitulada **Décadas de Consolidação**⁵.

Quando o Andre Venzon me convidou para a missão MAC 21 aceitei sem contestações, sem perguntar o que isso implicaria, se seria uma atividade remunerada, quanto tempo me exigiria, ou seja, pura e simplesmente aceitei, por que era para o MAC e por entender que era minha obrigação fazer o que fosse possível para que o museu consolidasse sua posição, depois de tantos anos de dificuldades e de sua quase extinção. Essa foi uma das razões que nos levaram, a mim e a um grupo de artistas, através da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, a elaborar um documento com as diretrizes para a área a ser encaminhada aos candidatos ao governo do Rio Grande do Sul nas eleições de 2010, na qual o MAC recebeu o merecido destaque. Ao tomar conhecimento preciso da proposta MAC 21 fiquei impactado com o seu alcance simbólico e a sua dimensão profissional.⁶

Mas o projeto MAC 21 foi uma proposta de trabalho que atingiu em cheio minhas expectativas profissionais: na verdade era o contrato de trabalho ideal. O privilégio de escolher obras para uma coleção pública, em contato direto com os artistas em seus ateliês, por todo o país e nas melhores condições possíveis: eu iria comprar obras! Depois de tantos anos trabalhando com uma situação de total penúria, dependendo de longas argumentações junto aos artistas para a doação de obras (negociações quase sempre bem sucedidas, devido a generosidade, o desprendimento e a consciência social dos artistas) finalmente eu poderia chegar a seus ateliês e propor uma compra. Era um privilégio que poucos

profissionais no Brasil tiveram, era a culminação de uma etapa profissional e uma compensação pelos anos de dedicação e empenho. O MAC 21 era um projeto de sonho!⁷

O projeto e seus critérios

Fundado em 1992, o MAC-RS teve seu acervo constituído de doações de artistas convidados pela instituição. Desde sua inauguração o museu contou com um representativo acervo da produção local e, nos anos subseqüentes, esse acervo foi enriquecido seguindo os mesmos critérios. Não existiu, até o momento do projeto MAC-21, uma política de acervo, para definir o perfil da coleção e as estratégias de aquisição. Ou seja, as ofertas eram compulsoriamente aceitas, processo naturalmente incerto no que diz respeito a qualidade e a representatividade da obra e/ou de seu autor. Para a inscrição no edital do PRONAC – Prêmio Pró-Cultura Marcantonio Vilaça a equipe do MAC-RS procedeu a uma cuidadosa reavaliação do acervo e de sua representatividade. A partir dessa operação, listou 21 artistas que deveriam constar na coleção, a partir da análise de sua reputação, da importância no contexto da arte contemporânea, da sua ausência ou pouca representatividade no acervo do MAC-RS. Nesse momento fui convidado a participar do projeto e, com a aprovação da proposta, foram feitos os contatos com os artistas indicados e iniciou-se o processo de aquisição das obras.

No Projeto MAC 21 foi explicitado que o critério para a aquisição das obras seria a “Representatividade da obra dentro do contexto histórico de produção dos artistas”, conforme estabelecido no formulário de inscrição do projeto e esse era um critério, por si só, suficiente para nortear a aquisição das obras. Se era um bom critério para aqueles artistas que não tinham obras no MAC, seria o mesmo para aqueles que já tinham? Considerando que o MAC-RS é um museu público, vinculado ao Estado e a sua Secretaria de Cultura, tínhamos obrigatoriamente que levar em conta também o acervo do MARGS, outra instituição de mesmo caráter dentro dos equipamentos estaduais. Naturalmente, ampliando a questão, consideramos também as outras instituições museais públicas locais, como as Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta (Prefeitura Municipal de Porto Alegre) e a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (Instituto de Artes/UFRGS), instituições que sempre mantiveram excelentes relações entre si. Levando isso em consideração, os critérios de indicação de obras ficaram mais complexos, mas, ao mesmo tempo, nos permitiria inaugurar um sistema de colecionismo responsável entre nós, que temos sérias carências de representatividade contemporânea em nossos acervos. Assim foi estabelecido que cada artista e obra(s) seriam analisadas levando em consideração a sua relevância intrínseca na carreira do artista, da obra para o acervo do MAC, da representatividade do artista dentro dos acervos públicos do RS e da complementaridade da obra do artista junto ao mesmo

segmento. Ao final do levantamento chegamos a uma lista final que indicava que dos 21 artistas nomeados, apenas oito tinham obras nas coleções locais e, destes, apenas cinco tinham obras no MAC-RS.

Análise da situação dos artistas indicados nas coleções locais

A lista de artistas, previamente elaborada pela direção do MAC, a partir da análise da coleção do museu (e da ausência de artistas e/ou obras contemporâneas), tinha também como critério a trajetória dos indicados em exposições e eventos coletivos e individuais nos últimos anos. Foram indicados artistas de diferentes gerações, o que ampliava o conceito de contemporânea para além dos recortes geracionais. A inclusão de artistas consagrados, com trajetórias iniciadas nas décadas de 1960 e 1970, indicava dois dados importantes: o museu tinha carências históricas consideráveis e, as produções desses artistas mantiveram independente de idade e/ou geração, uma atualidade notável com as características da produção contemporânea. O outro grupo de artistas, das gerações 1980-1990, tinham produção e posição consolidadas no sistema de artes através de mostras e participações em eventos nacionais e internacionais. Essa era a geração com maior representatividade nas nossas coleções públicas sem, entretanto, caracterizar uma amostragem representativa de sua contemporaneidade. O terceiro grupo é o dos artistas era efetivamente o dos artistas contemporâneos do nosso tempo: jovens que surgiram no século atual, que mantêm um vínculo orgânico e consistente com a atualidade e estão em plena potência criativa. Esse era o grupo praticamente sem representatividade em coleções públicas locais, mormente o MAC, apesar de serem conhecidos e já ter exposto em mostras locais, coletivas ou individuais.

ARTISTAS	COLEÇÕES PÚBLICAS RS			
	MAC	MARGS	PREFEITURA	UFRGS
GERAÇÃO 1960/1970				
Bruscky, Paulo	-	-	-	-
Leirner, Néelson	-	Sim	-	-
Meirelles, Cildo	-	-	-	-
Pasquetti, Carlos	-	Sim	Sim	Sim
Silveira, Regina	-	Sim	Sim	Sim
Vergara, Carlos	-	-	-	-
GERAÇÃO 1980/1990				
Cattani, Maria Lucia	Sim	Sim	Sim	Sim
Cemin, Saint Clair	Sim	Sim	-	-
Corrêa, Walmor	-	-	-	-
Costi, Rochelle	-	-	-	-
Koch, Lucia	-	-	-	-
Nicolaiewsky, Alfredo	Sim	Sim	Sim	Sim
Rennó, Rosângela.	-	-	-	-
Tedesco, Elaine	Sim	Sim	Sim	-
Vicente, Gil	-	-	-	-
Waldraff, Téli	Sim	Sim	-	-
GERAÇÃO 2000				
Braga, Rodrigo	-	-	-	-
Conceição, Rommulo	-	-	-	-

Gadelha, Denise	-	-	-	-
Menna Barreto, Jorge	-	-	-	-
Oliveira, Henrique	-	-	-	-

Quadro 1: Artistas MAC 21 nas coleções públicas no RS (Porto Alegre)

As aquisições: os contatos, as visitas e as obras escolhidas

Após a aprovação do projeto a equipe do MAC procedeu ao contato com os artistas, informando-os do projeto (finalidades, características, especificidades) e solicitando uma declaração de aceite e adesão⁸. Fechada a lista, com as confirmações, foi organizada a pauta de contatos pessoais com os artistas e o subsequente agendamento de entrevistas. O processo de aquisição foi através do contato pessoal desse curador do projeto e do diretor do MAC-RS, nas cidades de Porto Alegre (RS), Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP), em visitas aos ateliês que ocorreram entre 09 e 27 de maio de 2012. A última etapa consistiu em negociações com a galerista Marga Pasquali⁹, também nominada no projeto, que procedeu aos contatos com os artistas residentes ou que estavam fora do país. Cumprir a agenda de visitas foi a etapa mais empolgante, mais enriquecedora e mais satisfatória do projeto.

No Rio Grande do Sul

Iniciamos em Porto Alegre com a visita ao ateliê de **Alfredo Nicolaiewsky** (Porto Alegre, RS, 1952), um dos artistas mais bem representados, com obras de diversos períodos de sua trajetória em todas as coleções de referência. A análise das obras indicava um perfil satisfatório da sua carreira faltando, entretanto, um trabalho recente que completasse a sua trajetória de desenhista, pintor e fotógrafo. O trabalho escolhido correspondia plenamente ao esperado: um amplo conjunto fotográfico de caráter narrativo, de imagens apropriadas de filmes, que sintetizava sua trajetória concentrando seus principais temas e questionamentos em um único trabalho. A visita seguinte foi ao ateliê de **Elaine Tedesco** (Porto Alegre, RS, 1963), também uma artista bem representada nas coleções locais. A proposta da artista foi a de complementar sua representação nas coleções com a inclusão de trabalhos de épocas diferentes, incluindo instalações e fotografias. O conjunto proposto – uma instalação, uma cabine e fotografias –, superou em muito as expectativas e, a manifestação da artista ao justificar a proposta de que ela possibilitaria ao museu ter uma significativa amostragem da sua obra, tornar-se-ia uma constante na maioria dos contatos subsequentes.

A visita a **Maria Lucia Cattani** (Garibaldi, RS, 1958 – Porto Alegre, RS, 2015) (FIGURA 1) também foi pautada pela cordialidade e pelo entusiasmo com o projeto. Cattani, uma artista bem representada nas coleções locais, propôs que o trabalho intitulado **Um Ponto ao Sul**, livro de artista com 24 xilografuras. Complementando o conjunto a artista propôs outro

trabalho seriado, intitulado **18 vezes**, consistindo em varetas impressas e suspensas em um painel, caracterizados pelo mesmo rigor e refinamento artesanal. **Walmor Corrêa** (Florianópolis, SC, 1960) propôs, dentre os trabalhos disponíveis, parte de uma instalação intitulada **Lixo_Série Você_que_faz_versos**, composta de tonéis, taxidermia, resina, porcelana, plástico e papel. É um trabalho com as melhores características do fazer artístico de Walmor: requintado artesanato a par de uma inteligente e contundente crítica cultural. Para a obra de **Rommulo Vieira Conceição** (Salvador, BA, 1968) a par do conhecimento prévio, analisamos também o farto material documental apresentado pelo artista. Optamos por uma instalação inédita, que condensa as pesquisas do artista nas questões da percepção e da representação do espaço. As obras de **Téti Waldraf** (Santa Cruz do Sul, RS, 1959) foram escolhidas por apresentarem as melhores suas características formais, o requintado artesanato e a apropriação de objetos industriais, e sua profunda ironia e habilidade construtora. Suas esculturas impõem ao espectador uma dupla consciência: de um lado a banalidade dos seus componentes e, de outro, a riqueza metafórica que elas propõem. **Carlos Pasquetti** (Bento Gonçalves, RS, 1948), também bem representado nas coleções públicas, principalmente como desenhista, carecia de um trabalho que desse a dimensão conceitual de sua obra. Tivemos a oportunidade rara de conversar com ele em sua exposição, o que permitiu uma ampla série de considerações em torno de sua obra e também fazer os paralelos entre suas obras de outros momentos e a atual. Optamos pelo trabalho intitulado **Espaços para esconderijos**, série de 16 fotografias (1973/1975), obra de significativa na produção do artista com denso significado político.

Em São Paulo

No ateliê de **Lúcia Koch** (Porto Alegre, RS, 1966), vimos uma sequência de trabalhos desenvolvidos nos últimos anos, que têm a luz como principal elemento. Artista de grande inventividade, sua fotografia é um modo, dentre tantos outros utilizados pela artista, para captar a luz e torná-la mais do que um elemento construtor, a própria essência do trabalho. Era uma artista inexplicavelmente sem representatividade nas coleções locais. A escolha de um trabalho para compor a coleção do MAC transformou-se numa espécie de quebra-cabeça: qual a obra que melhor representaria sua trajetória? Qual obra seria a mais significativa considerando a visibilidade que seu trabalho tem mantido entre nós? A escolha foi feita por conciliação: dentre as possibilidades apresentadas ficamos com uma das grandiosas fotos da série **Fundos**, uma imagem a um só tempo realista e fantástica, que conjuga dois interesses caros a artista: a arquitetura e a luz. O encontro com a gaúcha **Rochelle Costi** (Caxias do Sul, RS, 1961) foi na galeria paulista que representa seus trabalhos. Uma das primeiras observações da artista foi a de que estava feliz por fazer parte

de um projeto para um museu do Rio Grande do Sul, local no qual deu início a sua carreira, consolidou seu nome em eventos de projeção nacional e que não contava com uma obra sua em coleções públicas. Rochele propôs duas fotografias da série **Mudanças**, imagens irônicas e, ao mesmo tempo, dolorosas, que exemplificam as armadilhas do enriquecimento acelerado das classes trabalhadoras do Brasil. Ao nos receber em seu apartamento, **Henrique Oliveira** (Ourinhos, SP, 1973) nos entregou catálogos de suas mostras e nos mostrou algumas pinturas. Nos dirigimos então ao seu ateliê, no qual pudemos acompanhar o processo de criação de suas obras, trabalho notável pela potência criadora e pela inventividade, que já havíamos visto em Porto Alegre na 7ª Bienal do Mercosul (2009). Henrique nos alertou sobre a impossibilidade de atender nossos desejos de termos uma escultura no MAC, devido ao reduzido tempo disponível, mas ofereceu uma pintura, obra na qual ele experimenta procedimentos assemelhados (estruturação por sobreposições e colagens de lâminas de tinta) buscando resultados complementares as suas experimentações tridimensionais. O ateliê de **Denise Gadelha** (Belém, PA, 1980), no centro de São Paulo, mal comporta a intensa energia da artista. Fomos apresentados ao seu trabalho de maneira sistemática e contínua: pudemos ver inúmeros vídeos de épocas diversas e uma grande quantidade de fotografias. As expectativas da artista de oferecer ao MAC fotografias coincidiam com as nossas: daí em diante foi o trabalho de negociar o que seria mais representativo para a coleção. Optamos pela série **Vendo com outros olhos**, uma série de retratos de pontos turísticos de Porto Alegre, fotografados na retina de seus observadores: um conjunto cuidadosamente elaborado e executado e dotado de um prodigiosamente potente espírito evocativo. Com **Regina Silveira** (Porto Alegre, RS, 1939) as tratativas foram diretas e objetivas: a artista, notável pelas generosas doações que fez ao MARGS na década de 1980, ofereceu ao MAC um trabalho de sua especial atenção. Trata-se do projeto **Lumem**¹⁰, desenvolvido para o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, O conjunto completo é composto de uma maquete em acrílico, uma impressão digital em papel fotográfico com detalhes do projeto, imagens da montagem e da instalação pronta e assim; o modelo digital da instalação e um fragmento, medindo 2,37 x 1,26 m. do *backlight* Lúmen. Mais do que um projeto e muito além de uma série de fragmentos, trata-se de desenvolvimento poético do trabalho e de sua instauração enquanto obra, um conjunto que é, ao mesmo tempo obra e documento, um precioso testemunho da inventividade e da capacidade projetiva de uma artista excepcional.

Em Recife

Gil Vicente (Recife, PE, 1958) foi o primeiro artista que visitamos em Recife: foi a oportunidade de rever esse notável artista que já havia exibido seus trabalhos em duas

oportunidades em Porto Alegre, sendo uma delas a mostra excepcional de desenhos no MAC em 2000 e outra mais recentemente, na qual ele mostrou na 3ª Bienal do Mercosul em 2009. Gil nos apresentou em seu ateliê na Boa Viagem uma verdadeira retrospectiva de seus trabalhos, declarando seu contentamento e sua disponibilidade em participar do projeto. A obra escolhida, depois de inúmeras considerações, foi um desenho excepcional, pela dimensão, pela fatura e pela representatividade dentro de sua obra. O ateliê de **Paulo Bruscky** (Recife, PE, 1949) é a imagem fiel do seu proprietário: um universo em franco desenvolvimento e evolução através de milhares de documentos, papéis, objetos, quadros, esculturas, caixas de arquivo, pastas, livros, folhetos etc. Assíduo freqüentador de Porto Alegre, do Atelier Livre da Prefeitura as Bienais, Brusky caracteriza-se pela hospitalidade e pela excelência de sua conversa. Explicamos-lhe o projeto e ele prontamente concedeu sua anuência através de um gesto magnânimo, oferecendo-nos a sua obra completa em vídeo e cinema, recém-editada e organizada, para integrar o acervo do MAC.

No Rio de Janeiro

Rodrigo Braga (Manaus, AM, 1976) foi o primeiro artista que visitamos no Rio de Janeiro. Com uma calma e tranqüilidade que se contrapõe frontalmente ao vigor e a violência visual de sua obra, ele nos introduziu lentamente no seu universo, falando de sua trajetória, mostrando catálogos com seu trabalho e apresentando alguns de seus vídeos. Estas são obras notáveis pelo rigor formal, pela dimensão filosófica e pela consistência cultural, de elaborada instauração e de complexa realização, ocultadas pela aparente simplicidade formal dos resultados. São rituais filmados, com todo o aparato de documentários, mas sem perder a dimensão estética da vídeoarte. Visitar o ateliê de **Carlos Vergara** (Santa Maria, RS, 1941) foi um privilégio: a recepção cuidadosa do artista, a atenção de sua equipe de trabalho e a possibilidade de privar da convivência com um artista de referência na arte brasileira desde os anos 1960. A presença de Vergara no Rio Grande do Sul tem sido constante, seja pelas exposições que fez em galerias e pela sua participação nas Bienais do MERCOSUL, mas carecia de representação em uma coleção pública. A escolha do trabalho para integrar o acervo do MAC foi feita em comum acordo foi uma fotografia da histórica série do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, obra de referência na arte brasileira dos anos 1970, agora em reedição digital e tamanho ampliado. **Rosângela Rennó** (Belo Horizonte, MG, 1962) nos recebeu em seu ateliê no bairro de Santa Teresa e pudemos compartilhar, por algumas horas das experiências compartilhadas suas mostras em Lisboa, a retrospectiva na Fundação Gulbenkian e a mostra do Museu Berardo, ambas em 2012. Essas impressões foram complementadas pela lembrança de sua participação na Bienal do MERCOSUL, com sua instalação nas dependências do MAC, na Casa de Cultura Mário

Quintana. A artista não definiu a indicação da obra a ser adquirida, deixando-a para ser feita posteriormente. Após o retorno a Porto Alegre recebemos imagens de trabalhos de várias épocas e escolhemos os **[masturbadores]**, da **Série Duplo V**, um texto gravado em uma chapa de zinco oxidado, pousado sobre uma almofada de veludo e espuma. Trata-se de um trabalho de datado de 2000, um dos primeiros a optar pelo texto em detrimento da imagem fotográfica, para proceder as suas operações críticas e conceituais sobre as imagens e os textos. Apesar de termos agendado e confirmado a visita com seu assistente, o artista **Cildo Meirelles** (Rio de Janeiro, RJ, 1948) não compareceu ao seu ateliê em Botafogo no dia e hora marcados. Considerando a importância de sua obra para a coleção do MAC-RS e também a impossibilidade de substituímos seu nome por de outro artista naquele estágio do projeto, procedemos a aquisição de duas obras de sua autoria junto a colecionadores, intermediados por galeristas de Porto Alegre. Foram adquiridos um exemplar do **Zero Cruzeiro**, obra icônica da arte conceitual brasileira e uma gravura da série dos **Cantos**, que representarão, a partir de agora o artista nas coleções públicas do Rio Grande do Sul.

Através da Galeria Bolsa de Arte

Três artistas tiveram seus trabalhos agenciados pela galeria que os representa no Estado¹¹: Jorge Menna Barreto, Saint Clair Cemin e Néelson Leirner. Dos três, somente **Jorge Menna Barreto** (São Paulo SP, 1970), não estava representado em coleções públicas no Rio Grande. Dele foi adquirido um conjunto de peças da série **Poemas de Chão**, capachos industriais fabricados unificando cores vivas e palavras construídas a partir da fusão de duas ou mais outras: trata-se de uma obra jovem e irônica, manipulando conceitos como o de objeto artístico/obra de arte e o de objeto artístico como portador de uma mensagem. De **Saint Clair Cemin** (Cruz Alta, RS, 1951) foi agenciada a aquisição de uma pintura. A intenção de adquirir uma escultura do artista foi impossibilitada pelo fato de que suas obras não são produzidas no Brasil, exigindo que a aquisição incorpore o valor da importação e do transporte da peça até o adquirente. Foi-nos sugerido a aquisição de uma pintura. A partir das imagens disponibilizadas procedemos a escolha de uma que, articulada as outras obras do artista no acervo do MARGS, dariam uma visão precisa da inventividade e do ecletismo de sua obra. De **Néelson Leirner** (São Paulo, SP, 1932) o MARGS possui uma preciosa pintura intitulada **As Comunicações II**¹², datada dos anos 1960. Independente da importância intrínseca da obra ela não dava a dimensão atual da atuação do artista, caracterizado pela ironia cortante sobre o sistema de arte e suas articulações mercadológicas e conceituais. A obra agenciada pela Bolsa de Arte, é uma peça excepcional pela suas qualidades intrínsecas e pelo seu porte. Articulando elementos recorrentes nos discursos artísticos contemporâneos, como a citação, a apropriação e a

paródia, a **Duchampbike** associa a isso uma dimensão física excepcional, dando ao MAC o privilégio de ser uma referência no que diz respeito a obra do artista paulistano.

As obras adquiridas

O projeto MAC 21 determinava que as obras poderiam ser em qualquer suporte, mídia ou técnica e que deveriam ajudar a constituir uma coleção mais atualizada e representativa do recente cenário nacional das artes visuais. Dentro desses critérios abrangentes, a própria seleção de artistas já indicava algumas orientações: mídias contemporâneas como a fotografia, instalações, vídeos etc. A análise das obras adquiridas enfatiza essa orientação, estando assim constituída:

ARTISTA	FOTO	INST.	VIDEO	PINT.	DES.	OBJ.	ESC.	OUT.
Braga, Rodrigo			X					
Bruscky, Paulo			X					
Cattani, Maria Lucia						X		X
Cemin, Saint Clair				X				
Conceição, Rômulo		X						
Corrêa, Walmor		X						
Costi, Rochelle	X							
Gadelha, Denise	X							
Koch, Lucia	X							
Leirner, Néelson							X	
Meirelles, Cildo								X
Menna Barreto, Jorge		X						
Nicolaiewsky, Alfredo	X							
Oliveira, Henrique				X				
Pasquetti, Carlos	X							
Rennó, Rosângela.						X		
Silveira, Regina		X						
Tedesco, Elaine	X	X						
Vergara, Carlos	X							
Vicente, Gil					X			
Waldraff, Têti							X	
	7	5	2	2	1	3	2	2

Quadro 2: Lista por artistas e técnicas

Considerações finais

As visitas foram fundamentais para o projeto, por possibilitarem a negociação individual com cada artista, tanto da obra para a coleção quanto a questão do seu valor material. O valor total do prêmio, descontados os custos de produção do projeto (transporte de obras, emoldurações, impressos e produção da exposição) foi dividido em 21 cotas de R\$ 10.000,00 (dez mil reais). Esse valor não cobria os custos de mercado da quase totalidade dos trabalhos adquiridos. Deste modo foi fundamental o contato pessoal com os artistas, para que o projeto fosse explicado e pudéssemos contar com as adesões. Efetivamente foi o que ocorreu, conforme os resultados aqui apresentados: uma coleção de excepcionais trabalhos, de renomados artistas, consagrados e jovens talentos, que enriquecerão a coleção do MACRS de modo significativo, atualizando-a e promovendo a convivência e a familiaridade de nossos públicos com obras de elevada qualidade e representatividade. São

fotografias, vídeos, pinturas, esculturas, objetos etc. que foram analisadas e contextualizadas em texto crítico publicado em catálogo¹³.

A entrega das obras foi feita na mostra **MAC 21 – Um Museu do Novo Século**¹⁴, em 2014, data limite para a entrega das obras e também o final da gestão de André Venzon. A entrega, prevista inicialmente para 2013 atrasou devido as longas e infrutíferas negociações para a inauguração da exposição da futura nova sede do museu. Se algumas expectativas, como a da sede, foram frustradas, o projeto obteve ampla repercussão junto aos públicos do museu e o reconhecimento da classe artística e cultural local, conforme podemos ler na edição *on line* do periódico:

Considerado um Museu abandonado em janeiro de 2011, quando iniciou a atual gestão, o MACRS, não só renovou o acervo que lhe deu origem, como resgatou sua credibilidade como instituição pública dedicada a arte contemporânea. Criado pelo decreto nº 34.205 em 04 de março de 1992, é um órgão vinculado à secretaria estadual da cultura e tem por objetivo pesquisar, preservar e divulgar a arte contemporânea regional, nacional e internacional.¹⁵

Se pessoalmente, como curador, participar do projeto foi um privilégio e a culminação de uma etapa profissional, para o museu, o MAC 21 caracterizou-se por ser o projeto de sonho que o dignificou, retirando-o das práticas administrativas do século XX e lançando-o no século XXI. Inicialmente é importante ressaltar que, após anos de penúria e sempre dependendo de penosas argumentações junto aos artistas para a doação de obras (negociações quase sempre bem sucedidas, devido à generosidade, o desprendimento e a consciência social dos artistas), o MAC-RS pode, finalmente, chegar junto aos artistas e propor uma aquisição por compra. Outro aspecto é o da efetiva complementação do acervo do museu, com acréscimo de obras de referência e de alta qualidade. Mais um aspecto: a elevação da auto-estima da instituição, junto aos seus gestores e, principalmente, aos seus públicos – artista, estudantes, visitantes etc. – que tiveram a oportunidade de compartilhar uma experiência de exceção durante todo o processo, devido a ampla divulgação e visibilidade que o projeto ganhou desde o momento do anúncio de sua efetivação. (**FIGURA 2**)

Otimismos à parte, a atual situação do MAC-RS infelizmente sofreu uma revés se comparada à gestão do governo anterior. Como resultado da ausência de um projeto cultural e da reduzida atenção dada pelo governo do Estado à Cultura levou-o a desarticular o seu Conselho Consultivo, a esvaziar a participação da Associação de Amigos do Museu (seu braço contábil, que permitiu a realização do projeto) e a eliminar da sua agenda, ao menos publicamente, a campanha por uma sede definitiva. Associada a crônica ausência de

uma política cultural efetiva, que penaliza inicialmente os gestores indicado e do abandono devido a falta de recursos materiais e de pessoal, o MAC-RS retrocedeu seriamente: ele perdeu seu potencial de credibilidade e visibilidade nacional, posição arduamente conquistada nos quatro anos anteriores, ao reduzir suas manifestações a um espectro doméstico e rotineiro.

¹ O Prêmio Marcantonio Vilaça é uma realização da Funarte/Ministério da Cultura, com o objetivo de estimular a produção artística nacional e o pensamento crítico acerca da produção contemporânea, caracterizada por sua multiplicidade de linguagens. Visa também a aquisição de obras destinadas ao preenchimento de lacunas pontuais em acervos de instituições museológicas, públicas e privadas, sem fins lucrativos. O MACRS ganhou duas vezes o Prêmio na sua gestão, nos editais de 2010 e 2013.

² O Projeto MAC 21 teve, principalmente sua etapa de aquisição de obras, a necessidade imperiosa de contatos pessoais com os artista e/ou seus agentes. Isso se deveu ao fato de que o valor de 300 mil reais alocado pelo prêmio, deveria ser dividido entre os contemplados. O MAC optou por partilhar o prêmio em 21 cotas de R\$ 10.000,00 (dez mil reais), um valor que não cobria os custos de mercado da maioria dos trabalhos adquiridos. Assim sendo, era necessário que ocorresse o contato pessoal com os artistas, para que o projeto fosse explicado e pudéssemos contar com a sua adesão.

³ Dentre os artigos publicados sobre o MAC-RS e sua trajetória destacamos dois: o de Bianca Knaak, intitulado "O MAC do Rio Grande do Sul: um museu que resiste (existe?)" (2011) que aborda os problemas gerais da instituição enfatizando, entretanto, a ausência de acordos tácitos de funcionamento entre o museu e seus gestores. Intitulando a instituição de uma "intenção-de museu" considera-o, em resumo, como uma instituição inócua dentro do contexto museal da cidade e do estado. (Disponível em:). O segundo é o de Paula Ramos, intitulado "MACRS: 21 anos de algumas conquistas, muitas crises e permanentes indefinições" (2013), que relata os 21 anos de história da instituição, possibilitando uma visão precisa dos problemas que afetam o MAC desde sua fundação e as estratégias empregadas por seus gestores para sua sobrevivência (Disponível em:)

⁴ André Venzon (Porto Alegre, 1976). Artista visual e gestor público. Dirigiu a Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, MAC-RS, no quadriênio 2012-2015, na gestão XXXX/XXXX.

⁵ Realizada na Galeria Francisco Stockinger, da Casa de Cultura Mário Quintana, a mostra contava com obras de 38 artistas, abrindo com pinturas de Cândido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti. A partir daí desenvolvia-se em módulos sobre o abstracionismo geométrico (Hercules Barsotti, Dionísio Del Santo, Abelardo Zalar...), a figuração social (Clube de Gravura), a figuração livre (Marcelo Grasmann, Lívio Abramo...), o informalismo (Manabu Mabe, Iberê Camargo, Arcângelo Ianelli...), a Nova Objetividade (Avatar de Moraes, Rubens Gerchamnn, Cláudio Tozzi, Glauco Rodrigues...), a nova figuração (Magliani, João Câmara, Gilvan Samico...), conceito e processo (Carlos Pasquetti, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos...) e o Hipperrealismo de Glauco Pinto de Moraes e Carlos Alberto Petrucci. Após essa fui convidado pela direção do MAC-RS para fazer outras curadorias, como *O Espírito Pop* (1993), *Jovem Pintura Figurativa* (1994), *Arte contra AIDS* (1994), além da participação em diversas comissões de seleção e, posteriormente, como membro do Conselho Consultivo do Museu. Em 1999 fui convidado a dirigir o IEAV (Instituto Estadual de Artes Visuais) e também o MAC-RS (cargos vinculados) no novo governo. Foi uma experiência de alguns meses encerrada devido a compromissos pessoais. Após isso participei de projetos de inúmeros eventos: pela revitalização do museu, campanhas por sede, reuniões e debates sobre a situação, manifestações, abaixo-assinados, publiquei artigo sobre a importância e necessidade do MAC para a comunidade em jornal de grande circulação, ou seja, mantive-me ativo com o MAC durante todo o período.

⁶ Essa não foi uma experiência totalmente inédita, pois anteriormente, ainda em 1994, a convite da Associação de Amigos do MARGS, coordenei o projeto de aquisição de obras para a coleção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, patrocinado pela AAMARGS – Associação de Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Na época a ação teve um significado extraordinário pois, pela primeira vez, desde os anos 1960, o Museu despendeu recursos para aquisição de obras. Mesmo que o valor em questão tivesse caráter muito mais simbólico do que necessariamente material, isso compensou financeiramente, ao menos em parte, os artistas pela cessão de suas obras.

⁷ Esse foi o título escolhido para o artigo que foi publicado no jornal Zero Hora, em 16/03/2013, por ocasião do lançamento do projeto.

⁸ Dos vinte e um artistas inicialmente listados apenas dois não se manifestaram, apesar das insistentes tentativas da equipe do MAC, seja por e-mail ou por telefone. A solução encontrada foi, após o pedido de autorização do Ministério, substituir os desistentes por outros nomes.

⁹ Marga Pasqualli é proprietária da Galeria Bolsa de Arte (Porto Alegre e São Paulo),

¹⁰ O projeto foi apresentado no Palacio de Cristal, no Parque del Retiro, em Madrid, no ano de 2005.

¹¹ Galeria Bolsa de Arte.

¹² Óleo sobre tela, 30 x 87 cm., tombada sob o nº 964., catálogo p. 175.

¹³ PRÊMIO DE ARTES PLÁSTICAS MARCANTONIO VILAÇA 2010 (4. 2010: Rio de Janeiro, RJ) / Carlito Rodrigues (Coord.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

¹⁴ A exposição abriu em 16/12/2014 e ficou em exibição até 08/03/2015. Foi, ainda em 2014, escolhida uma das 10 melhores exposições do ano, pela equipe de articulistas do jornal Zero Hora (ver em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/12/museu-de-arte-contemporanea-do-rs-abre-exposicao-mac-21-4663745.html>)

¹⁵ Disponível em: https://www.facebook.com/events/367375416764979/?acontext=%7B%22ref%22%3A%223%22%2C%22ref_new_sfeed_story_type%22%3A%22regular%22%2C%22action_history%22%3A%22null%22%7D. Acesso em 02 de agosto de 2017.

Paulo Gomes (Nova Iguaçu, RJ, 1956). Professor-Adjunto no Bacharelado em História da Arte (UFRGS) e professor no Programa de Pós-Graduação em Artes (UFSM). É membro da ANPAP e do CBHA. Atualmente coordena o Setor de Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (Instituto de Artes/UFRGS), para a qual organizou a obra *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral 1910-2014* (UFRGS, 2015).



Fig. 1

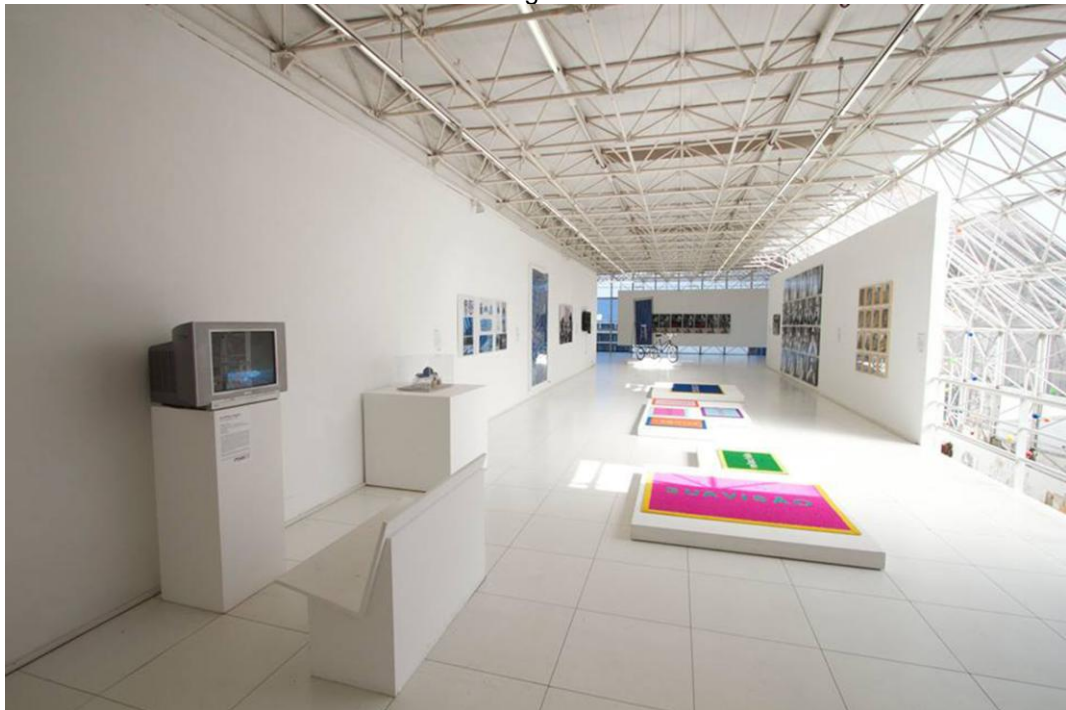


Fig. 2

LEGADO BARAHONA: A ARQUEOLOGIA DE UMA COLEÇÃO PRIVADA DE ARTE ENTRE A INTIMIDADE E A REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Paulo Simões Rodrigues¹

O Legado Barahona designa um conjunto de obras de arte legadas pelo casal Francisco Eduardo Barahona Fragoso (1843-1905) e Inácia Angélica Fernandes Barahona (1844-1918), à Biblioteca Pública de Évora em 1905, por disposição testamentária do primeiro, e que hoje faz parte do acervo do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (atual designação do Museu de Évora). O testamento de Francisco Barahona Fragoso determinava que a entrega das obras à Biblioteca se efetuaria apenas depois do falecimento da sua mulher e assim sucedeu, mas não de imediato². Com a morte de Inácia Barahona em 1918, as obras ficaram à guarda de um familiar do casal, Miguel José de Matos Fernandes, que concretizará a doação em 1923³. No entanto, as obras já não seriam legadas à Biblioteca Pública de Évora, mas ao Museu de Évora, entretanto criado em 1914, tendo sido para ali transferido o acervo artístico daquela biblioteca⁴.

Abastados proprietários fundiários e destacados membros da sociedade eborense entre o último quartel do século XIX e a primeira década do século XX, Eduardo e Inácia casaram-se em 1887. No entanto, para Inácia, este era o segundo matrimónio, pois consorciara-se pela primeira vez em 1864, com José Maria Ramalho Dinis Perdigão (1830-1884), um dos maiores proprietários fundiários do distrito de Évora cuja fortuna foi calculada, à altura da sua morte, em 3 mil contos de reis⁵. Filha de um lavrador e negociante (Miguel José Piteira Fernandes), através dos seus dois matrimónios, Inácia protagonizará um percurso de mobilidade e afirmação social, que o segundo casamento consolidará ao estabelecer um vínculo familiar com a aristocracia local por via da genealogia do seu segundo marido: Francisco Barahona era filho de um fidalgo do Alentejo, José Maria de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo, a quem o liberalismo atribuiu o título de primeiro Conde da Esperança⁶. Esse percurso foi pautado pela manifestação de diferentes práticas de distinção social, iniciadas logo por altura do primeiro casamento de Inácia Barahona, designadamente com a construção da residência do casal, por iniciativa de José Maria Ramalho Dinis Perdigão, o denominado Palácio Ramalho-Barahona, ou simplesmente Palácio Barahona, o mais importante exemplar da arquitetura oitocentista da cidade de Évora.

Embora os pais de José Maria Ramalho Dinis Perdigão fossem abonados e proprietários de muitas herdades, a sua habitação, localizada na Herdade da Oliveirinha, nos arredores de Évora, foi sempre modesta. Talvez por isso, José Maria Ramalho Dinis Perdigão, em 1858, ainda antes do seu casamento com Inácia Fernandes, inicia a construção de uma nova

residência apalaçada em Évora, no limite sul da cidade, junto aos muros e à porta virada para o Rossio de São Brás, a Porta do Rossio, no término de um dos baluartes seiscentistas, numa área onde existia uma antiga casa dos séculos XV ou XVI que pertencia à família da sua futura esposa e que ele comprou.

Projetada pelo arquiteto e cenógrafo italiano Giuseppe Cinatti (1808-1878), a nova residência de José Maria Ramalho Dinis Perdigão destacar-se-á pela novidade que representaram a localização e o desenho arquitetónico escolhidos. Em relação ao desenho arquitetónico, o Palácio Ramalho Barahona caracteriza-se por um depurado ecletismo que conjuga os valores classicizantes dos palácios renascentistas italianos com uma interpretação erudita da arquitetura eborense dos séculos XV e XVI, pontualmente sinalizada pela reintegração de elementos arquitetónicos e escultóricos góticos e barrocos, retirados de antigos conventos eborenses (Leal, 1996; Rodrigues, 2008). No que respeita à localização, a escolha do limite sul da cidade não terá sido aleatória, nem totalmente determinada pela pré-existência da propriedade da família daquela que viria a ser a sua mulher, que José Maria Ramalho Dinis Perdigão pôde, por isso, facilmente adquirir. Esta opção terá sido motivada principalmente pela expectativa da zona sul da cidade poder vir a tornar-se, a curto prazo, numa nova centralidade urbana de Évora. Sustentava-se essa expectativa na construção do caminho-de-ferro, que chega a Évora em 1863⁷, ano em que é inaugurada a sua estação ferroviária, localizada efetivamente no flanco sul da cidade, fora das muralhas, a seguir ao Rossio de São Brás. Ter-se-á pensado que o comboio, o “representante por excellencia dos progressos do seculo XIX”⁸, o mais moderno e rápido meio mecânico de locomoção, pelo qual passariam a chegar pessoas e bens a Évora, à semelhança do que vinha sucedendo noutras cidades do país e da Europa, atrairia serviços e população às suas proximidades. Não tardou a surgir uma proposta de urbanização do Rossio de S. Brás, com a finalidade de o embelezar e otimizar, de modo a que o transporte de passageiros e produtos da gare ferroviária para o centro da cidade fosse menos incómodo e dispendioso. Embora a sua concretização se tenha ficado apenas pela tímida avenida da Estação (futura avenida Barahona), aberta na década de setenta, que não era mais que uma estrada, o comboio veio trazer um dinamismo verdadeiramente renovador àquela zona da cidade. De tal modo, que se chegou a colocar a hipótese de mudar o nome da Porta do Rossio para Porta do Progresso (Rodrigues, 2001; Leal, 1996). Apesar dessa alteração não ter chegado a ser efetivada, ter-se ponderado essa possibilidade demonstra o espírito progressista que acompanhou a chegada do caminho-de-ferro a Évora. Mas se a Porta do Rossio não mudou de nome, mudou de configuração, pois a Câmara Municipal e o Ministério da Guerra (entidade que detinha a posse das muralhas da cidade) permitiram que José Maria Ramalho Perdigão, que a achava primitiva e pouco adequada à beleza da sua

nova residência, a remodelasse. A incumbência da renovação foi atribuída a Giuseppe Cinatti, o arquitecto do Palácio Ramalho-Barahona. Da sua intervenção resultaram duas colunas monumentais adoçadas ao pano da muralha, animadas pelas armas de Portugal e de Évora, e rematadas por duas esferas.



Fig 1 - José Serra (?), Vista Geral do Rossio de S. Brás, 1899-1920 (Grupo Pró-Évora, Arquivo Fotográfico de Évora)

Giuseppe Cinatti foi ainda o autor do Jardim Público da cidade, iniciado por volta de 1859, o equipamento urbano de embelezamento, higiene e sociabilidade, filiado nos parques e passeios públicos que iam proliferando pelas cidades da Europa (com destaque para Lisboa, mas tendo Paris como modelo distante), que melhor representa a centralidade da zona Sul de Évora nas intervenções que ao longo do século XIX foram modernizando esta cidade. O Jardim Público ocupou parte da cerca do antigo convento franciscano da cidade, fundado no século XII e que nos séculos XV e XVI serviu de residência à família real e à corte em Évora, tendo sido ampliado e adaptado a paço para o efeito. A construção do jardim obrigou à demolição parcial daquele edifício, mas também inovou pela integração de um dos seus corpos, a denominada Galeria das Damas, atualmente conhecida como Palácio de D. Manuel, juntamente com outras estruturas antigas da cidade, como um dos torreões da muralha medieval. Uma das entradas laterais do jardim foi aberta frente à fachada principal do palácio de José Maria Ramalho Dinis Perdigão, associando urbanística e simbolicamente duas das principais edificações da Évora oitocentista (Leal, 1996). Acresce que o lavrador terá contribuído, com bastante generosidade, para o financiamento da construção do jardim, considerado uma “necessidade instantaneamente redamada pela

hygiene e pela civilização, assim como também não é menos para louvar a eficaz coadjuvação que todos á porfia lhe teem dado. / Não queremos fazer excepção, mas injustos não sabemos ser. Os donativos valiosissimos do senhor Ramalho, e a infatigavel diligencia do senhor Cinnati, dão-lhes direitos ao reconhecimento publico, registando estes dois nomes cumprimos o nosso dever”⁹. A relação urbana que foi estabelecida entre o Palácio Ramalho-Barahona e o Jardim Público, a partilha do mesmo arquiteto pelas duas edificações e o apoio financeiro atribuído por José Maria Ramalho à construção do jardim reforçam a nossa convicção de ter havido, na escolha da zona sul para a construção do palácio, a intenção de contribuir ativamente para a modernização daquela área da cidade, muito possivelmente como meio de afirmação e distinção social.

Após a morte de José Maria Ramalho Perdigão, em 1884, Inácia Fernandes manteve a sua residência naquela que foi considerada, pelo escritor Fialho d’Almeida, em finais do século XIX, “a mais elegante casa moderna da cidade” (Almeida, 2002)¹⁰. Ali permaneceu mesmo depois do seu segundo casamento com Francisco Barahona Fragoso, cerca de três mais tarde¹¹. Inclusive, é com Francisco Barahona Fragoso que o Palácio Ramalho-Barahona se consolida como símbolo do elevado estatuto social dos seus proprietários ¹², designadamente através do prestígio e da importância dos seus hóspedes, que incluíram vários membros da família real: o rei D. Luís, a rainha D. Maria Pia e os infantes D. Carlos e D. Afonso, por ocasião de uma visita à cidade em 1889, assim como o já rei D. Carlos e a rainha D. Amélia, aquando da deslocação destes dois monarcas a Évora em 1899 (Manoel, 1900). Esse simbolismo está também patente na atenção dada ao interior do palácio, onde, a partir de 1892, os tectos foram decorados com estuques de Domingos Meira (1840-1928) e pinturas de António Ramalho (1858-1916), e as paredes com composições de António Carneiro (1872-1930). Além do conjunto de pinturas parietais a fresco que no vestíbulo do palácio representam perspectivas das ruas que circundam o edifício, António Carneiro foi também o autor de um monumental painel de temática histórica, intitulado *Uma página de História: A Reconquista de Évora aos espanhóis por D. Sancho Manuel em 1663* (1902), exposto no alçado principal da escadaria de acesso ao segundo piso.

Os temas escolhidos para as pinturas indiciam que a intenção dos seus encomendadores e proprietários do edifício era afirmar um vínculo à cidade e à sua história que eles estenderam a uma série de iniciativas e acções concretas em prol de Évora e dos seus habitantes, em que se manifesta a sua intenção de se afirmarem socialmente através da emulação dos padrões de vivência sócio-cultural das elites europeias. Não só se envolveram directamente na vida política e na administração municipal da cidade (Francisco Barahona foi presidente da Câmara pelo partido progressista de 1896 a 1905 e fundou o

jornal *Notícias de Évora* em 1900), como patrocinaram um conjunto de melhoramentos materiais e sociais que visaram a modernização de Évora, que também incluiu a conservação, o restauro e o re-enquadramento urbano dos seus principais monumentos históricos (Rodrigues, 2007, 2014). Francisco e Inácia Barahona contribuíram financeiramente, por vezes na totalidade dos custos, para o restauro das tardo-góticas igreja de São Francisco (1894) e Ermida de São Brás (1904-1906), para a reparação do Aqueduto da Água da Prata (1894-1900) - levantado no século XVI, mas ainda a principal fonte de abastecimento de água à cidade (Bernardo, 2001) -, e para a construção do Teatro Garcia de Resende (1881-1892). Foram ainda os responsáveis pela construção do Asilo Ramalho-Barahona, inaugurado em 1908. Nesse mesmo ano, no Jardim de Diana, junto ao templo romano, era também inaugurado um monumento de homenagem a Francisco Barahona, falecido há cerca de três anos, da autoria do escultor José Simões de Almeida (1844-1926) e do arquitecto Alfredo Costa Campos (1863-1911), que era composto pelo busto do benemérito, por uma figura alegórica em representação da cidade e por uma inscrição em que se podia ler “Évora Reconhecida”.

No interior da residência eborense dos Barahona, as pinturas parietais e os estuques eram complementados pelo mobiliário e pelos objectos decorativos de luxo, de gosto eclético e influência francesa, dos quais podemos hoje ter algum conhecimento através de três fotografias de José Monteiro Serra, datadas de 1899, pertencentes ao espólio do Grupo Pro-Évora, depositadas no Arquivo Fotográfico de Évora. As fotografias de José Monteiro Serra registaram três divisões do palácio que no guia *Atravez a Cidade de Évora*, publicado em 1900, são identificadas como o salão de baile e o salão das Belas Artes, descritos deste modo:

“São dignos de atenção n’elle, pela sua belleza e riqueza: o salão de baile com seus bellos estuques e pinturas; seu lustre monstro e seus grandes candelabros de cobre dourado; o salão de recepção com seus candelabros de Sévres, e uma grande bacia do Japão; salão das Belas Artes, com quadros, desenhos e esculturas de auctores nacionais, notando-se: aguarella de Sua Magestade a Rainha D. Amelia; desenho da Ex.^{ma} Sr.^a D. Ignacia Angelica Fernandes Ramalho de Barahona; aguarellas de Casanova; quadros de Bordallo; de Ramalho; etc.; estatuas, em marmore branco, do Pudor; da Juventude (Daphne e Chloé); de Bernardim Ribeiro; todas de inexcédível execução; bustos, em marmore branco, de Anthero de Quental; Teixeira de Aragão; Oliveira Martins; e de Manuel Bento de Sousa; busto em bronze de Rodrigo da Fonseca Magalhães, etc.” (Manoel, 1900)

A descrição realçava a riqueza e o luxo do mobiliário, dos objectos decorativos e dos objectos artísticos, aspectos que são comuns às restantes referências ao palácio na imprensa e na literatura, como podemos confirmar pela narrativa de uma visita Évora, realizada no início do século XX:

“Casa do Dr. Barahona - quadros e marmores de artistas portugueses, outros objectos d’arte e um rarissimo tapete persa, tecido de seda, com bicharia, dois metros por um de largo (pouco mais ou menos), em que tive o prazer de pôr os meus pés e que valia a bagatella de vinte contos de réis.” (Queiroz, 1909)

Por esta altura, dos “outros objectos d’arte” que constituíam o património dos Barahona, já faria parte a famosa baixela em prata fabricada pela Casa Leitão & Irmão, joalheiros e ourives da casa real. Encomendada em 1894, mas executada apenas em 1900 (pelos ourives Augusto Luís de Sousa e Francisco Inácio Cardoso), o desenho e a modulação da Baixela Barahona eram do pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929). A sua relevância artística é sublinhada pela Casa Leitão & Irmão quando considera que, com esta encomenda, iniciou uma linha de ourivesaria nacional inspirada na decoração do século XVIII, tal como foi formulada, em Portugal, na arquitectura religiosa e civil e nas artes industriais (1900; 1908; Lemos, 1906; Ortigão 1900).



Figura 2 - José Monteiro Serra, Interior do Palácio Barahona, 1899 (Grupo Pró-Évora, Arquivo Fotográfico de Évora).

A relevância das imagens fotográficas de José Monteiro Serra e das descrições literárias do Palácio Barahona também reside no facto de serem das poucas fontes documentais conhecidas que nos permitem perceber que a colecção de arte moderna de Francisco e Inácia Barahona era maior, nomeadamente no que concerne ao núcleo pictórico, que o conjunto de dez pinturas legadas à biblioteca pública eborense¹³. Acresce que os testamentos do casal, documentos que inventariam o património familiar, embora aludam à colecção e ao legado, não discriminam as obras que os compunham. Por outro lado, devido

à existência de herdeiros directos, as obras que ficaram de fora do legado, e muito possivelmente a documentação relativa à sua aquisição, acabaram dispersas pelos restantes membros da família, dificultando a sua identificação e localização, assim como a reconstituição integral da colecção. Não é uma tarefa impossível, mas complexa e demorada que está a ser iniciada neste momento. Por agora, as fontes disponíveis, a começar pelo próprio legado, depositado no Museu de Évora, actual Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, possibilitam uma arqueologia da colecção. Isto é, apesar não possibilitar a sua reconstituição integral, permite-nos aferir a linha estética que determinou a sua aquisição e, conseqüentemente, o gosto dos seus proprietários e o seu significado no contexto da cultura artística e das práticas sociais das elites no dealbar do século XX.

De acordo com os registos do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo¹⁴, O legado Barahona é constituído por 32 obras: 20 esculturas (19 em mármore e 1 em gesso), 10 pinturas (9 a óleo e 1 a pastel) e 2 fotografias (retratos fotográficos dos dois doadores). A esculturas são todas da segunda metade do século XIX ou do primeiro decénio do século XX, e maioritariamente da autoria de escultores portugueses: Em relação às pinturas, uma data do século XVI, outra do século XVIII e as restantes 8 do século XIX. Predominam novamente os autores portugueses, embora com uma diferença pouco significativa, considerando que existem duas composições de autoria não identificada (*Efeitos do Sol Posto*, séc. XIX e *Patos e Pombos*, 1794) e outra de autoria atribuída (*A Virgem com o Menino*, Lourenço de Salzedo, séc. XVI).

Quanto aos escultores portugueses representados, verificámos a presença de peças de Vítor Bastos (1829-1894), António Alberto Nunes (1838-1912), José Simões de Almeida (1844-1926), António Augusto da Costa Mota (1862-1930) e António Teixeira Lopes (1866-1942). Verifica-se a presença de apenas um escultor não português, o italiano Aristides Fontana (1834-1870/90?), autor do *Menino do Peão*.

De Vítor Bastos existe um busto não datado de Rodrigo da Fonseca Magalhães (1787-1858), um dos mais importantes políticos do liberalismo português, tido como a primeira figura do denominado movimento da Regeneração (1851-1868), foi conselheiro de Estado, deputado, par do reino, várias vezes ministro e chefe do governo.

António Alberto Nunes é o autor de dez bustos que retratam os escritores João de Deus (1890), Antero de Quental (1891), Alexandre Herculano (1891), Almeida Garrett (1891), Manuel Bento de Sousa (1895) e Eça de Queiroz (1899), os historiadores Teixeira de Aragão (1892) e Oliveira Martins (1895), dos parlamentares e famosos oradores José

Estevão de Magalhães (1891) e António Cândido (1904), e de Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1904), o arcebispo de Évora que fundou a Biblioteca Pública da cidade em 1805, a instituição beneficiária do legado Barahona¹⁵. Este busto de Frei Manuel do Cenáculo é a única escultura do legado executada em gesso, devendo ser, por isso, um modelo. De António Alberto Nunes é também uma alegoria à *Mocidade* (1896-1898), personificada por um jovem casal em movimento, coroado com grinaldas de flores, e uma representação do escritor português renascentista Bernardim Ribeiro (1888-1891), sentado, com vestes de trovador, a tocar bandolim¹⁶.



Figura 3 - António Alberto Nunes, *Bernardim Ribeiro* (1891), Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Évora)

A José Simões de Almeida, os Barahona adquiriram três alegorias: *Tristeza* (1885), *Alegria* (1887) e *Puberdade* (1889). A *Tristeza* é personificada por um busto masculino, de cabeça inclinada, ar melancólico e triste. A *Alegria* configura um busto feminino, com a cabeça coberta por um lenço, uma rosa presa no decote do vestuário e um largo sorriso. A *Puberdade* é um nu feminino de corpo inteiro, com os braços cruzados sobre a tapar o tronco, esculpida em mármore, a partir de uma primeira versão em terracota, executada em 1877 e no ano seguinte exposta na Exposição Internacional de Paris, onde obteve uma medalha de bronze¹⁷.



Figura 4 - José Simões de Almeida, *Puberdade* (1889), Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Évora)

Finalmente, António Augusto da Costa Mota foi o escultor de *A Volta da Fonte do Castanheiro* (c. 1893) - uma figura feminina, de corpo inteiro, descalça e vestida com trajes populares, a carregar uma bilha sobre a cabeça - e António Teixeira Lopes esculpiu *Bulha* (c. 1910), a luta de duas crianças nuas.

Todos os escultores portugueses representados na colecção Barahona tiveram uma formação académica sólida, feita nas academias de Belas-Artes de Lisboa (Vítor Bastos, José Simões de Almeida, António de Augusto Mota e António Alberto Nunes) ou do Porto (António Teixeira Lopes), onde alguns vieram a ser professores (Vítor Bastos, António Alberto Nunes e José Simões de Almeida), e depois em Paris, enquanto bolseiros do Estado (José Simões de Almeida, António Teixeira Lopes e António Alberto Nunes) (Pamplona, 1988). Todos tiveram presença assídua em exposições, receberam encomendas públicas, foram referidos elogiosamente na imprensa e premiados com frequência, ou seja legitimados pelas instituições artístico-culturais - Teixeira Lopes e Simões de Almeida foram dos mais relevantes e premiados escultores do Naturalismo português (França, 1990). O meio em que circulavam era de tal modo circunscrito que foram frequentes os contactos profissionais entre os artistas citados. Por exemplo, *A Volta da Fonte do Castanheiro* foi a

primeira encomenda recebida por Augusto da Costa Mota, feita por Francisco Eduardo Barahona depois de ter visto publicamente *Uma Velha*, obra com que o escultor finalizou o seu curso na Academia de Belas Artes de Lisboa em 1891. Em 1893, *A Volta da Fonte do Castanheiro* aparece já como propriedade do coleccionador eborense no catálogo da exposição do Grémio Artístico. Outra das obras deste autor pertencente à colecção Barahona, o busto de António Cândido, valeu-lhe a medalha de honra da Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes de 1904 (Belo, 2003). Por outro lado, o *Bernardim Ribeiro* de António Alberto Nunes poderá ter servido de modelo à escultura homónima de Augusto da Costa Mota, datada de 1907, dado que o primeiro chegou a ser professor do segundo na Academia de Belas Artes de Lisboa. António Alberto Nunes, por sua vez, trabalhou com José Simões de Almeida na execução (o projecto é da autoria de António Tomás da Fonseca) do *Monumento aos Restauradores* (1886), em Lisboa¹⁸.

Em relação ao núcleo de pintura do legado Barahona, no que respeita exclusivamente à arte moderna, dos séculos XIX e XX, verifica-se a presença de obras dos portugueses Silva Porto (1850-1893), Josefa Greno (1850-1902) e José Queirós (1856-1920), dos espanhóis Manuel Garcia y Hispaleto (1836-1898) e José Franco y Cordero (1851-1892), e do francês Camille Magnus (1850-?). De Silva Porto, o pintor que abriu caminho ao naturalismo em Portugal, os Barahona possuíam uma *Paisagem* (não datada) e *Chafariz de Massamá* (1892), que em 1894 ainda pertencia a J. S. Pereira de Magalhães (1894). De Josefa Greno, uma andaluza que se fixou em Lisboa por volta de 1870, devido à instabilidade política de Espanha provocada pelo levantamento carlista de 1869, a colecção integrava a tela *Pomba entre Flores* (sem data), temática muito cara a esta pintora (Leandro, 2004). De José Queirós, um pintor que também era especialista em cerâmica portuguesa, havia uma *Natureza Morta com utensílios de cozinha* (1887). Dos espanhóis José Franco y Cordero e Manuel Garcia y Hispaleto, pintor e restaurador sevilhano, a colecção Barahona integrava, respectivamente, as pinturas *Arrabaldes de Madrid* e *Atelier de Costura*, ambas não datadas. De Camille Magnus, pintor da segunda geração da Escola de Barbizon e discípulo de Narcisse Virgilio Diaz de la Peña, os Barahona eram proprietários da tela *Ao por-do-sol* (não datada). A colecção do casal ainda incluía uma paisagem intitulada *Efeito do Sol Posto*, pintada a pastel sobre cartão, possivelmente no século XIX, por autor desconhecido.



Figura 5 - Silva Porto, *Chafariz de Massamá* (1892), Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Évora)

Em conformidade com as fontes históricas supracitadas, além do legado à Biblioteca Pública de Évora, a colecção Barahona ainda integraria pinturas de José Malhoa (1855-1933), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), António Ramalho (1858-1916) e António Carneiro (1872-1930), um desenho da proprietária, Inácia Barahona Fernandes, e aguarelas da rainha D. Amélia e de Enrique Casanova (1850-1913), um pintor espanhol que se tinha refugiado em Portugal, por motivos políticos, no ano de 1880, onde se tornou professor de pintura da casa real, tendo sido mestre do rei D. Luís e do ainda infante D. Carlos (Manoel, 1900). Os Barahona foram os primeiros proprietários de *O Viático ao Termo* (1884) de José Malhoa (Saldanha, 2012) e do conhecido tríptico simbolista *A Vida* (1900-1901) de António Carneiro. A aquisição de *A Vida* por Francisco Barahona ocorreu em 1902, juntamente com outras obras do mesmo pintor, por ocasião de uma exposição por ele realizada na galeria da Misericórdia do Porto, visitada pelo lavrador eborense por ter sido ali exposta a composição de temática histórica pintada por António Carneiro para a sua residência em Évora (*Uma página de História: A Reconquista de Évora aos espanhóis por D. Sancho Manuel em 1663*) (Amorim, 2012).



Figura 6 - Josefa Greño, *Pomba entre flores* (séc. XIX), Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Évora)

À semelhança com o que sucedia com o acervo de escultura, também entre as pinturas da colecção Barahona predominavam os artistas consagrados ou de elevado prestígio artístico, demonstrado pela sua proximidade com a família real. Assim sucedeu com Enrique Casanova, como salientámos, mas também com Silva Porto, António Ramalho, Columbano Bordalo Pinheiro e José Malhoa. Silva Porto, por exemplo, estava representado na colecção do rei D. Fernando II, com o quadro *Charneca de Belas ao Por-do-Sol* (1879). Por sua vez, em 1880, Columbano Bordalo Pinheiro teve a possibilidade de estudar em Paris graças ao pensionato particular da condessa d'Edla (1836-1929), segunda esposa de D. Fernando II, com quem casou morganaticamente. António Ramalho participou na decoração pictórica do palácio neo-manuelino do Buçaco (1905-1906), construído por iniciativa do rei D. Carlos, monarca que foi por ele retratado em 1889-1890 para a Câmara dos Deputados do Palácio das Cortes, e foi o responsável pela decoração da residência de veraneio da rainha Maria

Pia no Monte Estoril (1896-1897). Colaborou em outras campanhas de decoração de edifícios públicos, como o Teatro Garcia de Resende de Évora (1888-1891), o Teatro D. Maria II (1901) em Lisboa, a Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa (1902-1906), o Hospital de Sant'Ana na Parede (1903-1904), o Museu de Artilharia (1903-1904), também em Lisboa, e o Palácio da Bolsa (1905-1909) no Porto. Entre 1879 e 1908, esteve presente em cerca de 32 exposições, inclusive em Madrid (1881) e em Paris (nos *salons* de 1883 e 1885) (Markl, 2003).

Em relação a José Malhoa, retratou o rei D. Carlos (1890, 1891 e 1905), o príncipe real D. Luís Filipe (1892, 1908 e 1910), a rainha D. Amélia (1906) e o rei D. Manuel II (1908) (Saldanha, 2012). Foi frequentemente premiado e participou em exposições internacionais (Berlim, 1896; Paris, 1897, 1900, 1901, 1902, 1905, 1906, 1911 e 1912; Liverpool, 1899; S. Petersburgo, 1901; Madrid, 1901; Rio de Janeiro, 1903 e 1908). Em 1909, a sua obra *Os Bêbados* (1907) foi adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes (Saldanha, 2010). Também recebeu encomendas públicas relevantes, como as decorações da Câmara Municipal de Lisboa (1889), do Palácio das Cortes (1891), do Palácio da Ajuda (1902-1904), do Picadeiro Régio de Belém (1903), do Museu de Artilharia (1904-1908) e da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa (1905).

Os percursos profissionais de António Ramalho e José Malhoa indicam que os dois pintores intervieram, entre 1889 e 1906, sucessiva ou paralelamente, nos programas decorativos do Palácio das Cortes, do Museu de Artilharia e da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa. As três campanhas também tiveram o contributo de Columbano Bordalo Pinheiro: o Museu da Artilharia entre 1901 e 1904, a Escola Médico-Cirúrgica de 1906 a 1907, e o Palácio das Cortes, onde foi o pintor dos painéis da sala dos Passos Perdidos, em 1926, já sob o regime republicano. Aos cruzamentos que deste modo conseguimos estabelecer entre os percursos profissionais destes três artistas devemos acrescentar a sua ligação, juntamente com Silva Porto, ao denominado Grupo do Leão. O Grupo do Leão consistia numa tertúlia de artistas, escritores e intelectuais que, entre 1881 e 1889, se reunia na Cervejaria Leão d'Ouro, em Lisboa, e organizou várias exposições que contribuíram para a difusão da pintura naturalista¹⁹. A cumplicidade artística entre os três pintores no Grupo do Leão mostra que a sua intervenção em campanhas de obras públicas tão relevantes como as acima referidas se deveu a um prestígio profissional decorrente da consagração da corrente estética que protagonizavam, o naturalismo, à qual não foram alheias as encomendas e os apoios da família real e de outros membros das elites portuguesas. Entre esses membros das elites portuguesas estava o casal Barahona, demonstrando que a sua colecção resultou de uma opção consciente determinada por um gosto estético pessoal pela modernidade do

naturalismo. Os factos de Inácia Barahona desenhar, como atesta a presença de desenhos da sua autoria na colecção, e da aquisição das obras ter partido sobretudo da iniciativa de Francisco Barahona, como testemunham as fontes escritas, reforçam a conclusão desta se tratar de um acervo pautado por convenções de gosto privadas e mesmo íntimas. De convenções do “bom-gosto” naturalista, em que dominavam as temáticas que melhor se inscreviam nos limites impostos pela sensibilidade burguesa: cenas de costumes, pitorescas e quotidianas, paisagens, naturezas-mortas, flores, alegorias e temas históricos. Temáticas que manifestavam os valores sociais dominantes na transição para o século XX: uma moral firme mas discreta, uma vivência sentimentalista da natureza e dos quotidianos familiares, opiniões políticas liberais e um nacionalismo que assentava no culto da História, na afirmação da importância da cultura e do trabalho para o progresso do país, e na idealização do modo de vida rural. A descrição que o crítico de arte Ribeiro Arthur fez da escultura *Puberdade* em 1895, obra de José Simões de Almeida pertencente aos Barahona, é exemplarmente ilustrativa: “De uma nudez admirável, tem um gesto pudico de uma graça encantadora; a correcção do desenho e os primores da execução concorrem para tornar a *Puberdade* uma delicada obra de mestre” (Arthur, 1896).

Era contudo uma modernidade que pretendia conciliar os princípios da intimidade burguesa com o desejo de distinção e representação social, duas dimensões da mesma realidade em que a casa, enquanto espaço simultaneamente privado e de sociabilidade, tinha um papel fundamental. Esta dupla dimensão levou a que os Barahona a tenham franqueado ao público em Maio de 1899, de modo a que a sua colecção, apelidada de verdadeiro “museu provincial”²⁰, pudesse ser visitada e conhecida. A doação póstuma de parte da colecção à Biblioteca Pública de Évora terá sido o corolário desta prática de usar a arte como meio de representação social, pois fez com que a memória do prestígio cultural e cívico do casal, a sua aura de beneméritos, perdurasse para lá da sua morte.

Notas Bibliográficas.

(1894) Catálogo dos trabalhos de Silva Porto expostos na Escola de Belas Artes de Lisboa em Junho de 1894. Lisboa: Typ. Franco-Portuguesa.

(1900). Baixella Barahona. Um Problema d’Arte. Lisboa: Leitão & Irmão.

(1908). Leitão & Irmão, Joalheiros da Coroa na Exposição Nacional do Rio de Janeiro. Lisboa: Typographia A Editora;

Almeida, Fialho de (2002). Em Évora. Évora: Diário do Sul.

Almeida, Fialho d’ (1992). Os Gatos. Lisboa: Clássica Editora, vol. V.

Amorim, José Carlos de Castro (2012). António Carneiro. Pluralidade e Desígnio do Ilustrador. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 vols. (tese de Mestrado).

Arthur, Ribeiro (1896). “S. de Almeida”. Arte e Artistas Contemporâneos”. Lisboa: Livraria Ferin, 132-136.

Belo, Elsa. “António Augusto da Costa Mota Tio”. Arte Teoria, n.º 4 (2003), 151-164.

Bernardo, Maria Ana. “A modernização das infra-estruturas de saneamento na cidade de Évora: as vicissitudes do processo (1890-1933)”. A Cidade de Évora. Évora: Câmara Municipal de Évora, 5 (2001), 259-289.

França, José-Augusto (1990). A Arte em Portugal no Século XIX. Venda Nova: Bertrand Editora, vol. II (3ª edição).

Fonseca, Helder Adegar. “As elites económicas alentejanas, 1850-1870: anatomia social e empresarial”. Análise Social. vol. XXXI (135-137), 1996 (2.º- 3º), 711-748.

Leal, Joana Esteves da Cunha (1996). Giuseppe Cinatti, 1808-1879: percurso e obra. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2 vols. (dissertação de mestrado).

Leandro, Sandra (2004). "Patrimónios pouco visíveis: as pintoras Josefa Greno (1850-1902) e Fanny Munró (1846-1926)", III Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte. Lisboa: APHA - Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 11 p. (http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim4/SLeandro_Josefa.pdf).

Lemos, António de (Alvaro) (1906). "A Baixella Barahona". Notas d'Arte. Porto: Typographia Universal, pp. 193-196.

Manoel, Caetano da Camara (1900). Atravez a Cidade de Evora ou Apontamentos sobre a cidade de Evora e seus monumentos. Évora, Minerva Comercial.

Markl, Alexandra Reis Gomes (2003). António Ramalho. s.l.: Círculo de Leitores.

Ortigão, Ramalho. "A Arte Aplicada em Portugal (A propósito da Baixella Barahona)". Brasil-Portugal, 2 (34), 16 Jun. 1900.

Pamplona, Fernando de (1988). Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses. Barcelos: Livraria Civilização Editora, vols. I, II e V.

Queiroz, José (1909). "Joaquim de Vasconcellos, Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Evora". Da minha terra: Figuras Gradadas. Impressões de arte. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 20.

Rodrigues, Paulo Simões (2008). A Apologia da Cidade Antiga. A Formação da Identidade de Évora (sécs. XVI-XX). Évora: Universidade de Évora (tese de doutoramento).

Rodrigues, Paulo Simões (2014). "O Paradoxo da Cidade Moderna: demolição criadora e conservação renovadora nos jardins públicos eborenses". Global-art-scapes (series). Cidadania, Paisagem Urbana e Jardim Público. Serra, Filomena (ed). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 25-33.

Rodrigues, Paulo Simões. "Évora, Urbanismo e Arquitectura: os projectos para o bairro Cenáculo". A Cidade de Évora. Évora: Câmara Municipal de Évora, 5 (2001), 76-82.

Rodrigues, Paulo Simões (2007). "Urbanismo, Arquitectura e Monumentos Nacionais na Évora Oitocentista: Balanço Historiográfico". Seminário de Estudos de Arte: Estudos da Forma I. Leandro, Sandra (coord.). Évora: Edições Eu é que sei, 141-161.

Saldanha, Nuno (2012). José Malhoa. Catálogo Raisonné. Lisboa: Scribe.

Saldanha, Nuno (2010). José Malhoa. Tradição e Modernidade. Lisboa: Scribe.

Silva, Bruno da (1891). Esboços biographicos dos excelentísimos esposos Francisco Eduardo de Barahona Fragoso e D. Ignacia Angelica Fernandes de Barahona. Dadores ao Município de Évora do Theatro Garcia de Resende. Lisboa: Typographia Castro & Irmão.

Silva, Raquel Henriques da (2010). Arquitectura de Veraneio. Cascais. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 5 vols (4ª ed.).

Notas

¹ Agradeço a gentil colaboração de Ana Maria Borges, da Direcção Regional da Cultura do Alentejo, e Maria do Céu Grilo, do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo de Évora, pelo acesso à informação disponível acerca do legado Barahona, no âmbito da exposição realizada no museu em 2016.

² Arquivo Distrital de Évora. Testamento Cerrado de Francisco Eduardo de Barahona Fragoso. Cx. 8, Livro n.º 50, f. 32v.

³ Arquivo Distrital de Évora. Testamento Cerrado de Inácia Fernandes Ramalho de Barahona. Cx. 11, Livro n.º 69, f. 1.

⁴ A Biblioteca Pública de Évora foi criada em 1805, por Frei Manuel do Cenáculo, arcebispo da cidade. À maneira setecentista, era uma Biblioteca-Museu constituída com o espólio pessoal do arcebispo, do qual faziam parte uma acervo bibliográfico estimado em 50 mil volumes e uma colecção museológica muito diversificada, com núcleos de numismática, arqueologia, naturália, pintura, desenho e gravura. A extinção das Ordens Religiosas em 1834 contribuiu de maneira significativa para alargar o espólio da biblioteca, beneficiando as colecções de Pintura e Escultura, e as Artes Decorativas com a constituição de núcleos de Ourivesaria, Cerâmica, Mobiliário e Têxteis.

⁵ Filho de lavradores com fortuna, além de agricultor, José Maria Ramalho Perdigão também actuou no domínio industrial, designadamente na transformação da cortiça (LEAL, 1996).

⁶ Bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra, Francisco Barahona, trabalhou sobretudo na administração fundiária das suas propriedades (Silva, 1891; Fonseca, 1996).

⁷ Desde 1854 que se planeava construir uma ligação ferroviária entre Aldeia Galega (Montijo) e Beja, com ramais para Setúbal e Évora.

⁸ Folha do Sul (24 de Fev. 1866) 1.

⁹ Folha do Sul (18 Fev. 1865) 1.

¹⁰ Publicado no volume "Estâncias de Arte e Saudade" em 1924, o presente texto terá sido redigido na última década do século XIX, certamente antes de 1901, ano da demolição do Convento do Paraíso, que é ainda descrito por Fialho de Almeida (41-44 e 59-63). A datação provável será 1891, em virtude de ao escrever sobre a inauguração do Teatro Garcia de Resende no caderno nº 42 de "Os Gatos", do dia 20 de Junho de 1892 (a

abertura da sala de espectáculos tinha ocorrido no primeiro dia desse mês), mencionar que tinha visitado o “teatro d’Évora” há um ano. Isto é, tinha visitado a cidade no ano anterior, em 1891 (Almeida, 1992).

¹¹ Inácia Fernandes Barahona acabou por vender o palácio à companhia de seguros A Pátria em 1915, tendo-se então mudado para uma casa sita no n.º 13 da rua do Cicioso, também em Évora.

¹² Ao palácio eborense, os Barahona vão acrescentar aos sinais materiais de distinção social, a aquisição de um *chalé* no Monte Estoril, junto à praia, nos arredores de Lisboa. O *chalé* tinha sido edificado em finais do século XIX e foi vendido na década de 1930, quando foi transformado em hotel. Desde meados do século XIX que os banhos de mar se haviam tornado moda por motivos terapêuticos. Nas proximidades de Lisboa, destacavam-se as praias de Cascais devido à preferência que por elas tinha a família real, que as frequentava desde os finais da década de 1860, tornando-as assim num destino de lazer, o preferido das classes mais abastadas e das famílias mais importantes do reino. Entre 1889 e 1895, com a construção do caminho-de-ferro entre Cascais e Lisboa, a geografia da temporada balnear estendeu-se ao Monte Estoril, onde começaram a proliferar as arquiteturas de veraneio, imagens de marca das famílias que as possuíam, como acontecia com os Barahona (Silva, 2010).

¹³ A existência de dois quadros numerados, com tabelas colocadas nas respectivas molduras, com os números 37 (*Pomba entre flores* de Josefa Greno) e 47 (*Atelier de costura* de Manuel Garcia y Hispaletto), que corresponderiam à sua classificação no inventário da colecção, confirma que esta não estaria circunscrita ao conjunto de pinturas legadas à Biblioteca Pública de Évora.

¹⁴Ver

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosListar.aspx?TipoPesq=3&SubTipoPesq=1&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&PorMuseu=4>

¹⁵ João de Deus (1830-1896) foi também um prestigiado pedagogo que desenvolveu um método de ensino de leitura com base numa Cartilha Maternal (ou Arte da Leitura, 1876) da sua autoria, de grande aceitação popular e ainda utilizada nos nossos dias. Oliveira Martins (1845-1894) foi, juntamente com Alexandre Herculano, uma das figuras chave da historiografia portuguesa do século XIX. Teixeira de Aragão (1823-1903), militar e médico, foi um dos introdutores da numismática em Portugal. José Estevão de Magalhães (1809-1862) e António Cândido (1850-1922) foram dois famosos oradores parlamentares. Manuel Bento de Sousa (1835-1895) era também médico cirurgião. Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814) foi nomeado arcebispo de Évora 1802 e fundou a Biblioteca Pública com o seu próprio património bibliográfico, artístico (tinha uma colecção de pinturas e desenhos que estão na origem do acervo do Museu de Évora) e arqueológico (era arqueólogo amador e coleccionador de antiguidades). Antero de Quental (1842-1891) foi poeta e ensaísta, e Eça de Queiroz (1845-1900) foi também jornalista, nomeadamente em Évora, em 1867, no jornal “Distrito de Évora”.

¹⁶ Bernardim Ribeiro (c. 1482 - c. 1552) escreveu a novela “Saudades” (1554), mais conhecida pelo título “Menina e Moça”.

¹⁷ A versão em terracota pertence actualmente ao Museu Malhoa (Caldas da Rainha). Existe ainda uma terceira versão, em bronze, datada de 1905 e pertencente ao Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

¹⁸ Executaram, respectivamente, as esculturas alusivas à Independência (face norte) e à Vitória (face sul).

¹⁹ Columbano retratou-os no famoso quadro *O Grupo do Leão* (1886) (França, 1990).

²⁰ Diário de Notícias (25 Jan. 1901).

Paulo Simões Rodrigues é doutorado em História da Arte, professor auxiliar do departamento de História da Universidade de Évora e diretor do CHAIA - Centro de História da Arte e Investigação Artística da mesma universidade. É também diretor do programa de doutoramento FCT Rede HERITAS - Estudos de Património e membro da cátedra UNESCO Forum Universidad y Patrimonio, com sede na Universidade de Valencia (Espanha). As suas principais áreas de investigação científica: História e Teoria da Arte dos séculos XIX e XX, Historiografia da Arte, História da Arquitetura e do Urbanismo (séculos XIX e XX), História e Teoria do Património. É membro da direcção da revista *MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares* (Universidades de Évora, Nova de Lisboa, de Coimbra e do Porto).

UM ACERVO ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: O ATELIER DE PAULO MENTEN (1950-2017)¹

Priscilla Perrud Silva

No decorrer de uma extensa e produtiva trajetória artística, iniciada no final dos anos de 1950 em São Paulo, o artista visual Paulo Menten (1927-2011) desenvolveu um processo contínuo de acumulação de documentos em seu atelier, tanto de caráter pessoal quanto profissional. Com isso, compreendemos que suas provas de mim² sinalizam em si mesmas a configuração de sua trajetória enquanto acervo e assim nos lançamos a traçá-la, ao identificamos seus deslocamentos constantes entre algumas cidades dos estados de São Paulo e do Paraná, ao longo da vida (e da morte) de Paulo Menten. Também buscamos investigar a relação que este mantinha com suas provas de mim, ao procurarmos tecer uma interpretação acerca de sua intencionalidade para com seu acervo, no momento em que constatamos seus esforços no sentido de estabelecer uma narrativa própria acerca de si, a fim de consolidar a representação de uma identidade enquanto artista criada e reivindicada por si mesmo. Desta maneira, o acervo de seu atelier asseguraria a construção de seu legado histórico e cultural para a posteridade, em uma ação de resistência à atuação do tempo e a possibilidade do esquecimento. Situando este acervo entre uma intencionalidade de constituição privada que visava à dimensão pública interseccionando as esferas sócio-culturais de atuação e de representação do lugar social do artista tanto em vida como na morte.

Constituído como o principal acervo sobre a vida (a morte) e a obra do artista visual Paulo Menten (1927-2011) ³, o Atelier de Gravura Paulo Menten atualmente está localizado no último endereço do artista na cidade de Londrina, Paraná. Nossa interpretação se alicerça na compreensão dos “[...] arquivos como parte do processo de construção de discursos sobre o passado.” (HEYMANN, 2013, p.68) e assim entendemos que este acervo foi construído em conformidade ao interesse pelo empreendimento biográfico (BOURDIEU, 2006, p.184-185), que também evidenciamos sob a conceituação de intenção autobiográfica (ARTIÈRES, 1998, p.11), do artista. Sendo, portanto, organizado mediante a prática do arquivamento do eu, pois:

O arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida, é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo. (ARTIÈRES, 1998, p.31)

No caso de Paulo Menten, esta prática compõe uma auto-representação, cria uma imagem de si⁴, que intenciona consolidar uma identidade como artista estabelecida e enunciada por ele mesmo num ato autobiográfico (MENESES, 1998) que tem em vista a transcendência do âmbito privado para o público como consolidação de seu lugar social, pois como:

Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte. Eu quis mostrar, por fim, que a constituição pelo indivíduo de arquivos pessoais, longe de restringir e de circunscrever, é formidavelmente produtiva. Enquanto alguns poderiam crer que essa prática participa de um processo de sujeição, ela provoca na realidade um processo notável de subjetivação. Pois, finalmente, a fim de arquivar a sua vida, Nougier inventa uma forma profundamente original, constrói para si mesmo uma identidade a partir e em torno das representações que eram feitas dele. Forçado a arquivar a sua vida, ele imaginou um discurso híbrido que resiste à interpretação. Em suma, um dispositivo de resistência. (ARTIÈRES, 1998, p.32).

No entanto, “Se os arquivos privados não nos ensinam alguma coisa de “mais verdadeiro”, eles nos asseguram uma mudança de foco.” (PROCHASSON, 1998, p.117), assim a proposta de delinear a trajetória do acervo do atelier de Paulo Menten está vinculada a abordagem de cunho antropológico e etnográfico de Luciana Heymann (2013), que evidencia a relevância dos estudos acerca dos processos de constituição dos arquivos pessoais, pois:

Abordar os arquivos pessoais sob um olhar antropológico sugere deslocar a atenção dos documentos para os processos de constituição desses acervos. Nessa mirada, além dos gestos individuais de seleção e guarda dos registros, devem ser considerados os contextos nos quais os conjuntos documentais se inserem: contextos sócio-históricos mais amplos, de uma parte, e contextos arquivísticos nos quais são preservados, tratados e disponibilizados, de outra. [...] esse olhar seria capaz de fornecer pistas para investimentos intelectuais distintos: análises interessadas nas relações entre práticas de arquivamento e uma “estética da existência”, no sentido da automodelagem ou da projeção de uma imagem pessoal que sobreviva ao tempo; e análises interessadas nas condições sociais de produção das fontes históricas. (HEYMANN, 2013, p.67)

Desta maneira, em conformidade com as afirmações da autora, compreendemos que mediante a problematização da construção do acervo em pauta nos será permitido interpretar alguns dos sinais (GINZBURG, 1989, p.143-179) da composição do discurso sobre si por parte do artista e resignificado por outrem. Pois, ao traçarmos a trajetória de suas provas de mim confrontamos não só sua constituição material, mas também a simbólica, revelando sua intencionalidade⁵, assim sendo:

A sugestão de traçar a biografia dos arquivos pode ser interessante na medida em que ela contribua para desnaturalizá-los, de maneira a demonstrar que, assim como os indivíduos, os arquivos são muitas vezes objetos de “ilusões” que fazem desaparecer descontinuidades e deslocamentos, perdas e acréscimos, tanto materiais quanto simbólicas. Não se trata de tomar o arquivo como uma entidade,

mas de entender como o arquivo se torna uma entidade com contornos, localização e tributos. (HEYMANN, 2013, p.72)

Ao ponto de atuar como interferência na trajetória pessoal e profissional de Paulo Menten e não necessariamente ao contrário, ao que constatamos que o artista priorizava se deslocar para cidades que pudessem receber seu acervo de preferência integralmente. A partir disso, inferimos que os primeiros acúmulos de documentação de caráter familiar e pessoal além do início de sua biblioteca (MENTEN, 2012) se deram em sua residência na Vila Izolina⁶ em São Paulo, tempos antes de iniciar sua carreira como artista. Estes vestígios de caráter particular denotam o entrelaçamento entre as esferas do pessoal e do profissional em meio a suas provas de mim. Posteriormente, Paulo Menten se inseriu no meio artístico paulistano, entre finais dos anos 1950 e meados dos 1960. No início da década de 1970, o artista foi então convidado por Izar do Amaral Berlinck, presidente do Núcleo de Gravadores de São Paulo (NUGRASP)⁷, a lecionar diferentes técnicas de gravura na sede do núcleo que se localizava na época no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, prédio da Fundação Bienal de São Paulo no Parque do Ibirapuera⁸. Contudo, por volta de 1972, o NUGRASP mudou de sede e o espaço no qual estava instalado foi cedido por Berlinck a Menten, que permaneceu com seu atelier profissional no local, instalando o Ateliê de Gravura Paulo Menten⁹. Este período demarca o movimento de profissionalização de seu atelier e acervo, ao ser o início de sua coleção de artista:

Compreendendo a prática de colecionar como uma operação seletiva, a coleção de arte de um artista abre a possibilidade de se reconhecer por ele mesmo uma certa leitura da sua criação e da arte de seu tempo. Assim, a análise da reunião de obras de arte empreendida por um artista colecionador permite identificar um processo de construção de memórias da arte que se traduz no processo de acumulação que organiza relações entre as obras reunidas, o que autoriza caracterizar o colecionismo como um modo de produção de sentido sobre a arte. (KNAUSS, 2015)

Ao identificarmos a interligação entre a constituição e a trajetória de seu atelier com a operosidade de sua coleção de artista, evidenciamos seu movimento de composição de uma identidade social como artista. Em seqüência, diante de alguns desentendimentos que corroboraram para a mudança de sede de seu atelier, Paulo Menten decidiu levá-lo para São Caetano do Sul ainda no estado de São Paulo, em meados dos anos de 1973 a 1974, onde atuou na Fundação das Artes de São Caetano¹⁰. Após deixar a fundação, entre 1974 e 1978, seu atelier esteve na Rua Baraldi¹¹. Segundo a versão do artista, apesar de ter outras opções por conta de problemas pessoais decidiu mudar-se para Cornélio Procópio, no estado do Paraná, onde se instalou entre 1978 e 1979, a convite feito pelo prefeito na época, Osvaldo Trevisan, permanecendo até o final do mandato do referido político¹².

Em 1982, Paulo Menten mudou-se para a cidade de Londrina, mas suas provas de mim ficaram parcialmente “para trás”:

Embora durante muito tempo o artista tenha utilizado o espaço que a antiga administração de Cornélio Procópio lhe cedeu, depois que ele mudou-se para Londrina todo o material ficou sujeito a ação do tempo, principalmente o que exige manuseio constante. [...] E hoje, apesar de ainda não estarem pedindo o local, ele se encontra na mesma condição de quatro anos atrás: ou vem definitivamente para Londrina ou vai embora.¹³

A motivação para este deslocamento, em conformidade com as falas do artista, era a de implantar uma fundação cultural que tornasse a cidade um centro cultural especializado, principalmente na arte da gravura. Desta maneira, entregou um projeto a então Secretaria Municipal de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina, mediante Departamento de Cultura, reivindicando um local para transferência do acervo de seu atelier. Mesmo sem resposta ao projeto proposto, em um primeiro momento por conta da demanda de alunos, o artista alojou seu atelier na Rua Rio de Janeiro, esquina com a Rua Cambará, mas logo depois se deslocou para a Rua Catarina de Bora¹⁴.

Esta ação de mudança para a cidade foi extensamente documentada nas matérias dos jornais locais da época, que se baseavam em sua maioria nas entrevistas concedidas pelo artista. Nestes textos se ressalta um tom de sensibilização que visava às autoridades públicas e a comunidade em geral, com a indicação da importância conferida e reivindicada não só a/por Paulo Menten, mas também no que se referia ao seu acervo. Quando se utilizando de descrições exaustivas, desde a apresentação da existência de vestígios que remetiam a trajetória do artista desde sua infância ou até mesmo a uma avaliação do valor monetário de seu acervo, em uma provável tentativa de atrair algum patrocínio em potencial. Esta tática de sensibilização mediante as falas dos jornais, a princípio, pareceu ter rendido certos frutos. Mas, apesar de uma tímida reação às propostas do artista por parte do setor privado, já em 1985, a situação de seu acervo ainda permanecia uma incógnita. Inclusive, ainda a ser discutida em reunião do Conselho Estadual de Cultura na época, apesar do discurso em tom de alarde por parte da imprensa:

Em Londrina, ele tem um pequeno atelier, em uma modesta casa de madeira, que já está ficando apertada para tantas matrizes acumuladas nos últimos anos. [...] São Caetano não soube compreender e Menten veio embora. Cornélio Procópio também não. Se Londrina não abrir as portas para a riqueza cultural que ele está propondo vai dançar. Paulo vende tudo e vai embora. Correr o mundo.¹⁵

Mesmo as mídias mantendo em seus veículos um discurso em caráter de denúncia em relação à condição de Paulo Menten e de seu acervo, ao apontar constantemente a

possibilidade de sua saída da cidade, a situação em que estes se encontravam ainda se estendeu por mais tempo, repercutindo ainda em uma fala do artista em 1986: “A situação do meu atelier, sete anos após minha chegada aqui no Paraná, dividido, uma parte aqui, outra lá em Cornélio Procópio.”¹⁶. A primeira menção à instalação do Núcleo de Gravuras Paulo Menten ou Ateliê de Gravura Paulo Menten no Centro Cultural do Igapó em Londrina, um “[...] velho barracão de alvenaria, sem forro e mal caiado”¹⁷ data somente de 1989¹⁸. Contudo, mais uma vez: “Um precioso acervo de gravuras impressas, várias impressoras gráficas manuais, biblioteca especializada em arte, um grande arquivo documental – tesouro cobiçado por várias universidades nacionais e estrangeiras – lutam por sobreviver entre goteiras e quilos de poeira.”¹⁹.

Neste ano de 1989, foi firmado um convênio a ser financiado concomitantemente pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e pela Prefeitura Municipal de Londrina, para a instalação definitiva do atelier de Paulo Menten na cidade. Mas, tal parceria foi marcada por muitas polêmicas e poucas soluções, vindo a público os desentendimentos entre as citadas entidades e o artista²⁰. Com a retirada da UEL do convênio neste mesmo ano, foi frisado pela universidade que a permanência de Paulo Menten no Centro Cultural do Lago Igapó era de sua integral responsabilidade e que o convênio não haveria de se concretizar. Assim, os professores responsáveis pelo acordo junto à UEL afirmaram que comunicaram à administração da universidade a retirada do projeto de criação do atelier, finalizando a ação da universidade no convênio. Esse processo culminou com a exigência de retirada do atelier de Paulo Menten do local pela Secretaria de Educação e Cultura do município, por meio de ameaça de despejo em 1991, a fim de dar lugar ao novo almoxarifado central da Secretaria²¹. A ação da Prefeitura Municipal foi recebida em meio a protestos por parte de diversos setores, quando foi elaborada uma carta à comunidade de Londrina com um pedido para que a Prefeitura Municipal cedesse outro espaço ao artista²², contudo, nada foi feito para que se pudesse regularizar a situação de seu atelier.

Ao longo da década de 1990, Paulo Menten recebeu vários convites de outros centros culturais para que pudesse se transferir com seu acervo, mas o artista decidiu-se por continuar na cidade, desta vez trabalhando por conta própria no último endereço de seu atelier, uma dependência adquirida por ele no Jardim Califórnia, local que ainda se constitui como sua sede²³. Assim, o artista continuou trabalhando em seu atelier em Londrina, juntamente com sua companheira, a artista visual Dolores Branco. Até que em maio de 2009, por conta de seu estado de saúde, Paulo Menten se afastou da cidade e voltou a morar em São Paulo para tratamento médico e para estar aos cuidados da família.

Com isso, em 2010 foi protocolado e patrocinado o projeto cultural: “Acervo Paulo Menten: Organização e Catalogação” sugerido por Dolores Branco junto ao Programa Municipal de Incentivo à Cultura, o PROMIC. Inscrito na área de Patrimônio Cultural e Natural do programa, de acordo com seu resumo, o projeto visava realizar o “Inventário, organização, catalogação, preservação e disponibilização do acervo de documentos e obras do artista plástico, mestre da gravura e cidadão honorário londrinense Paulo Menten presentes atualmente em seu atelier.”. O período de realização das atividades a princípio foi estabelecido entre Abril e Dezembro de 2010, com as atividades a serem desenvolvidas listadas como sendo “Inventário, organização, catalogação, criação de blog na internet, entrevistas e produção de relatórios com intuito de preservação e divulgação da obra de Paulo Menten.”²⁴ com vistas de difundir e disponibilizar o acervo do artista para consultas e pesquisas, além de reativar as atividades do atelier.

Mas, apesar da divulgação de finalização das atividades do referido projeto pela mídia já em 2011²⁵ e do parecer técnico emitido em relatório pela Secretaria Municipal da Cultura, por uma série de questões, a finalização deste não se deu integralmente. Pois a execução projeto deparou-se com diversas dificuldades listadas pela proponente em Relatórios Trimestrais à Secretaria Municipal da Cultura²⁶, e desde o início da atuação do projeto no ano de 2010, até meados do mês de março de 2011, Dolores Branco necessitou se deslocar continuamente entre Londrina e São Paulo, a fim de organizar e identificar o maior volume de documentação e de obras presentes no atelier que fossem possíveis. Com isso, “Na última vez que fui para São Paulo levei 400 gravuras para ele assinar. Há outras centenas de trabalhos na mesma condição.”²⁷, pois com o início da tentativa de efetivar os processos de organização, identificação e catalogação do acervo constatou-se a falta de assinatura do artista em muitas de suas obras, além da falta de títulos e de datação das mesmas. Durante este período em que Paulo Menten esteve internado em São Paulo, uma parte significativa de suas provas de mim foi levada até a cidade, principalmente de sua biblioteca:

A maior parte da biblioteca já foi levada para São Paulo, onde os livros estão acondicionados em um pequeno ateliê montado pelo filho Luiz Roberto Menten. Dolores também levou centenas de telas, matrizes de trabalhos e outros materiais que ficam a disposição de Menten para que, quando ele deixa a casa de saúde onde está internado, encontre parte do seu universo em São Paulo.²⁸

Deste modo, o trabalho de preservação do acervo do atelier do artista se intensificou diante da eminência de sua morte, o que nos remete à complexidade da criação de uma imagem de si para a posteridade, em busca pela transcendência de seu legado para além da própria existência (ABREU, 1996). Uma vez mais, os jornais locais voltam a sobressair a

importância conferida ao artista, à sua obra e principalmente ao acervo de seu atelier, mas desta vez, em despedida ao se referirem a “Quadros de linóleo, monotipia, nanquim, guaches e outros desenhos descansam assim como livros não terminados, esboços e escritos. Há poesias, tratados sobre arte, pensamentos, reflexões e filosofias de Paulo Menten que falam dele, da arte, da vida ou do nada.”²⁹. Pouco tempo depois, Paulo Menten faleceu em 28 de maio de 2011, aos 83 anos em São Paulo, antes da conclusão de todas as etapas previstas pelo projeto para a preservação de seu acervo.

Assim, o projeto foi definitivamente encerrado no primeiro semestre de 2011. Contudo: “A grande dúvida da família era o que fazer com quadros, pinturas, matrizes, livros e catálogos de exposições acumulados ao longo do tempo pelo artista [...]”³⁰. Mas com o encerramento do projeto coordenado pela companheira de Paulo Menten, seu neto Raphael Soares Menten, assumiu a gestão do atelier e concomitantemente de seu acervo, entre 2011 e 2012. Mediante entrevistas, os jornais apresentam o novo responsável pelo atelier mais uma vez buscando a conscientização acerca da importância e da potencialidade cultural do atelier e de seu acervo, novamente em uma tentativa de sensibilizar órgãos públicos e privados. Na matéria de Fábio Luporini, “Acervo de Mestre” para o Jornal de Londrina de 30 de julho de 2012, Raphael Menten relata como passou a ser o detentor do acervo e responsável pelo atelier:

Era abril de 2011. “Meu avô estava doente. E meu pai me convidou para conhecer o ateliê dele em Londrina”, conta. [...] Os dois vieram com a artista plástica Dolores Branco, companheira de Paulo, para decidir o que fazer com o ateliê e tudo o que havia nele. A casa poderia ser vendida, os livros poderiam ser doados. Até que convidaram o neto para tomar conta das coisas do avô. “Meu pai estava chateado porque não queria se desfazer. Então ele me perguntou, como se estivesse dando um tiro no escuro, e me convidou para vir para cá tomar conta. Eu aceitei”, lembra Raphael.³¹

E relata que ao se mudar para Londrina, trouxe também a parte do acervo que estava em São Paulo³², reintegrando assim a maior parte da biblioteca ao acervo:

Além das obras, das matrizes, dos pincéis e das tintas, Paulo Menten tinha aproximadamente 7 mil livros, dos quais 3 mil já foram catalogados pelo neto. Tudo está guardado em um pequeno cômodo. Na grande sala da casa onde o artista morou durante um bom tempo está espalhado o resto do acervo: pinturas, quadros, esculturas e materiais que o artista utilizava em suas obras.³³

Neste momento também são apresentadas novas propostas de atuação cultural para o atelier, ao se discutir a situação legal e institucional do acervo e suas possibilidades, com vistas a retomar suas atividades:

Paulo Menten queria mesmo montar uma Fundação. Mas a burocracia é grande e, para isso, o neto Raphael Menten teria que entrar em contato com os sete filhos: um deles morreu e outro é especial. “Fundação precisa de doação de terreno. Minha ideia é montar um instituto, que é mais simples.”, justifica. Dessa forma, Raphael poderia abrir o espaço onde o artista trabalhava para dar aulas a crianças estudantes de escolas públicas do próprio bairro. Com tudo organizado, o ateliê pode também ser aberto à visitação. De fato, são muitas obras. E o visitante mergulha no universo de Paulo Menten. No terreno do ateliê há um espaço onde pode ser construído um novo prédio, com dois ou três andares, que serviria para abrigar uma galeria. Raphael quer ainda organizar outras exposições no Museu de Arte com obras do avô que nunca foram expostas.³⁴

A guarda do acervo do atelier de Paulo Menten por sua família tem por objetivo principal a preservação da memória e da obra do artista: “E teve tempo de contar a Paulo Menten que o acervo teria um destino. “Meu avô ficou super-contente. O grande medo dele era perder tudo. Ele sacrificou a vida dele pelo trabalho.”³⁵. De certa maneira, é uma medida para que se também preserve a memória familiar, além de objetivar a construção simbólica do legado histórico e cultural do artista³⁶. Contudo, essa construção discursiva geralmente é condicionada a construção de um sentido de excepcionalidade do indivíduo:

A construção de “legados” históricos implica em uma leitura da experiência de um indivíduo e na produção de um discurso sobre essa experiência que destaque a sua excepcionalidade. Não está em jogo, nesse caso, uma história de vida que dá acesso ao campo de experiências possíveis no âmbito de determinado grupo social, mas a experiência única, modelar, que remete apenas a ela mesma e cujo o significado é conferido e atualizado *ex post*, a partir mesmo de sua associação à noção de legado. (HEYMANN, 2005, p.05)

No caso da produção do legado histórico, artístico e cultural de Paulo Menten, esta foi iniciada ainda em vida, mediante o ato autobiográfico do arquivamento do eu, da criação de uma imagem de si, com vistas a guiar a composição deste discurso *a priori* sobre sua experiência individual para que ficasse determinado o sentido de sua narrativa para a posteridade por meio de sua reprodução discursiva ante suas provas de mim.

Faz-se necessário assinalar que ainda existem certos entraves legais para que se possa dar início aos procedimentos necessários para a institucionalização efetiva do acervo, o que acarreta na dificuldade em se conseguir os recursos humanos e financeiros necessários para o término dos procedimentos iniciados por meio do projeto de Dolores Branco e com isso retomar em definitivo as atividades do atelier. Por conta disso, mais uma vez, as provas de mim de Paulo Menten não captaram o interesse de investimento por parte de órgãos públicos e privados, o que faz com que o atual detentor do acervo trabalhe sozinho na localização dos documentos em meio ao acervo e em sua catalogação final, além de realizar os procedimentos de (re)condicionamento, tendo em vista sua necessidade mediante as reformas efetivadas no imóvel, em conjunto com a higienização, que se constituiu como um

procedimento constante devido a natureza e o volume do arquivo pessoal do artista. Somado ao procedimento de digitalização do material restante do projeto de 2010. Portanto, o atelier ainda não pode retomar integralmente suas atividades, sendo possível somente a pesquisa do acervo mediante agendamento prévio.

Assim, também destacamos a ocorrência dos diferentes arranjos de organização do acervo do atelier de Paulo Menten, mediante as interferências protagonizadas pelos agentes apresentados ao longo de nosso escrito. Estas reorganizações das provas de mim do artista, efetuadas pelos familiares, tanto pela companheira quanto pelo neto, implicam em construções de sentido que visam um objetivo em comum, que seria o de construir e assim preservar o legado artístico e cultural de Paulo Menten para a posteridade. Ressignificações atribuídas ao acervo por Dolores e Raphael que buscavam (e que ainda buscam) acima de tudo, evitar a “morte” do atelier de Paulo Menten e de sua memória, quando também almejam que acervo privado se torne público, apesar de até o momento, não ter se conseguido alcançar tal desejado patamar.

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Regina. **A Fabricação do Imortal: Memória, História e Estratégias de Consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a Própria Vida. Revista **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.11, nº 21, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- CHIEUS, Arnaldo. IZAR. In: **Coletânea de Textos do Jornalista e Crítico de Artes Luiz Ernesto Kawall** [Blog na Internet]. Postado em: 12 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://arnaldochieus.blogspot.com.br/2015/01/izar.html>>.
- COELHO, Frederico. Um Arquivo do Arquivo ou como Guardar as Cinzas? In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Orgs.). **Arquivos Pessoais: Reflexões Multidisciplinares e Experiências de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HEYMANN, Luciana. **De “Arquivo Pessoal” a “Patrimônio Nacional”: Reflexões Acerca da Produção de Legados**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2005.
- _____. Arquivos Pessoais em Perspectiva Etnográfica. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Orgs.). **Arquivos Pessoais: Reflexões Multidisciplinares e Experiências de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- KNAUSS, Paulo. O Legado do Artista: Arte Brasileira na Coleção de Galdino Guttman Bicho. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**, vol.02, nº45, 2015.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias, Usos Sociais e Historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). **O Historiador e suas Fontes**. São Paulo: Contexto, 2013.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. Revista **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.11, nº 21, 1998.
- MENTEN, Raphael Soares. **Inventário Sumário do Acervo Pessoal de Livros de Paulo Menten**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade de Guarulhos, 2012.
- MCKEMMISH, Sue. Provas de Mim... Novas Considerações. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Orgs.). **Arquivos Pessoais: Reflexões Multidisciplinares e Experiências de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- PROCHASSON, Christophe. “Atenção: Verdade!” Arquivos Privados e Renovação das Práticas Historiográficas. Revista **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.11, nº 21, 1998.
- SILVA, Priscilla Perrud. **A Criação de um Ordinário Homem Noturno: A Busca de Paulo Menten pelo Lugar Social do Artista em São Paulo nos Anos 1960**. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina - UEL, Londrina, 2016.

¹ Este texto é uma adaptação atualizada da discussão sobre o acervo de Paulo Menten presente em nossa dissertação de mestrado (SILVA, 2016).

² Faz-se importante salientar que: “Uso a expressão “provas de mim” como sinônima de arquivo pessoal, no sentido mais amplo, reunindo todas as formas que as narrativas podem assumir.” (MCKEMMISH, 2013, p.23).

³ Sobre a construção de arquivos pessoais por artistas visuais, é interessante observar o caso do arquivo de Hélio Oiticica: (COELHO, 2013).

⁴ Nós nos utilizamos do termo “imagem de si” como metáfora para a criação, a composição de uma auto-representação por Paulo Menten, na medida em que o artista buscava “retratar-se” não somente para outrem em sua própria época, como também para a posteridade, para a imortalidade. Assim, empregamos esta metáfora tendo em vista que: “O ‘retratar-se’ é uma prática cultural que integra uma rede de comunicação e atua, como tantos outros processos, na regulação da sociedade. [...] Por se tratar de uma forma simbólica de representação pública dos sujeitos, é importante que se considerem as expectativas sociais e individuais, ou seja, o olhar do espectador.” (LIMA; CARVALHO, 2013, p.49).

⁵ Pensar este caráter intencional dos arquivos pessoais se faz necessário, pois: “A tendência a associar os arquivos pessoais à “memória individual”, a interpretá-los, unicamente, como acúmulos que documentam as atividades do titular ou revelam dimensões de sua personalidade, parece prevalecer. Essa representação, no entanto, atua obscurecendo o caráter construído desses arquivos, tento no sentido da intencionalidade, que preside a acumulação documental quanto a multiplicidade de interferências a que podem estar submetidos, no âmbito privado e no institucional.” (HEYMANN, 2013, p.69).

⁶ Fonte: SINDICATO DOS EMPREGADOS EM ESTABELECIMENTOS BANCÁRIOS DE SÃO PAULO. Termo de Ratificação de Rescisão de Contrato de Trabalho. São Paulo, 16 de maio de 1967. Acervo Pessoal Paulo Menten.

⁷ Sobre Izar do Amaral Berlinck e o NUGRASP, ver também: (CHIEUS, 2015).

⁸ Fonte: MENTEN, Paulo. **Paulo Menten: Uma Breve Biografia**. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

⁹ Fonte: MENTEN, Paulo. **Paulo Menten: Uma Breve Biografia**. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

¹⁰ Fonte: MENTEN, Paulo. **Paulo Menten: Uma Breve Biografia**. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

¹¹ Fonte: MENTEN, Paulo. **Paulo Menten: Uma Breve Biografia**. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

¹² Fonte: MENTEN, Paulo. **Paulo Menten: Uma Breve Biografia**. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten e ATELIER. **Jornal Folha de Londrina**, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº 1394.

¹³ Fonte: ATELIER. **Jornal Folha de Londrina**, 30 de julho de 1983, p.13. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº 1394.

¹⁴ Fonte: MENTEN, Paulo. **Paulo Menten: Uma Breve Biografia**. S/D. Acervo Pessoal Paulo Menten.

¹⁵ Fonte: NOVAES, Dulcinéia. Mudança de Menten. **Jornal Folha de Londrina**, Caderno 2, 13 de março de 1985. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1399.

¹⁶ Fonte: MENTEN, Paulo. Paulo no Espelho. **Jornal Folha de Londrina**, Caderno 2, 2 de dezembro de 1986, p.15. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1403.

¹⁷ Fonte: WERNER, João Cesar. Os Universos da Arte. **Jornal Folha de Londrina**, 27 de janeiro de 1990. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1406.

¹⁸ Fonte: MAIS um prêmio para Menten. **Jornal Folha de Londrina**, Caderno 2, 13 de dezembro de 1989. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1405.

¹⁹ Fonte: WERNER, João Cesar. Os Universos da Arte. **Jornal Folha de Londrina**, 27 de janeiro de 1990. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1406.

²⁰ Fonte: EDITORIA. UEL diz que não tem compromisso com Paulo Menten. **Jornal Folha de Londrina**, 20 de outubro de 1991. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1408.

²¹ Fonte: WERNER, João Cesar. A Polêmica em torno de Paulo Menten. **Jornal Folha de Londrina**, 25 de outubro de 1991. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1409.

²² Fonte: EDITORIA. Fechamento do Ateliê Provoca Protestos. **Jornal Folha de Londrina**, 30 de outubro de 1991. Acervo de Recortes Digitalizados do Jornal Folha de Londrina do CDPH-UEL. CD nº27, Imagem nº1410.

²³ Fonte: PEDREIRO, Ranulfo. Imagens Traçadas a Butil. **Jornal Folha de Londrina**, 1997. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

²⁴ Fonte: **INFORMAÇÕES sobre Projeto 10-239**, 2010. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

²⁵ Fonte: LUPORINI, Fábio. Mesmo com Problemas Motores e de Visão, Paulo Menten não Parou. **Jornal de Londrina**, 31 de maio de 2011, p.27. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

²⁶ Fonte: BRANCO, Dolores. **Relatório Trimestral**, Londrina, 10 de setembro de 2010. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina. BRANCO, Dolores. **Relatório Trimestral**, Londrina, 11 de janeiro de 2011. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina. BRANCO, Dolores. **Relatório Trimestral**, Londrina, 09 de maio de 2011. Acervo da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina.

²⁷ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. **Jornal de Londrina**, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

²⁸ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. **Jornal de Londrina**, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

²⁹ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. **Jornal de Londrina**, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

³⁰ Fonte: LUPORINI, Fábio. Acervo de Mestre. **Jornal de Londrina**, 30 de julho de 2012, p.17. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

³¹ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. **Jornal de Londrina**, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

³² Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. **Jornal de Londrina**, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

³³ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. **Jornal de Londrina**, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

³⁴ Fonte: LUPORINI, Fábio. Acervo de Mestre. **Jornal de Londrina**, 30 de julho de 2012, p.17. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

³⁵ Fonte: ARAÚJO, Fernando. O Lugar do Artista. **Jornal de Londrina**, 11 de março de 2011, p.19. Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, Pasta: “Paulo Menten”.

³⁶ “Refiro-me ao investimento social por meio do qual uma determinada memória individual é tornada exemplar ou fundadora de um projeto político, social, ideológico etc., sendo, a partir de então, abstraída de sua conjuntura e assimilada à história nacional. Nesse movimento, configura-se um outro tipo de legado, de natureza memorial, materializado em arquivos, peças e toda a sorte de registros que remetam à figura e atuação do personagem, que passa a ser objeto de ações de preservação e divulgação, por meio dos quais, por sua vez, o legado substantivo atribuído ao personagem é constantemente atualizado e resignificado.” (HEYMANN, 2005. p.02).

Priscilla Perrud Silva é graduada em História (Licenciatura) pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2012), Pós-Graduada (Especialização) em Patrimônio e História (2014) e Mestre (Bolsista CAPES-Demanda Social 2014/2016) em História Social (2016) pela mesma instituição. Atualmente é Doutoranda (Bolsista CAPES-Apoio Social 2017) em História Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2017). Entre os anos de 2015 a 2017 também atuou como Conselheira do Setor de Patrimônio Cultural do Conselho Municipal de Políticas Públicas de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Londrina-PR.

POR TRÁS DAS TINTAS: OS TRAÇADOS REGULADORES NA COLEÇÃO DE DESENHOS E PINTURAS DE PEDRO LUIZ CORREIA DE ARAÚJO

Rafael Bteshe

Os desenhos e esboços de composições foram durante muito tempo mantidos longe do olhar do grande público, em alguns casos, guardados a sete chaves, considerados como uma espécie de segredo de ateliê. Eram realizados como parte do processo de pensamento da composição e da criação de novas pinturas e no fim tornavam-se o projeto (*design*).

Com o desenvolvimento das escolas de arte, pouco a pouco, o desenho passa a ser valorizado como obra didática a ser colecionada e exposta. Os concursos de composição realizados nas Academias enfatizavam os esboços como a essência da obra, a ideia, não como entendiam os filósofos, mas no sentido de pensamento plástico – a relação intrínseca entre a forma e o conteúdo.

A partir da segunda metade do século XIX cresce o número de publicações sobre a percepção visual e a sintaxe dos meios plásticos, tanto por parte dos artistas quanto por pesquisadores de outras áreas. O pensamento plástico presente nos ateliês parecia elucidar as teorias sobre a forma, atraindo pesquisadores para esses locais de ensino, ou estimulando a publicação de livros escritos por pintores.

Tal movimento de valorização do processo de criação artístico encontra seu ápice no século XX, quando as fronteiras entre o ato da criação (pensamento) e a obra final (objeto) são dissolvidas. Conseqüentemente, as pinturas inacabadas, assim como o esboço, passam a ser valorizadas e expostas, já que revelam a obra enquanto movimento de algo vivo, presente, em contraposição a um objeto estático, passado e morto.

A presente comunicação aborda dois desenhos e uma pintura inacabada do pintor franco brasileiro Pedro Luiz Correia de Araújo (1874-1955), a fim de analisar o pensamento plástico do artista no processo de criação de sua obra. A pesquisa do “avesso da obra”, aqui encontra-se não em seu sentido material, mas no pensamento presente nos desenhos preparatórios. A investigação “por debaixo dos panos” da obra de Araújo, é melhor expressa sob as camadas de tinta que dissimulam e dissolvem a marcação.

No Brasil e na França, Pedro Araújo teve contato direto com a vanguarda modernista, atuando como professor e mantendo ateliês que serviam como ponto de encontro dos artistas da época. Sua obra, presente em grande parte nas coleções particulares de sua

família, revelam os traçados reguladores, parte do pensamento dos artistas da primeira metade do século XX.

A formação do artista em Paris

Curiosamente foi por meio do estudo da obra dos pintores cubistas estrangeiros André Lhote (1885-1962) e John Joseph Wardell Power (1881-1943), e não de autores brasileiros, que chegamos até o nome de Pedro Luiz Correia de Araújo, caso relevante para a história da arte brasileira. J. W. Power, autor do livro “*Éléments de la Construction Picturale*” (1932), importante tratado sobre composição, atribuía seu interesse mais aprofundado sobre a análise da composição na pintura a seu professor Pedro Araújo, pintor franco-brasileiro que durante algum tempo ministrou aulas em Paris. Nas palavras de J. W. Power: “minhas pesquisas pessoais [sobre composição] estendem-se há cerca de 10 anos atrás. Fui apresentado ao assunto pelo Senhor Pedro Araújo, um artista brasileiro que ensinava em Paris, em 1920 ... apesar de eu ter confirmado [o assunto] e o estendido”. (POWER in DONALDSON, 2013, p.11) Segundo o historiador Donaldson: “Embora pouco, infelizmente, se saiba sobre o ateliê do carioca em Paris, esse foi ‘o primeiro a incluir um currículo na disciplina de geometria’”. (Id. Ibid.)

Pedro Luiz Correia de Araújo nasceu em Paris, em 1881. Filho de nobres pernambucanos que se auto exilaram na França em 1889, acompanhando a Princesa Isabel e o Conde d’Eu em seu banimento do Brasil, formou-se em Direito no Recife.¹ Em 1910, largou a carreira jurídica e mudou-se para Paris para estudar arte. Matriculou-se na Academia Ranson e passou a frequentar os grupos da vanguarda parisiense conhecendo artistas como Pablo Picasso, Modigliani, Diego Rivera, e Henri Matisse. Nas palavras de Araújo,

Todo outro artista chamado hoje [1954] “cubista” era então terminantemente declarado pelo grupo: “imitador ignorante”. O segredo era bem guardado. Eu não tinha ligação com o grupo –entretanto, cheguei em Paris para “ser pintor” e acostumado ao estudo, pois me formara em direito, captei “no ar” aquele **impulso às pesquisas plásticas**, e com tanta sorte que pude, em breve, fundar ali a primeira “academia” onde eu “explicava o que é... a Pintura” (Roger Chastel [1897-1981]). Neste termo **eu integrava a geometria, lei do espaço, que era a base do meu ensino (caso novíssimo na época)**. Entretanto, eu cultivava amizade com diversos artistas: entre outros (depois notabilíssimos) Henri Matisse e Diego Rivera. Se o francês me deliciava cordialmente, o mexicano me interessava cordial e plasticamente. (ARAÚJO, 1954,p.1)

Em 1915, Araújo tornou-se professor do curso didático de croquis, na *Académie Ranson*, disciplina que passou a ser amplamente procurada.² (D’ALMEIDA, 2017, p.184) Em 1918, o pintor fundou sua própria academia, na *Rue Campagne Première*, em Montparnasse, local frequentado pela vanguarda moderna até 1924, quando muitos transferiram-se para a

Académie Moderne. (DONALDSON, 2013, p.11). Entre seus alunos estavam J.W. Power³, Jean Dubuffet (1901-1985) e Roger Chastel (1897-1981). De acordo com Fábio D´Almeida,

Seu ateliê utilizava, de modo geral, a metodologia de ensino praticada na Ranson: o estudo do modelo-vivo pela manhã, cursos de teoria artística à tarde e o curso de croquis à noite, de terça a sexta-feira. De acordo com os alunos, eles praticavam o desenho e a pintura, e **eram estimulados a realizar estudos rigorosos com base em formas geométricas**. Esse interesse permaneceu nas formulações teóricas e na produção pictórica de Correia de Araújo nas décadas seguintes.⁴ (*grifo nosso*)

A informação de que Araújo havia introduzido o pintor cubista J. W. Power na geometrização da forma é relevante quando percebemos a constante presença dos traçados reguladores⁵ (grades lineares) na marcação de suas obras, seja em seus desenhos, seja abaixo das camadas de tinta de suas pinturas. Segundo o neto do artista, Pedro Henrique Correia de Araújo,

“Pedro usava cores que ele mesmo fazia com pigmentos. Seus quadros tem uma "assinatura". Pode-se bater o olho e constatar que aquele quadro é dele. Outra característica bem marcante do artista é que ele sempre pintava sobre madeira, nunca sobre tela. Por último, Pedro **sempre usava traços verticais e horizontais que guiavam seu desenho. Ouvi dizer que isso era o chamado "Fio de ouro"**. Não tenho certeza”.⁶ (*grifo nosso*)

Os traços mencionados pelo neto do artista são justamente os traçados reguladores, e não se resumem a verticais e horizontais, mas qualquer divisão harmônica de uma superfície, o que no caso de Araújo, também contava com linhas diagonais. Quanto ao “Fio de ouro” mencionado por Pedro Henrique, não sabemos se Araújo chamava assim todos os traçados reguladores ou se referia à proporção áurea, uma das divisões matemáticas, muito utilizada como fundamento de construções compositivas na pintura. No entanto, encontramos mais a presença da simetria dinâmica⁷ do que outros traçados reguladores, como a proporção áurea e a regra dos terços.

Os traçados reguladores

A obra de Araújo se aproxima da “escola” francesa de Paul Gauguin (1848-1903), no que diz respeito à construção compositiva linear que intensifica a configuração das formas. No entanto, enquanto Gauguin viajou para o Taiti em busca da pureza humana, Araújo voltou ao Brasil, para reencontrar suas raízes. O primeiro descobriu os polinésios e *Manau Tupapau*, o espírito dos mortos, o segundo encontrou a arte marajoara, as mulatas e São Sebastião.⁸

Em sua formação na França, Araújo conviveu com outros pintores da vanguarda cubista, o que se reflete em sua obra, principalmente nas naturezas mortas.⁹ Cézanne é uma raiz comum, evidente na tensão espacial de determinadas composições, construída por meio da

intensificação das linhas que afirmam o plano, em contraste com a insinuação de volume de simbólicos objetos.

Em 1954, por ocasião da Exposição do Cubismo, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Araújo publicou um texto sobre o movimento, que em suas palavras teve início quando

Um muito resumido e fechado grupo de pintores resolveu, lá por 1905, depois de especulações sobre a representação pictórica dos objetos do mundo exterior, estabelecer suas “imagens” não só com o aparente visual, porém superiormente, com a **compreensão formal essencial desses objetos**. Disse o grupo: “Ontem se pintava olhando assim (I); entretanto, para conhecer o que pintamos somos convidados a olhar assim (II)”. Já Cézanne (1839-1906) tinha dito que “... cada lado de um objeto ou de um plano seja dirigido a um ponto central...”. A orientação do grupo implicava a “cubagem das formas”: mas as obras assim estabelecidas levaram alguns anos a sair: um trabalho destes não se realiza num dia, oh! desorientada e apressada juventude... (...) Qual foi a técnica de representação pictórica resultante deste programa? Como “cubar” sobre as duas dimensões da tela? **A resposta já tinha sido dada há séculos!** Esta revolução sadia não era o estopim de uma bomba niilista: era a volta (re-volta) à **verdadeira plástica**, à **plástica tradicional**. Tinha a Reforma religiosa abalado a Tradição e viera a Revolução Francesa dar-lhe calculadamente outro golpe. Prometeu de braço dado com Satan. E na destruição sistemática se foram as hierarquias naturais e as educadoras corporações. A arte “libertada” caiu em mãos ignaras. O século 19 só deu um pintor, em parte, tradicional, isto é “**plástico**”: Cézanne. Os anjos deixaram de inspirar os pintores; houve por isto o “silêncio” acadêmico: proliferou a pintura documentária. Hoje os demônios andam soltos, e não precisam mais de disfarce como na sadia Idade Média. (ARAÚJO, 1954, p.2)

No trecho, Araújo evidencia a importância conferida aos elementos plásticos na primeira metade do século XX, neste caso, a partir do cubismo francês. Contrapõe a “compreensão formal essencial” dos objetos – representada por Cézanne - ao que chama de “pintura documentária”, numa crítica ao pensamento de pintura como ilustração de literatura, chamada por alguns de “pintura anedótica” – relacionada aos pintores das academias oficiais. No entanto, apresenta tal movimento não como uma atitude “niilista” de ruptura com o passado, característica de determinados grupos da vanguarda, mas como uma “volta (re-volta)” ao que considera ser a “verdadeira plástica”, já presente desde a antiguidade nas “hierarquias naturais e as educadoras corporações”, provavelmente numa alusão às guildas medievais e ateliês de muralistas do Renascimento. Mais do que analisar a hipótese histórica de Araújo, que aponta a Reforma protestante – com a proibição das imagens – e a Revolução Francesa – com a institucionalização da arte – como as principais causadoras da perda da consciência da autonomia dos meios plásticos, o que nos interessa nesse momento é perceber a ênfase sobre os elementos formais em seu discurso sobre a arte, e, conseqüentemente, sobre a composição – objeto central desse estudo.

A argumentação de Araújo comprova o ímpeto de um movimento que transcende o cubismo na França, e que antecede as primeiras décadas do século XX. Já Maurice Denis (1870-1943), artista próximo a Araújo, em 1890, havia escrito: “Lembrar que um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem”. (DENIS In CHIPPE, 1999, p.90.) Como nos lembra o historiador H. B. Chipp, em 1867, Charles Blanc, por sua vez, escreveu em seu *Grammaire des Arts du Dessin*: “A pintura é a arte de expressar todas as concepções da alma por meio de todas as realidades da natureza, representadas numa mesma superfície, em suas formas e cores. (BLANC, 1867, p.509 In CHIPPE, 1999, p.91) Justamente Blanc, professor da *École des Beux-Arts* e fundador da *Gazette de Beux-Arts*, instituição criticada pelos modernos.

Para a análise dos traçados reguladores na obra de Araújo, escolhemos as obras que evidenciam com maior clareza tais estruturas em seu processo de criação – os desenhos e as pinturas inacabadas.

No desenho “Moça sentada” percebemos a divisão do retângulo do suporte na proporção 5:4, ou seja, a vertical é dividida em cinco partes (quintos) e a horizontal em quatro partes (quartos). Reforçamos essa divisão respectivamente com as linhas verdes para os quintos e linhas amarelas para os quartos. A partir dessa divisão o artista traça diagonais no ângulo de 45°, que partem das extremidades em direção ao vértice das linhas verticais e horizontais, divisão que assinalamos com a cor vermelha. Com isso o artista encontra um paralelo de proporção entre os dois quadrados criados a partir da dimensão da largura do suporte. Duas diagonais que se cortam em “x” relativas ao quadrado superior e duas diagonais que determinam o centro do quadrado inferior. As linhas realçadas em azul definem os eixos centrais do retângulo.



Fig. 1 – PEDRO LUIZ CORREIA DE ARAÚJO
“Moça sentada”, s/d. Grafite sobre papel, 59 x 48cm.
Fonte: www.catalogodasartes.com.br

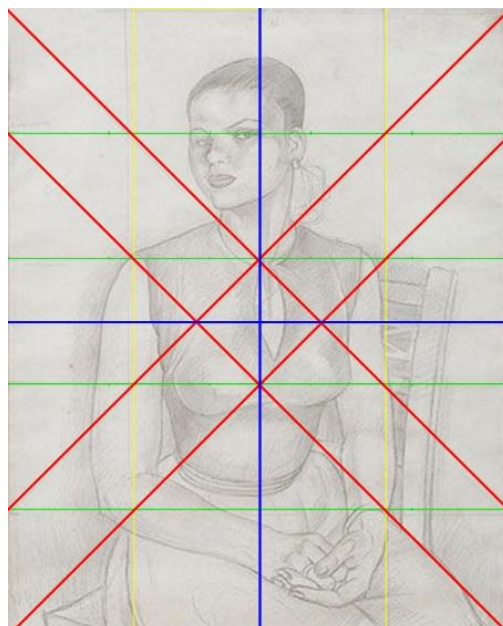


Fig.2 – Análise dos traçados reguladores realizada digitalmente pelo autor

Dessa forma, percebemos que os traçados reguladores utilizados por Araújo estão relacionados aos eixos centrais de um quadrado, obtido a partir da medida da largura do retângulo que forma a área total do suporte. Tais divisões tem paralelos com a simetria dinâmica¹⁰, e constituem a principal lógica de proporção utilizada por Araújo. Até o presente momento não encontramos nenhuma obra do artista que revele a utilização da regra dos terços ou da proporção áurea.

No desenho “Maria Thereza” (1934), dois quadrados mais uma vez são utilizados como referência para o encontro de diagonais (superior e inferior), sinalizados em nossa análise com a cor amarela. No entanto, o artista introduz um terceiro quadrado, deslocado alguns centímetros para cima, a partir da base do desenho, sinalizado com as linhas amarelo ocre. Diferente do desenho anterior, são marcadas as diagonais centrais do retângulo total, sinalizadas em azul claro. Quanto às divisões da horizontal e vertical do retângulo total em quadrantes, não encontramos uma ordem a priori, como na obra anterior. Com exceção dos eixos centrais do retângulo total, sinalizados em azul escuro, as linhas verticais e horizontais parecem surgir após o encontro dos quadrados e não antes, como na obra anterior. As linhas horizontais são traçadas no encontro das diagonais com as laterais do desenho, enquanto as verticais, sinalizadas em vermelho, surgem, curiosamente, do encontro de diagonais com horizontais.



Fig.3 – PEDRO LUIZ CORREIA DE ARAÚJO. “Maria Theresa”, 1934. Grafite sobre papel, 62 x 48cm.
Fonte: www.catalogodasartes.com.br

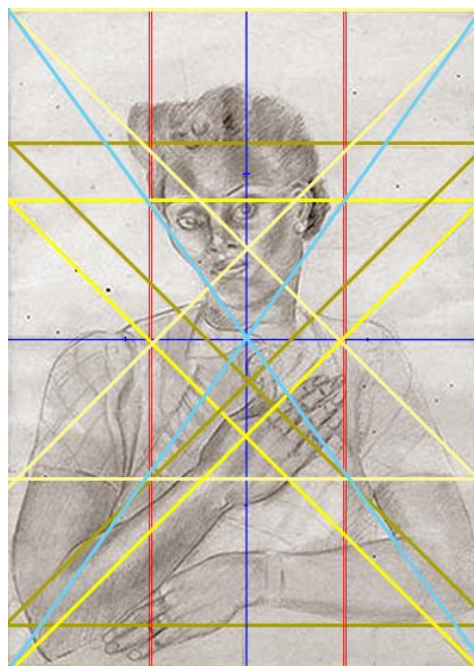


Fig.4 – Análise dos traçados reguladores realizada digitalmente pelo autor

A malha criada por Araújo a partir do quadrado inserido em um retângulo e suas diagonais centrais, constrói relações particulares, verdadeiras abstrações relacionadas com o retângulo escolhido como ponto de partida para a criação da obra. Nesse momento, surge a inevitável pergunta: até que ponto as grades geométricas contribuem para o desenvolvimento de formas tão orgânicas e sinuosas como o corpo humano? No caso de “Maria Thereza”, a diagonal esquerda do quadrado superior serve como eixo para a sombra que corta a testa chegando até o olho; em contrapartida, o braço esquerdo da mulher representada segue a diagonal esquerda do quadrado inferior. Essas foram as concordâncias mais explícitas presentes na figura, no entanto, torna-se nítido que mais do que guias como quadrantes uniformes, tais grades matemáticas são parte do processo de abstração presente na criação do artista. Outras direções são criadas pela dobra da roupa, à esquerda, formando uma diagonal, pela sombra que desce do cabelo numa mancha vertical, e assim por diante. São antes de tudo formas, organizadas a partir de uma intenção plástica, que dispostas numa determinada ordem suscitam sensações de movimento e tensão, podendo ou não tornarem-se signos culturalmente reconhecíveis. Na pintura a abstração e a figuração convivem organicamente, atuando simultaneamente, até que percebemos que não são partes distintas de uma mesma imagem, mas antes de tudo, formas que constroem significados.

Os traçados reguladores também estão presentes nas pinturas de Araújo, no entanto, camuflam-se sobre as camadas de tinta, que encobrem o arcabouço geométrico utilizado

pelo artista em seu processo de criação. Nesse sentido, os traçados reguladores são percebidos com maior clareza nas pinturas inacabadas. É o caso da obra “Mulher na Praia” (1934). A malha geométrica utilizada na marcação da pintura apresenta a mesma lógica de construção dos desenhos apresentados anteriormente, contudo com variações nos intervalos das divisões das verticais e horizontais, relativos a largura e altura dos quadros. Apesar de esmaecidas e com falhas, todas as linhas de construção foram encontradas, com exceção da linha vertical que sinalizamos em azul, presente na figura 6. A relação aparente nas linhas de marcação deixadas por Araújo nos faz crer que essa vertical (linha azul) é parte da malha geométrica, ainda que não esteja em evidência.



Fig.5 – PEDRO LUIZ CORREIA DE ARAÚJO. “Mulher na Praia”, 1934. Óleo sobre compensado, 92 x 65cm. Fonte: KLINTOWITZ, 1981.p.50.

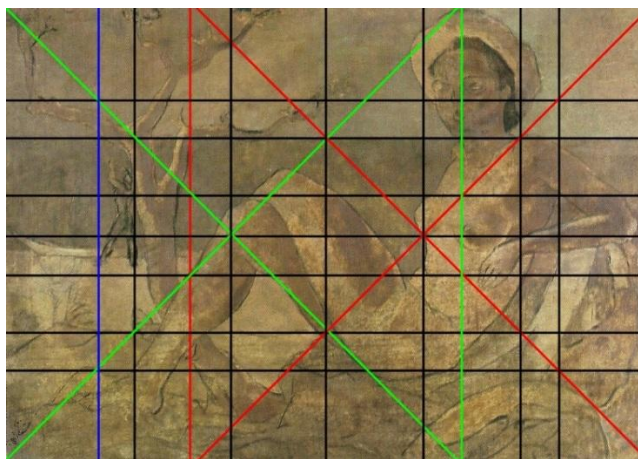


Fig.6 – Análise dos traçados reguladores realizada digitalmente pelo autor

A divisão regular da pintura e do desenho, em linhas retas verticais e horizontais, tão característica da marcação inicial de Araújo, não necessariamente significa uma quadricula para ampliação de um estudo menor. Divisões como a regra dos terços, dos quartos e dos

quintos, são amplamente utilizadas na pintura, na fotografia e no cinema, tendo como finalidade a melhor compreensão do espaço bidimensional.

Do ponto de vista técnico, algumas características marcam a obra de Araújo: a preferência pela madeira como suporte, a pré-pintura com tinta a óleo em tons terrosos quentes, e, principalmente, a presença dos traçados reguladores na construção da maior parte de seus trabalhos, tanto desenhos quanto pinturas. Talvez isso seja uma das razões pela sua preferência pela madeira ao invés da tela. O suporte rígido permite uma marcação firme, marcada a régua, que não se perde durante o processo. Muitos renascentistas evidenciam essa relação em seus trabalhos, em certos casos, a malha linear perspéctica era entalhada no suporte, tamanha era sua importância para o resultado final.¹¹ O fato de Araújo deixar seu processo de construção aparente na obra final também é um dado que merece ser destacado, tanto a marcação linear inicial quanto o fundo quente da pré-pintura respiram nas obras acabadas, atitude característica da arte da primeira metade do século XX.

Pouco estudado pela história e crítica da arte, Pedro Luiz Correia de Araújo teve participação direta no desenvolvimento do modernismo na França e no Brasil. A razão para o esquecimento de sua arte é incerta, mas talvez esteja relacionada ao fato de não depender financeiramente dela para sobreviver. Araújo era filho de nobres pernambucanos que se exilaram na França após a Proclamação da República e, segundo o historiador Ângelo Santos, não comercializava seus desenhos e óleos, “acumulava a produção e administrava a herança familiar como fonte inesgotável de renda”¹². Nunca fez uma exposição individual em vida, e muitos de seus trabalhos ainda se encontram sobre a posse de sua família. Segundo Klintowitz, em 1961, após a morte de Pedro Luiz Correia de Araújo, a galeria Santa Rosa (RJ) e o Museu de Arte de Belo Horizonte (1963) apresentaram, de maneira limitada, a sua obra. Apenas em 1981, no mês de outubro, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) realizou, finalmente, uma grande exposição da obra de Araújo, na Pinacoteca, propositalmente exibida ao lado dos mestres da pintura ocidental – Rembrandt, Goya, Cézanne e outros artistas que fazem parte do acervo da instituição. A ideia veio de Bardi, um dos responsáveis pela compra do acervo de obras europeias, e para quem a obra de Araújo era uma das mais importantes da arte brasileira.¹³ No dia 24 de agosto de 2017, sob a curadoria de Fernando Oliva, foi inaugurada no MASP a exposição “Erótica”, com a obra de Pedro Luiz Correia de Araújo. A reunião e exposição em conjunto de trabalhos que em sua maioria são parte de coleções particulares, traz à tona a história e obra desse pintor ainda pouco estudado.

A constatação do recorrente interesse de artistas e teóricos modernistas, pelo resgate de métodos e sistemas compositivos do passado, por meio de esquemas geométricos, revela um ideal comum, com repercussão em obras abstratas e figurativas. O que une esses autores? A crença de que a arte possui leis imanentes constituindo uma realidade própria. Foi por meio do estudo da composição pictórica que esses autores propuseram um embate com a natureza da arte.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, P. C. "André Lhote". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1º caderno, p.9 - Artes Plásticas. 13 de setembro de 1952.
- BLANC, C. Gramática de las Artes del Dibujo. Buenos Aires: Editorial Victor Lerú, 1947.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DONALDSON, A.D.S.; STEPHEN, A. J.W. *Power: Abstraction-Creation, Paris 1934*. Sydney: Universidade de Sydney, 2013.
- GLEIZES, A. *Cubism*. University of Michigan Library.
- HAMBRIDGE, J. *Dynamic Symmetry: The Greek Vase*. New Haven: Yale University Press, 1920.
- _____. *The Elements of Dynamic Symmetry*. Nova Iorque: Dover Publications, 1967.
- KLINTOWITZ, J. Pedro Luiz Correia de Araújo. São Paulo: André Galeria de Arte, 1981.
- LHOTE, A. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943.
- MORAIS, F. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Top Books, 1994.
- MOTTA, E. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979.
- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *Pedro Correia de Araújo: erótica*. Curadoria Fernando Oliva. São Paulo: MASP, 2017.
- SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. "A História" [do Pouso do Chico Rei]. Disponível em: http://www.pousodochicorei.com.br/a_1.html. Acesso em: julho 2016.
- VALLE, A. G. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1 República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.

NOTAS

¹ SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. "A História" [do Pouso do Chico Rei]. Disponível em: http://www.pousodochicorei.com.br/a_1.html. Acesso em: julho 2016.

² Segundo Fábio D'Almeida, "ao contrário do que se afirma em grande parte de sua bibliografia, Correia de Araújo nunca ocupou a função de diretor da Academia Ranson". De fato, grande parte dos escritos sobre a vida do pintor, como no caso do historiador Donaldson, afirmam que "Araújo tinha assumido, brevemente, o cargo de Diretor da Academia Ranson, no lugar de Maurice Denis, em 1917, mas deixou sua posição para criar sua própria escola no ano seguinte". (DONALDSON, 2013, p.11).

³ Segundo Donaldson, o inventário da coleção particular de J. W. Power, aluno de Araújo, revela que cerca de trinta obras são do período anterior a 1920, incluindo quatro pinturas de Araújo, uma fotografia de uma de suas pinturas - *Paysannes bretonnes*, e obras de Léger, Ozenfant, Gris, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Diego Rivera e Louis Marcoussis. Segundo Donaldson, Power conheceu esses artistas enquanto estudava no Atelier Araújo, no *Atelier Moderne*, e também por meio dos irmãos Rosenberg. (DONALDSON, 2013, p.15).

⁴ D'ALMEIDA, Fábio In Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017, p.184.

⁵ O artista e professor da Escola Nacional de Belas Artes, Edson Motta define os traçados reguladores como estruturas, que "destinam-se a organizar a composição, proporcionando espaços, formas, linhas, pontos dominantes e auxiliares. Eles fornecem uma série de espaços de diferentes dimensões e similares, até certo ponto, em suas formas, que se compensam e se reproduzem em torno de eixos medianos, verticais e horizontais. Talvez a razão da harmonia gerada seja o resultado da relação proporcional entre várias grandezas que fazem surgir a similitude das formas resultantes. Os espaços originados por esses delineamentos rebatem-se uns aos outros e evitam o movimento desordenado da composição, tanto quanto a uniformidade monótona. Os traçados composicionais têm sido alterados segundo os desígnios, a determinação e a vontade de cada época". (MOTTA, 1979. p.62)

⁶ Disponível em: http://pedrodesign.com.br/pedro_luis.html. Acesso em jan 2017.

⁷ A simetria dinâmica está relacionada a divisão de um retângulo em quadrados e suas diagonais. A relação entre a largura do retângulo e a largura da base do quadrado interno identificará o tipo de retângulo dinâmico, designadas raízes rotativas. O principal teórico da simetria dinâmica nas artes plásticas é o pintor canadense Jay Hambidge (1867-1924), com seus estudos sobre a composição na arquitetura e nos vasos gregos. Cf. HAMBRIDGE, J. *Dynamic Symmetry: The Greek Vase*. New Haven: Yale University Press, 1920., HAMBRIDGE, J. *The Elements of Dynamic Symmetry*. Nova Iorque: Dover Publications, 1967.

⁸ Tais paralelos são evidentes nas pinturas "Mulata e São Sebastião" (s/d), "Mamelles de la nuit" (1949) e ainda "Homenagem a Gauguin" (s/d). Na obra "Mulheres na Lapa" (s/d), Araújo introduz uma caveira na janela ao fundo da pintura, observando as mulheres sobre a cama. Tal temática nos remete a figura de *Manau Tupapau*, o espírito dos mortos, explorado por Gauguin em suas pinturas no Tahiti.

⁹ “Não tomei parte na manifestação [do cubismo]; mas estive presente a certas pesquisas e certos acontecimentos”. ARAÚJO, Pedro Luiz Correia de. “O Cubismo”. Texto produzido por ocasião da exposição O Cubismo, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1954. Documento cedido pelo curador do MASP Fernando Oliva.

¹⁰ Contextualizaremos os traçados reguladores no capítulo III- “Os escritos de Edson Motta (1910-1981): O formalismo figurativo na Escola Nacional de Belas Artes”. Serão abordadas a simetria dinâmica, método da diagonal, proporção áurea e a teoria gnomônica dos gregos.

¹¹ Tais marcas aparecem principalmente nas pinturas de Pietro Perugino (1446-1523) e Sandro Botticelli (1445-1510).

¹² SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. “A História do Pouso do Chico Rei”. Disponível em: http://www.pousodochicorei.com.br/a_1.html. Acesso em: 03 jun 2016.

¹³ Informação concedida por Jacob Klintowitz ao autor em entrevista realizada em 14 de março de 2017.

Rafael Bteshe é doutorando em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É formado em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Pintura.

CONTRIBUIÇÕES ESPACIAIS E CONCEITUAIS PARA AS EXPOSIÇÕES ARTÍSTICAS NA DÉCADA DE 1960 NO BRASIL

Rodrigo Vivas
Nelyane Santos

A partir do questionamento de como as obras eram expostas na década de 1960, pretende-se refletir sobre os modos expositivos mais recorrentes nos circuitos de arte no Brasil, principalmente nos salões de arte regionais. Uma das dificuldades para a pesquisa encontra-se na ausência de registros, mas que foi possível, a partir do levantamento das fotografias dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte, destacar na investigação o diferencial do mobiliário e distribuição espacial de algumas obras da exposição do XXII SMBA-BH. As fontes documentais registram pela primeira vez uma atenção especial da organização do evento ao modo expositivo do Salão. A suspensão e a transparência dos suportes, dando liberdade ao observador para circulação entre as obras esteve presente também na montagem dos “cavaletes de cristal” de Lina Bo Bardi, no Museu de Arte de São Paulo, na abertura do prédio em 1968.

Apresentação

Pensar os salões regionais como parte constitutiva dos circuitos de arte no Brasil, nos coloca diante das produções artísticas mais em voga na década de 1960. Paralelo a esses eventos, os museus seguiam com suas exposições de longa duração expondo a narrativa da história da arte e alguns, iniciando diálogos com a contemporaneidade. Dentre os vários questionamentos sobre as relações que podem ter existido entre essas duas instituições no país, um deles diz respeito à expografia instituída em cada uma delas. Muitos dos salões regionais eram realizados em museus, que cediam suas salas para esta mostra anual de curta duração. Nos museus mais tradicionais, permaneciam as mostras de longa duração, com exemplares das narrativas lineares da história da arte.

Como exemplos podemos citar o Salão Municipal de Belas Artes que acontecia no edifício do Museu de Arte de Belo Horizonte, atual Museu de Arte da Pampulha. E como espaço de consagração da narrativa da história da arte, o Museu de Arte de São Paulo, MASP, edifício projetado para este fim na Av. Paulista, pela arquiteta Lina Bo Bardi, em 1968, que, além da edificação, projetou também o modo expositivo do 2º andar do Museu. Estas duas experiências museológicas, são destacadas aqui para discutirmos as condições expográficas no Brasil da década de 1960 e o seu diálogo com a construção narrativa da história da arte.

O Museu de Arte da Pampulha e as exposições dos Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte

O Museu de Arte da Pampulha – MAP está alocado numa edificação de estilo arquitetônico modernista projetada por Oscar Niemeyer. Na década de 1940, no período de construção do Conjunto Arquitetônico da Lagoa da Pampulha, sob a gestão municipal de Juscelino Kubitschek, esta edificação foi planejada para abrigar um cassino. Assim o foi de 1943, data de sua inauguração, até 1946, quando o jogo foi proibido no Brasil. Somente em 1957 a edificação recebeu nova destinação, passando a abrigar o Museu de Arte de Belo Horizonte, que passou a se chamar Museu de Arte da Pampulha em 1996. Para adaptar o espaço de um cassino ao recém inaugurado Museu, foram realizadas reformas no final da década de 1950 e na década de 1960, sem, contudo, promover grandes alterações que contribuíssem para a disposição espacial adequada à acervos artísticos. Novas reformas foram empreendidas na década de 1990, perdurando os argumentos de dificuldades de adaptação de um prédio tombado às necessidades de um museu.

Ainda está para ser escrita a história das exposições no MAP, mas em consulta ao acervo de catálogos e convites, presente no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, vê-se que a circulação de mostras e eventos artísticos era intensa. Contando com uma média de duas a três exposições de curta duração ao longo do ano, a agenda anual do Museu era finalizada com a mostra dos Salões Municipais de Belas Artes (SMBA-BH), inaugurada sempre em 12 de dezembro (comemoração do aniversário da cidade) com duração até fevereiro do ano seguinte.

Os SMBA-BH eram promovidos pela Prefeitura de Belo Horizonte desde 1937, sendo realizados desde 1957 no Museu de Arte da Pampulha. Desde então o acervo do Museu passou a ser constituído em grande maioria por obras premiadas nestes Salões. Este evento era o principal definidor do circuito artístico do estado de Minas Gerais, fazendo parte também, desde a década de 1960, do círculo de eventos nacionais por contar com a participação de críticos de renome no júri, como Mário Pedrosa, Frederico Morais, Walter Zanini, Jayme Maurício, dentre outros. Sua inserção na agenda artística de eventos do país devia-se também ao fato de ter a participação de artistas reconhecidos nacionalmente, atraídos pelas premiações e visibilidade de suas obras.

Nas poucas fotografias que registraram os Salões, vê-se um modo expositivo adaptado às dificuldades de fixação dos quadros em uma edificação com todas as fachadas de vidro (Foto 1). Cortinas de tecido eram instaladas para tentar barrar um pouco a luz solar que

circula pela edificação ao longo do dia. Painéis de madeira eram distribuídos nos espaços dos salões, para abrigarem os quadros. As esculturas eram dispostas em vitrines e pedestais. Ao que tudo indica não havia sinalização para circulação dos visitantes e nem para segurança das obras.



Foto 1: XXII SMBA-BH, 1957. Criança com bola no primeiro pavimento. Foto Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte-APCBH. In MAP, 2009, p. 235.

A sequência de Salões realizados no MAP foi interrompida pela primeira vez em 1965, quando sua edificação passou por mais uma reforma. O XXV e o XXVI SMBA-BH, de 1965 e 1966, foram realizados no salão nobre do Grande Hotel, localizado no Centro da capital. A fachada do hall que foi transformada em galeria, também era de vidro, porém havia paredes ao fundo que foram utilizadas para expor alguns dos quadros selecionados. Mas para melhor aproveitamento do espaço, os painéis de madeira e paredes portáteis foram montados junto às robustas pilastras que muito lembravam a arquitetura interna do MAP.

O Salão de 1967 e o destaque à expografia

Em estudos sobre os salões em Belo Horizonte, o XXII SMBA-BH, de 1967 pode ser considerado o primeiro da capital dedicado a uma expografia artística, já que, pela primeira vez a distribuição e exibição das obras foi comentada nas críticas jornalísticas da época. Esta exposição tentou consagrar um estilo expositivo em voga nos grandes circuitos de arte, dando uma grande ênfase ao diálogo entre obras e público.

Veem-se nas reportagens posteriores à inauguração elogiosos discursos à organização e à exposição daquele ano. O diretor do Museu, Renato Falci, teria procedido às inscrições de forma a facilitar o trabalho dos jurados. O valor dos prêmios aumentou, o que foi um fator atraente para muitos artistas. A expografia foi projetada pelo então conservador-chefe do Museu, o arquiteto Jorge Dantas, que acompanhou a criação do catálogo e do cartaz, após ter convidado o jovem artista Eduardo Aragão para executá-los.

Algumas das obras selecionadas para premiação destacaram-se no modo expositivo do XXII SMBA-BH pela composição geométrica, pelo recorte diferenciado do chassi e pela combinação de cores em extensões monocromáticas, dialogando com o movimento da *Hard Edge* e da *Minimal Art*¹. Além deste diálogo, a análise de obras selecionadas na categoria escultura e gravura também demonstra algumas das tendências que circularam nas mostras e exposições nacionais daquele ano. Estas tendências estiveram relacionadas à *Pop Art* e às conceituações de arte objeto.

Em fotografias deste Salão, vemos o destaque dado às obras dos artistas Tomoshige Kusuno, ganhador do Grande Prêmio, e Eduardo Aragão, ganhador do Primeiro Prêmio de Pintura. Havia uma coincidência na visualidade e nas formas desses dois artistas que foi destacada no modo de exposição do XXII SMBA-BH. As telas de ambos foram colocadas viradas uma para a outra, ou seja, chassi encostado no chassi, permitindo-se que o espectador circulasse entre as obras. Mari'Stella Tristão (crítica de arte de Belo Horizonte) comenta a respeito da exposição que

Jorge Dantas, conservador-chefe do Museu, trabalhou como arquiteto para realçar o efeito e o valor de cada obra exposta, introduzindo uma técnica de montagem desconhecida no Brasil. Unindo dois quadros pelo verso, ele conseguiu sustentá-los soltos no espaço, presos por fios de nylon fixos no teto e de arame fino firmando-os ao solo, numa colocação que permite ao expectador uma movimentação em torno da obra, além da bonita apresentação que proporciona ao conjunto. Nos painéis encostados às paredes são dispostos outros quadros no mesmo equilíbrio de colocação, harmonizando cores e estilos (TRISTÃO, 1967).

Mari'Stella poderia ter razão em relação ao ineditismo de Jorge Dantas – arquiteto, professor de História da Arte e conservador-chefe do Museu à época – no uso dos materiais e técnicas para disposição dos quadros, mas a questão da circularidade do observador já vinha sendo meta de várias exposições de arte no Brasil e no mundo. Segundo a pesquisadora Sonia Salcedo del Castillo (2008), os modos de exposição a partir da segunda metade do século XX passaram a propor uma correlação mais direta entre espaço expositivo e obras. Nesta tendência, as obras relacionadas ao movimento minimalista exigiram maior interatividade entre espaço, obra, sujeito fruidor e tempo de fruição.

Na medida em que a obra minimalista torna-se interdependente do contexto em que se insere e, assim, exige a presença física e experimental do espectador que, no ato de sua fruição, assume a realidade espacial sem intermediação e não mais contemplando, mas vivenciando o objeto, supomos que a totalidade da obra minimal é definida tal qual o todo de uma exposição (CASTILLO, 2008, p. 158).

Seguindo esta tendência, podemos supor, por meio da análise das fotos do Salão de 1967 – que são vestígios históricos, mas também um olhar interpretativo sobre a exposição –, que a disposição das obras consagrou um estilo expositivo em voga nos grandes circuitos de arte. No caso das telas de Tomoshige Kusuno e Eduardo Aragão, os montantes não eram apenas partes do chassi, eram constituintes da obra por apresentarem a extensão do estiramento da tela nas bordas com camada pictórica (Foto 2). Mais uma característica destas pinturas, além da própria tridimensionalidade, que apontavam, como demanda para o espectador, a visão global em todas suas faces.



Foto 2: XXII SMBA-BH de 1967. Distribuição das obras no primeiro pavimento do Museu de Arte da Pampulha. Foto Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte-APCBH.

Estas produções faziam parte de uma experiência que transformou o quadro numa realidade física de tela expandida em armação, dando ao quadro sua própria identidade. Trazer para a pintura a tridimensionalidade era uma maneira de dialogar com as várias críticas feitas aos modelos de salões que premiavam segundo critérios de avaliação enquadrados nos cânones das categorias de pintura, escultura, desenho e gravura.

As obras apresentadas no XXII SMBA-BH refletem o repertório visual dos artistas daquela época, compondo em certa medida a circularidade de ideias e visualidades comuns que inspiravam as produções naquele ano de 1967. No caso da expografia destaca-se também

essa circularidade de ideias. A suspensão e a transparência dos suportes, dando liberdade ao observador para circulação entre as obras esteve presente também na montagem dos famosos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi no Museu de Arte de São Paulo na abertura do prédio em 1968. Veremos que a proposta de Lina foi resultado de experimentações anteriores que já traziam questões de transparência e flutuações, na tentativa de romper com as tradicionais exposições em paredes e tapumes sequenciados numa narrativa linear e pouco interativa com a circulação do observador.

Onde estaria a origem da demolição das paredes dentro dos Museus?

Recentemente remontados os cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi, na galeria do segundo andar do MASP, com toda sua transparência e fluidez, instiga nossos questionamentos sobre quais conceitos permearam estas montagens e como contribuíram para valorizar a fruição do público². A inauguração do MASP da Avenida Paulista com esse modelo expositivo foi em 1968 e lá permaneceu, com algumas alterações, até 1996, quando os cavaletes de vidro foram removidos e as obras do acervo passaram a ser expostas em paredes de gesso. Em 2015, uma proposta curatorial de homenagem à criação de Lina e sua originalidade, reabriu o segundo andar do Museu com os “cavaletes de cristal” adaptados tecnicamente para a melhor conservação das obras, mas fiel à proposta original (Foto 3).



Foto 3: Acervo do MASP em exposição no segundo pavimento com os cavaletes de vidro, 2015. Foto: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=255&periodo_menu=cartaz

Uma alteração é importante ser destacada, que diz respeito ao verso das obras. Originalmente, as molduras eram fechadas no verso por um painel explicativo, com função didática, o que forçava o visitante a rodear a obra para conferir suas informações. A

intenção de Lina era que os visitantes tivessem maior liberdade de fruição, sem serem influenciados por orientações sugeridas pelos textos, deixando como prioritário o contato pelo olhar. Na remontagem, as molduras estão aparentes no seu verso, com a estrutura à mostra fazendo um diálogo com a própria arquitetura do Museu e com as demais áreas de conhecimento que tangenciam a obra de arte enquanto objeto expositivo (PEDROSA, 2015).

As expografias de Lina realizadas no MASP da rua 07 de Abril, na década de 1950, já antecipavam os princípios de abertura do ambiente, leveza das estruturas e suspensão dos quadros (Foto 4). Os principais recursos utilizados eram suportes tubulares, amplos painéis suspensos do piso ou do teto, vitrines para exposição de objetos. As origens do pensamento da arquiteta ítalo-brasileira remetem à construção espacial abstrata de Piet Mondrian, no sistema de linhas e planos. Dialogam sobretudo com os projetos expositivos dos arquitetos do racionalismo italiano do pós Guerras, da expografia moderna italiana (AGUIAR, 2015).



Foto 4: Exposição do MASP no edifício da Rua 07 de Abril, 1949. Foto: 46, Peter Scheier. In PEDROSA, 2015.

Suas propostas eram carregadas, desde os primórdios, de uma dimensão política e crítica, com o intuito de alcançar aproximações com o público, capazes de promoverem experiências mais democráticas no contato com a arte. O conjunto das obras tratadas como o mesmo modo expográfico nos cavaletes de vidro intencionava a criação de um conjunto, “o produto artístico passou a valer como partícula de um todo, em detrimento de sua complexidade” (MIYOSHI, 2015, p. 100). Como Lina repetiu várias vezes, tratava-se de uma

tentativa de dessacralização das obras de arte. Para tanto ela propôs despertar na obra o seu valor enquanto objeto de feitura humana, opondo-se à hierarquizações da arte.

Como responsável pelo projeto do Museu e pelo projeto do cavalete de cristal (porque é um cavalete e um quadro nasce no ar, num cavalete) com painel didático, para exposição dos quadros, quero esclarecer que no projeto do Museu foi minha intenção destruir a aura que sempre circunda um museu, apresentar a obra de arte como trabalho, como profecia de um trabalho ao alcance de todos (BARDI, In PEDROSA, 2015, 136)³.

A transparência, a suspensão, e a valorização da tridimensionalidade demarcaram as propostas expositivas de Lina Bo Bardi, estando estas em diálogo com os conceitos de fruição e apropriação estética da modernidade. Já na primeira metade do século XX, as estratégias de modernização da expografia baseavam-se na tentativa de anular o contraste entre figura e fundo, dando destaque ao objeto exposto. As esculturas também eram foco de novas experimentações, explorando mais o seu potencial tridimensional para que o observador pudesse acessar todas as suas faces. A neutralidade e espaços amplos da modernidade envolveram também o pensamento do modo expositivo das obras.

Para além do modo expositivo, a construção das narrativas da história da arte

Recorrentemente nos deparamos com as memórias e esquecimentos dos museus brasileiros, infelizmente divulgando histórias de abandono e ostracismo que seus acervos de arte moderna e contemporânea, tão importantes para a construção da história da arte no Brasil, têm sofrido. O caso da remontagem expográfica de Lina Bo Bardi para o MASP da Avenida Paulista, ressalta-se como um bom exemplo de preservação e valorização de uma memória institucional. Para Amanda Aguiar (2015) os “cavaletes de cristal” são aparatos expositivos que apresentam uma solução espacial singular que

criou uma espécie de gramática expográfica única que reverbera até hoje de maneira potente junto às discussões sobre a expografia de instituições museológicas em âmbito internacional, rompendo, de maneira radical, com qualquer tipo de hierarquização ou narrativa ordenada da história canônica da arte, propondo uma vivência mais próxima e pessoal das obras (AGUIAR, 2015, p. 13).

Enquanto aparato e recurso expográfico foram reproduzidos em várias exposições pelo mundo fazendo homenagens a Lina Bo Bardi e divulgando o seu caráter experimental e polêmico (PEDROSA, 2015). Essa revivescência das exposições mais célebres marcadas na história da arte, foi reconhecida por Jesús-Pedro Lorente (2016) como sendo uma tendência após a crise do “cubo branco”.

Destacando o desenvolvimento dos estudos sobre a história das exposições e as constantes reconstruções expográficas de outros tempos, Lorente nos chama a atenção para essa prática que se arrasta desde a década de 1990. E essa “nostalgia” abarca desde os gabinetes de curiosidades do início da modernidade até exposições mais contemporâneas como a de Lina no MASP, no final da década de 1960. Por mais que seja importante do ponto de vista do estabelecimento do diálogo crítico e à percepção das transformações e possibilidades de estímulo à inovação, utilizando-se de alguns exemplos de museus por todo o mundo, ele aponta para um risco: o de transformar a exposição em tema, desviando a atenção dos objetos expostos, as obras de arte. Retomando os princípios norteadores do trabalho de Lina, o de acessibilidade e de ampliação da fruição artística, é importante termos em mente esse risco para equilibrarmos a valorização e preservação da memória dos vários agentes que compõem os museus e a história da arte.

Na contramão dessa iniciativa de preservação da memória institucional do MASP, nos deparamos com os vários esquecimentos acerca da história do Museu de Arte da Pampulha, que no ano de 2017 completa 60 anos de existência. As fontes documentais referentes ao XXII Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte, de 1967, despertaram esse viés investigativo sobre as relações que poderiam existir entre o aparato expositivo utilizado por Jorge Dantas e os “cavaletes de cristal” de Lina Bo Bardi para o MASP em 1968. Mas, ao contrário desta última, o excipiente conservador-chefe do MAP à época, não teve seu nome gravado nos anais da história da arte no Brasil.

Provavelmente Jorge Dantas teria conhecido o MASP da Rua 07 de Abril, inspirando-se nas flutuações e estruturas brutas das barras metálicas, assim como nos espaços de circulação dos visitantes. A partir disso, sua proposta foi a de um aparato expositivo que mesclou inventividade, improvisação de materiais e conceituação de fruição com aproximação do observador. Os objetos ali expostos, durante a mostra do Salão de 1967, destacaram-se como norteadores da proposta conceitual de Jorge Dantas. Estabeleceu-se em seu aparato expositivo o diálogo entre apropriação espacial e fruição conceitual das obras pelo público.

Ao contrário da exposição dos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi, a exposição de Jorge Dantas atendeu a uma curta duração. A primeira, inicialmente durou cerca de três décadas, a segunda, três meses apenas. Objetivos e objetos as diferenciavam, isso é fato, mas os desafios para a superação dos problemas com a conservação das obras coincidiam à época. O MASP recentemente lançou-se ao diálogo, polêmico e conflituoso, mas disposto a rever preceitos e métodos em respeito aos impulsos criativos e conceituais dos primórdios

do Museu. O MAP seguiu, como entre tantas vezes na sua história, o caminho do silêncio. Apoiado no discurso de conservação dos acervos em exposição, opta até hoje pela desmontagem rápida, de média ou curta duração, desprivilegiando, muitas vezes, a divulgação de seu próprio acervo, por sempre tratar o edifício e a expografia adaptada ao mesmo como um sofisma. Resta-nos insistir na busca dos vestígios que possam auxiliar na narrativa da história da arte no Brasil a partir da trajetória de existência de seus museus. Afinal de contas, sem iniciativas de pesquisa, formação de público e preservação de sua própria memória, que história os museus brasileiros pretendem contar?

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Amanda Ruth Dafoe de. Lina Bo Bardi e a atualidade do Cavalete de Cristal. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP, 2015. Disponível em www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-07032016-143624/.../amandaruth.pdf. Consultado em 23 de jul. 2017.
- ALVES, Giovana Cruz. O lugar da arte - um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais. Espírito Santo: Arqimuseus - Anais do Seminário, 2010. Disponível em http://arqimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_i/p1-artigo-giovana-cruz_formatado-27-11.pdf. Consultado em 23 jul. 2017.
- CASTILLO, Sonia S. del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição*, 2008.
- CAMPAGNOL, Gabriela; CAFFEY, Stephen M. O MASP de Lina Bo Bardi: Perspectivas teóricas e críticas. In. PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza. *Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.
- LIMA, Zeuler. Memória por um fio e através de um pano de vidro. In. PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza. *Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.
- LORENTE, Jesús-Pedro. O auge das reconstruções de expografias e de museografias históricas após a crise do cubo branco moderno. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*. Programa de Pós Graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília. Vol. 5, N. 10, jul/dez. 2016. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/20266/15579>. Acessado em 21 de jul. 2017.
- MIYOSHI, Alexander Gaiotto. Sobre cristais e paredes: recepção crítica dos cavaletes de vidro e soluções da Pinacoteca do MASP. In. PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza. *Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.
- MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Entre Salões*: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, 1969-2000. Belo Horizonte, 2009.
- O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco - a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza. *Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.
- SANTOS, Nelyane. A História da Arte de Belo Horizonte a partir de Obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/EBAC-9Q6NHL/dissert_nelyane_definitivo.pdf?sequence=1. Acessado em 20 de jul. 2017.
- TRISTÃO, Mari' Stella. XXII Salão da Prefeitura mostra as tendências da arte brasileira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17/12/1967.
- VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

NOTAS

- 1 O termo *Hard Edge* refere-se ao movimento artístico de pintura com contorno marcado, formas simples e contornos rígidos de telas em formato irregular que passaram a fazer parte da composição de quadros de artistas americanos do início da década de 1960. O termo foi criado por Jules Langsner, em 1959. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=133>>. Acessado em 06 out. 2011. O rótulo *Minimal Art* foi aplicado por críticos ao trabalho de artistas que propunham um conteúdo artístico mínimo, com a intenção de se oporem ao tradicional reconhecimento da arte subdividida em pintura e escultura e com suas regras de reconhecimento estético (ARCHER, 2001).
- 2 http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=255&periodo_menu.

3 Texto de Lina Bo Bardi, *Explicações sobre o Museu de Arte*, publicado originalmente em *O Estado de São Paulo*, de 05 de abril de 1970. Reproduzido no livro *Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, organizado por Adriano Pedrosa e Luiza Proença, de 2015.

Rodrigo Vivas. Diretor do Centro Cultural da UFMG. Professor do Departamento de Artes Plásticas da EBA/UFMG. Doutor em História da Arte na UNICAMP (2008). Mestre em História da Cultura na UFMG (2001). Graduado em História pela UFOP (1999). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG. Coordenador do grupo de pesquisa MAV – Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte.

Nelyane Gonçalves Santos. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2016-2020). Mestra em Artes Visuais pela EBA/UFMG (2014). Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela EBA/UFMG (2011). Licenciada em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG (2005). Desenvolve estudos na área de Artes, com ênfase em História dos Salões de Arte regionais no Brasil e História da Arte em Belo Horizonte.

PAINÉIS DE FORMATURA NO ACERVO MUSEU DA ESCOLA CATARINENSE: UMA VISÃO DO AVESSO

Sandra Makowiecky
Beatriz Goudard

Introdução

O Museu da Escola Catarinense (criado em 1992), está localizado em edifício que foi construído para abrigar a *Escola Normal Catharinense* (1892 - 1926), em Florianópolis. Trata-se de um edifício tombado como Patrimônio Histórico e é um monumento que permeia a história da Educação em Santa Catarina. O MESC tem como objetivo principal sua consolidação como espaço educativo não formal, responsável pela preservação do patrimônio cultural catarinense ligado à Educação. Integra oficialmente os Sistemas Nacional e Estadual de Museus e possui inscrição no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Apresenta salas de exposição de caráter permanente, todas de conteúdo didático e pedagógico, com acervo de móveis, livros, brinquedos. Nas paredes é possível vislumbrar uma tradição que se perdeu com os anos: os quadros/painéis de formatura. No século passado era costume que cada turma depois de formada deixasse de recordação para a instituição, um quadro com fotografias dos alunos, mestres e homenageados. Os quadros que retratavam os alunos da Escola Normal e Instituto Dias Velho se perderam no tempo, mas no Museu são apresentados outros quadros contemporâneos àqueles, que pertenceram à extinta Academia de Comércio de Santa Catarina e foram recuperados pela equipe técnica do MESC e por profissionais de restauração (Fig.1). O objetivo desta comunicação é contar esta história por seu avesso e por debaixo dos panos. Se trata de uma história em que a exibição dos quadros na parede não permite perceber. Atendendo à laudo exarado por especialista, procedeu-se ao que foi recomendado, recuperando um acervo que constitui registro importante da memória dos catarinenses ilustres que tiveram sua formação escolar na Academia do Comércio. Dos 13 (treze) painéis recebidos, conseguimos recuperar todos, sendo que dois deles estavam praticamente destruídos, os de 1946 e 1949 (Fig.2). Este trabalho de grande envergadura, apresenta várias problemáticas com os quais nossos museus se defrontam, tanto por suas dificuldades operacionais, financeiras, por falta de investimentos bem como de equipes especializadas.

Sobre a Academia de Comércio de Santa Catarina

Petry (2013), (Faria et al., 2014), (Sanson e Nicolau, 2006) e Vieira (1986) descrevem a história, que reproduzimos, sinteticamente. Em Florianópolis, as primeiras tentativas de criar um estabelecimento de nível superior datam do início do século XX. No governo de Vidal Ramos o ensino público catarinense foi reestruturado e, nesta campanha de reforma

pedagógica, a Escola Normal foi o primeiro estabelecimento de ensino a ser reformulado. Até então as unidades escolares mais destacadas em Florianópolis eram o colégio Coração de Jesus, o Ginásio Catarinense, a Escola Normal e o liceu de Artes e Ofícios. Após completar o curso ginásial, os alunos não tinham perspectivas de continuidade nos estudos dentro da capital, ingressando então nas atividades profissionais, ou, poucos, que dirigiam-se a centros maiores, dedicavam-se a algum curso superior. Desta carência educacional surgiu a intenção de implantar um estabelecimento de ensino superior na capital. Criou-se então o Instituto Politécnico, a princípio sem sede própria, funcionando num sobrado alugado situado à rua João Pinto, nº 411, de propriedade do Liceu de Artes e Ofícios. O Instituto Politécnico de Florianópolis foi a primeira instituição de ensino superior do Estado de Santa Catarina, sua fundação data de 13 de março de 1917, sob a liderança de José Arthur Boiteux, considerado o patriarca do ensino superior no Estado e era uma instituição privada que dependia, em parte, de subsídio público. Durante sua existência ofereceu diversos cursos, dentre eles, os de Odontologia, Farmácia, Engenharia (Geologia), Veterinária, Botânica, Agrimensura e Topografia. Desde o início oferecia também cursos de técnicas comerciais: o preparatório, com dois anos, e o de especialização, com três anos (Vieira, 1986, p. 51). Infelizmente, esses cursos não atraíram estudantes dos melhores colégios, em geral filhos das famílias mais ricas, que preferiam uma formação que os levasse às áreas tradicionais, tais como Direito, Medicina e Engenharia, na época só possível fora do Estado. A demanda foi fraca também por parte dos estudantes de menor renda ou que trabalhavam, apesar de os cursos serem noturnos. O Instituto Politécnico era submetido à fiscalização federal e estadual. Até 1922, a diretoria do Instituto dedicou-se à implantação de diversos cursos e à instalação das unidades pedagógicas necessárias. Neste período o governador Hercílio Luz cedeu a área de terra para a construção do prédio próprio do Instituto. Foi aberta concorrência para confecção da planta, feito o orçamento do novo edifício e lançada a sua pedra fundamental, acontecimento solene ocorrido no dia da comemoração do centenário da independência do Brasil. Em 1923 o Instituto Politécnico foi reconhecido como de utilidade pública, por meio de decreto federal.

O governo liberou verba para a construção do seu prédio em um terreno situado na avenida Hercílio Luz, antiga avenida do saneamento, entre as ruas Nunes Machado e General Bittencourt. Além do auxílio financeiro dos governos Federal e Estadual, o Ministério da Agricultura, banqueiros, industriais e comerciantes catarinenses doaram diversos materiais para a construção do prédio, num terreno de 720m², com uma área edificada de 682m², o que constituía na época, depois do prédio da Escola Normal, o maior prédio da cidade de Florianópolis (onde hoje funciona o Museu da Escola Catarinense). A transferência dos

alunos para seu prédio definitivo ocorreu entre 1924 e 1925. Em 1926, 1928 e 1929 surgiram novas questões sobre a condução das obras do prédio, referindo-se às instalações de água, luz, esgoto, pintura e acabamentos o que dificulta datar a sua exata conclusão. Os cursos de técnicas comerciais do Instituto, segundo as evidências disponíveis, formaram a última turma em 1930, tendo sido a primeira das quatro áreas a fechar (Vieira, 1986, p. 62). Com a morte de Boiteux, em 1934, o instituto encerrou suas atividades no ano seguinte, e em 1935, foi extinto o Instituto Politécnico. Ao encerrar seus últimos cursos, o Instituto tecnológico foi absorvido pela Escola Prática de Comércio em meados de 1934/35. O prédio passou a abrigar a Escola do Comércio de Santa Catarina, subordinada ao então Departamento de Educação. A Instituição foi criada pelo Decreto Estadual nº 782 de 5 de abril de 1935 que previu a adoção do Instituto Politécnico pelo Estado, tendo este ficado com a incumbência de manter o curso de Comércio. Mesmo tendo sido criada por força de Decreto Estadual, em 1935, a Academia de Comércio, a partir de 1938, retornou à condição de sociedade civil sem fins lucrativos. Foi por iniciativa de professores do Instituto Tecnológico que surgiu a Faculdade de Direito de Santa Catarina, cujo funcionamento começou em 1932. Essa faculdade, no entanto, teve suas primeiras aulas em outro prédio do centro da cidade, junto à Praça XV. E ali, no primeiro dia letivo do novo curso, foi proferida pelo Prof. Henrique da Silva Fontes a primeira aula catarinense de Economia em nível superior. A disciplina era Economia Política e Ciências das Finanças. Desta forma, o Instituto Politécnico foi a primeira instituição universitária do Estado, precursora da Faculdade de Direito (1932), que foi a semente da UFSC, no final da década de 1950. Em 18/12/1960, foi uma das faculdades fundadoras da Universidade de Santa Catarina, atual UFSC (Lei no 3.849/60), de onde saiu também, o Curso de Economia. Muitos dos alunos que fizeram curso superior na Academia de Comércio, também continuaram seus estudos na UFSC, em especial, em Direito.

Esse curso era ainda do tipo misto, mas surgiu na época em que se discutia, no Brasil, a separação entre Economia e Contabilidade. A reforma de 1945 as separou. Isso transformou o Curso Superior – que estava em processo de reconhecimento oficial junto ao Ministério da Educação – no Curso de Ciências Econômicas da Faculdade de Ciências Econômicas. O Curso Superior de Administração e Finanças, que concedia o diploma de Bacharel em Ciências Econômicas, foi criado em Florianópolis pela Academia de Comércio no mês de agosto de 1942 e começou a funcionar no início do ano letivo de 1943, com uma turma de cinco alunos. Era uma instituição mantida por uma associação, mas sustentada pelo governo, que financiava as bolsas de estudos dos alunos. A Portaria nº 512 de 11/12/1945 (do Diretor Geral do Departamento Nacional de Educação) alterou sua

denominação para Curso de Ciências Econômicas. O curso recebeu reconhecimento oficial pelo Decreto Federal 37.994/55. Seu corpo docente foi inicialmente formado por alguns professores catedráticos da Academia de Comércio. Foram também expedidos convites a professores da Faculdade de Direito de Santa Catarina para regência de outras cadeiras. A Academia de Comércio de Santa Catarina era mantida basicamente por subvenções do governo do Estado e por taxas de matrícula e mensalidades dos alunos. A Academia enfrentou problemas financeiros para manter o novo curso, que só não foi interrompido em 1950 porque professores concordaram em lecionar gratuitamente naquele ano. Nos anos seguintes, o orçamento da Academia voltou a equilibrar-se, principalmente a partir de 1954, quando o prof. Elpídio Barbosa, nome de projeção junto ao governo estadual, assumiu a direção da Faculdade. A partir de 1958, a Faculdade passou a receber subvenção federal e em 1959 obteve do governo do Estado, dez apólices inalienáveis no valor de 10 milhões de cruzeiros, que lhe renderiam juros de 5% a.a. O governo estadual também lhe cedeu para uso o prédio da Travessa Ratcliff, no centro de Florianópolis. Nesse mesmo ano, a partir de 09 de dezembro, com as novas fontes de recursos e o novo prédio, a Faculdade de Ciências Econômicas tornou-se independente da Academia de Comércio.

A Academia de Comércio de Santa Catarina funcionou no prédio até a década de 1990, quando foi extinta. Em 2010 foram inauguradas as obras de restauração da edificação, em um ato onde foi sancionada a lei que autoriza a cessão e o uso do imóvel pelo Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina e da Academia Catarinense de Letras, duas instituições também fundadas por José A. Boiteux, sendo que o prédio recebeu a denominação de Casa José A. Boiteux, em merecido reconhecimento. José A. Boiteux, nascido em Tijucas, em 1865, foi jornalista, deputado, historiador e advogado. Sua participação na vida intelectual foi constante, nos deixando extenso legado.

Este relato sobre a Academia do Comércio tem por objetivo realçar a importância desta Instituição na formação de catarinenses ilustres e na vocação do ensino superior da Ilha de Santa Catarina, o que irá reforçar a importância da preservação dos painéis. Pelas fotos e nomes constantes no painéis, percebemos de imediato, nomes de homens e mulheres que participaram ativamente da construção de uma sociedade mais representativa, sobretudo na produção e transmissão de conhecimento como professores, advogados, prefeitos, administradores públicos, entre tantos outros. Personalidades que saíram mais fortes dos processos educacionais, reinventando as regras de convívio para além dos interesses meramente personalistas e individualizantes ou das práticas da omissão e da indiferença. Essas histórias precisam ser revistas, necessitando pesquisas sobre cada painel.

Sobre os Painéis de Formatura/ Quadros de formatura

Como sabemos, no século passado era costume que cada turma depois de formada deixasse de recordação para a instituição, um quadro com fotografias dos alunos, mestres e homenageados. Infelizmente, quase desapareceu um dos mais importantes registros históricos de nossas escolas: o quadro de formatura. No passado, eram verdadeiras relíquias, feitos por artesãos reconhecidos, peças que enobreciam escolas e que faziam parte da história dos formandos.

Podemos dizer que são verdadeiros monumentos, obras comemorativas ou uma recordação importante a ser perpetuada, um sinal do passado, na conceituação de Jacques Le Goof: “O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (1990, p. 536). Segundo Werle (2006, p.9 -10) os quadros de formatura são monumentos que comemoram a conclusão do curso, perpetuam a memória do acontecimento e do grupo, são uma forma específica do mesmo grupo estar e apropriar-se da instituição escolar - dimensão pessoal/grupal de sucesso -, proclamam a presença institucional na memória coletiva e o sucesso da escola no alcance de seus objetivos e missão pedagógica -, dimensão institucional de sucesso. Apresentam um significado social afirmativo para a escola e para o grupo de alunos formados.

Até os colégios tinham e preservavam os quadros de formatura. Além de contribuição histórica como registro de alunos, muitos dos quais se tornaram e são personalidades da cidade, do estado e do País, são peças de artesanato primorosa. Mistos de álbum fotográfico e artesanato, os quadros de formatura podem ser analisados sob diversas perspectivas. Uma delas, trata da perspectiva de objetos pertencentes ao acervo da cultura material escolar na concepção proposta por Souza (2007), que permite compreender esses objetos como documentos de investigação histórica que possibilitam tanto a análise de sua materialidade quanto das relações intrínsecas provocadas pelos usos, por suas compreensões, pelo registro da história. Dessa forma, os quadros de formatura da Academia do Comércio de Santa Catarina, podem ser entendidos como objetos componentes da cultura material do lugar, que guardam em sua materialidade a capacidade de perenizar rituais, saberes e práticas na passagem do tempo. Alguns destes quadros de formatura eram mais simples, com moldura, fotografias e desenhos. Outros, extremamente elaborados, em madeira maciça, de grandes proporções. A análise desses artefatos, onde predominam imagens fotográficas, os concebe como suportes de marcas que podem revelar

nuances do investimento político, institucional e pessoal engendrados pela efervescência da construção social de necessidades e crenças na formação através da educação. São componentes de uma trama de relações da tessitura social constituída por seus produtores e consumidores que, em contato com eles, deram sentido mútuo as suas existências no universo de uma escola pulsante, de saberes e práticas vividas, sentidos e reproduzidos (COELHO Jr, 2013). Todavia, cabe ressaltar, não chegamos neste estágio ainda. Neste trabalho, trataremos de outra coisa: a pulsão de morte, vista por seu avesso. Estes painéis e sua história nos remetem de imediato a pulsão de morte a que se refere Derrida, em “Mal de arquivo”, uma pulsão de agressão e de destruição que impele ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória.

A pulsão de morte é acima de tudo, anarquivica [...] sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo. A pulsão de morte é também uma pulsão de agressão e de destruição, ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como mneme ou anamnesis, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à mneme ou à anamnesis; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental (DERRIDA, 2001, p. 21-2).

Como evitamos a morte desses painéis? Em sendo salvos, para que poderão ser úteis? Em texto muito elucidativo de Werle (2006), denominado: “Ancorando quadros de formatura na história institucional”, podemos ampliar o conhecimento sobre estes objetos. A autora se refere a quadros mais simples e aos painéis mais complexos, como os do Museu da Escola. Iremos nos deter nestes, utilizando as descrições que constam do texto. Diz a autora, que os quadros de formatura não são apenas fotografias de um conjunto de formandos, mas são fotografias de um grupo de alunas(os), concluintes de um curso, identificados individualmente, organizados numa totalidade - o quadro - referidas ao momento histórico e às propostas da escola, tendo como finalidade colocar-se como conjunto articulado, em exposição, nas dependências da escola. As fotografias em suas propriedades – papel plano, em preto e branco – nas quais as pessoas fotografadas – alunos, homenageados, paraninfo – são representados em face e busto, homogeneizados pela iluminação, dimensão, formato – geralmente ovais - pela vestimenta e pela posição, são articuladas, superando a redução aos indivíduos representados em cada uma delas isoladamente, rearticuladas num todo: o quadro de formatura. Tais quadros (início do século XX) são peças grandes - alguns com dois metros de altura -, agregando fotografias sustentadas em madeira pintada ou esculpida em relevo. Quando feitos de variados tipos de madeira, exploram esteticamente, texturas e tons de espécies diferentes. Não apenas esculturas, mas dizeres compõem a estética dos quadros de formatura. Os elementos escritos são identificadores da instituição escolar, da cidade em que a escola se situa, do ano de conclusão e sempre trazem o nome completo

dos alunos, alguns mencionam a cidade de origem, bem como dos professores homenageados e paraninfo, ancorando as imagens no social, no institucional, no tempo e no espaço. Os quadros de formatura dão visibilidade às pessoas que passaram pela escola e ao acontecimento de sua formatura, adornam os corredores da escola e são uma peça apreciável, digna de ser guardada. Eles são um objeto cultural que tem uma intenção determinada: celebrar um fato notável, não cotidiano – a conclusão de um curso -, festejado como uma solenidade – a formatura marcada com vestes não usuais, postura estudada -, importante de ser lembrada. Os quadros de formatura hierarquizam. Alunos são homogeneizados em roupas, cabelos e poses, bem como na regularidade com que as fotos são distribuídas no conjunto do quadro. Em separado, e em fotos de maiores dimensões do que as dos alunos, estão homenageados e paraninfo, figuras ilustres, por isto, maiores, distintas e articuladas, como grupo, em espaço diferente do de alunos. Não há mulheres paraninfo turmas de formandos, ou seja, o lugar de patrono ou protetor de turma estava, na época, reservado a homens. Os quadros de formatura, na época em que foram construídos eram expostos em salas de visitas, em salões reservados para solenidades, em corredores. No Museu, encontram-se na sala Euterpe, constituindo parte do acervo museológico, em uma ideia de imersão (Fig.3), derivado do latim *immersio*, sinônimo de mergulho, que significa possibilitar a introdução dos visitantes do museu num determinado ambiente, seja este real ou imaginário. Este movimento de olhar projetado para o passado é discutido por Agamben em O que é contemporâneo? no livro “O que é contemporâneo e outros ensaios” (2009), quando diz que a “via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia” (p. 70) no sentido de situações que já aconteceram, já foram vividas e no presente não podemos mais viver nem alcançar, um olhar para o não vivido no que é vivido, um movimento que não cessa em se repetir. Tais quadros e sua exposição pública explicitam redes de relacionamento pessoal e a importância institucional.

Os símbolos utilizados nos painéis.

Os painéis de formatura também contextualizam valores de época. Observa-se pelo texto de Werle (2006), que era muito comum que os quadros/painéis fossem decorados com esculturas que lembram instrumentos de estudo e leitura – mapa mundi, mapa do Brasil, mapas dos estados, das cidades, esquadro, pergaminho, compasso, livros - elementos cívicos – bandeira dos estados e do Brasil, escudo nacional, pira da pátria, entre outros – e religiosos – imagem de santos, Nossa Senhora e Cristo (Fig.4). De maneira geral, apresentam uma aparência ordenada, sóbria e coerente. Identificam-se como elementos contextualizadores, ao lado da moldura e suas esculturas, os lemas inscritos nos quadros e a indumentária dos fotografados. As vestimentas também formam padrões. Chapéus, paletó

e gravata, no mais das vezes com padrões definidos entre os formandos. As fotos de professores homenageados e paraninfos não mantêm um único padrão como as dos formandos(as) que olham para um mesmo lugar, inclinam a cabeça uniformemente e transmitem, em seu conjunto, um significado de alinhamento disciplinado.

Outros elementos comuns são os lemas, um preceito escrito, uma sentença. Os lemas dos quadros de formatura são breves afirmativas escritas em latim ou português. Um bastante significativo no painel de 1945 da academia do Comércio é: “Labor Omnia Vincit”- “O trabalho vence tudo”, fragmento de versos de Virgílio, que se tornaram proverbiais. Outro elemento bastante presente é o Caduceu de Mercúrio, que é a insígnia do Deus do Comércio. O Caduceu que nada mais é do que um bastão (poder, que no caso, tem por objeto o patrimônio de quaisquer entidades), entrelaçado com duas serpentes (sabedoria, isto é quando se deve estudar antes de agir, para escolher o caminho correto e ao mesmo tempo mas vantajoso para o cliente), tendo na parte superior duas pequenas asas (diligências, ou seja, a presteza, a solícitude, a dedicação e o cuidado no exercer da profissão) e um elmo alado (pensamentos elevados, uma peça de armadura antiga que cobria a cabeça, tem significado de proteção contra pensamentos baixos que levem a ações desonestas), e que é um dos atributos do deus Mercúrio (Hermes), protetor do comércio, emblema da paz e prosperidade. Os livros, muito comuns, adequados para a nutrição do espírito e da mente. A roda da Fortuna, presente no painel de 1949, uma roda com seis raios, indica destino, reflexão, em que tudo acontece a seu tempo, fazendo lembrar da garantia de cumprimento de um destino, representado pela lei de causa e efeito e também pela lei da compensação. Fortuna quer dizer sorte, destino e não fortuna material.

De uma flor e vaso, no painel de 1945 – *Administração e Finanças*, saem moedas. Outro símbolo recorrente são as Tábuas da Lei com a legenda "LEX", que advém da antiga tradição judaica de que a lei foi entregue por Deus a Moisés em tábuas, contendo os Dez Mandamentos. No caso, mencionam 12 leis. Há cinco focos temáticos que predominam nos lemas dos quadros de formatura, conforme o caso: religião, ascese, sucesso, civismo e ciência. Ascese é uma ideia que se estabelece na relação com sucesso e religião. O mapa de Santa Catarina, elementos da Cidade de Florianópolis, como a Ponte Hercílio Luz (painel de 1940) também aparecem. Os lemas compunham, com as esculturas dos quadros, um contexto simbólico modelar para os(as) formandos(as), alinhados com as propostas formativas da instituição. Um lema inscrito num quadro de formatura, sempre exposto à vista, tem um impacto mais permanente, como que relembando seu conteúdo constantemente.

O processo de recuperação dos painéis da Academia de Comércio: uma visão do avesso.

Os painéis que pertenceram à extinta Academia de Comércio de Santa Catarina, foram doados ao MESCC em 2005, ficando por praticamente 7 (sete) anos, abandonados. A recuperação pela equipe técnica do MESCC, com pesquisa, sistematização e guarda do material, iniciou no ano de 2013 e na parte de recomposição técnica, por Cassiano Reinaldin e por Dario Luciano de Aguiar e Emília Aguiar, entre os anos de 2015, 2016 e 2017. Não sabemos precisar em que estado de conservação chegaram ao MESCC, mas com certeza já estavam infectados por xilófagos. As fotos (Fig.5) mostram o estado de decomposição em que se encontravam os painéis, que aos poucos foram recuperados. O Laudo do Estado de Conservação dos painéis em madeira e composição fotográfica da Escola do Comércio – Florianópolis, que recebemos em 2013, realizado por Márcia Regina Escorteganha, Conservadora-Restauradora da Fundação Catarinense de Cultura, atestava o estado de degradação geral dos painéis. Após este laudo, procedemos ao que foi recomendado e hoje, estamos com 13 (treze) painéis, podendo mostrar em nosso museu, o que conseguimos recuperar, bem como fotografias que constituem um registro importantíssimo da memória dos catarinenses ilustres que tiveram sua formação escolar na Academia do Comércio. Recomendava a retirada urgente do suporte secundário, dizendo que a medida era necessária por se tratar somente de um suporte de sustentação que não afetaria a estruturação nem a estética da obra em si, além disso com estado de degradação avançado e a infestação por insetos xilófagos generalizada, o que tornava inviável sua conservação. Portanto deveria ser descartado para não contaminar o restante do acervo e nem mesmo as estruturas arquitetônicas do Museu Escola Catarinense. Esta retirada deveria ser efetuada por um profissional conservador e com os devidos cuidados em manter intacta a estrutura original do suporte principal. Indicava ainda formas de armazenamento dos elementos dos painéis, das fotografias, em que as áreas em desprendimento deveriam ser acondicionadas e agrupadas em dossiês relativos a cada painel e fornecia também instruções para sua remontagem posterior, indicando realizar um registro fotográfico detalhado e descritivo de cada um dos painéis (Fig.6). Ao nosso modo, empreendemos a tarefa, tirando molde em papelão, fazendo anotações sobre as imagens e sua localização.

Em 3 (três) painéis (1938, 1939 e 1943), os suportes secundários originais foram mantidos, bem como os ornamentos originais. Em outros 9 (nove) painéis, a saber – 1940, 1941, 1942, 1944, 1945, 1945 - adm. e finanças - 1947, 1949, 1950 - os suportes originais foram descartados e foram criados novos suportes secundários, mantendo ornamentos originais, bem como reposição de ornamentos faltantes, através de recuperação cuidadosa e atenta

aos detalhes, usando também chapas que reproduzem a madeira da época de criação desses quadros de formatura. Dois dos painéis, a saber – 1946 e 1949 - estavam praticamente destruídos por insetos xilófagos e foram refeitos através de registros fotográficos, mantendo e mesclando os ornamentos e letras originais e recuperadas, quando possível. Do painel de 1946, praticamente tudo precisou ser refeito, era o mais danificado. Dos 13 (treze) painéis recebidos, conseguimos recuperar todos, sendo que dois deles estavam praticamente destruídos. O que seria essa visão do avesso? De fato, para que esses painéis continuassem a existir, muitas batalhas foram travadas, desde o convencimento dentro da Universidade para contratar especialistas que realizassem sua reconstituição, procurando soluções dentro das leis de licitação, até admitir que a própria Universidade deixou este material se deteriorar por um bom tempo. De 2005 a 2012, eles ficaram jogados em uma sala, sem o menor cuidado, sendo que neste período, os cupins continuaram em sua ação frenética a devorar a madeira e por conta de uma reforma no telhado do Museu, alguns painéis receberam água da chuva, o que estragou muitas das fotos, em um final de semana sem assistência alguma, acrescido do fato de que estavam completamente desprotegidos. Ressalta-se que apesar de providenciarmos uma avaliação técnica e contar com ajuda de conservadora em orientação para desmonte, a equipe que atuou no trabalho não tem formação na área. O trabalho foi feito com intuição, planejamento, sentido de organização e muito cuidado. Em 2017, concorreu ao Premio Rodrigo Melo Andrade Franco de Andrade, que prestigia as ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro, por Santa Catarina. Jacques Derrida, em *“Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível”* (2012), diz que temos a necessidade de memória, porque temos o medo de perder. Para Derrida, “O arquivo, não é uma questão de passado, é uma questão de futuro” (p. 132), pois selecionamos o que consideramos que seja importante e o que preciso que se repita no futuro. “É o que fazemos todo o tempo na vida, a pulsão de arquivo: o que vamos deixar de lado e o que vamos repetir?” (pag.132). A memória no arquivo está em trazer para a atualidade o que está distante e dar continuidade ao passado garantindo que este sobreviva amanhã. Para Didi-Huberman (2012, p. 130), o arquivo é sempre “uma história em construção”, pois a cada nova descoberta aparece nele como uma “brecha na história concebida”, uma singularidade que o investigador vai unir com tudo o que já sabe para possivelmente “produzir uma história repensada do acontecimento em questão”. Importante destacar que alguns visitantes, quando entram no ambiente de imersão com os painéis de formatura, acabam por emocionar-se de tal forma que nos surpreende verificar o efeito que exercem na memória das pessoas. Muitos relatam fatos e histórias vivenciadas naquela época, outros buscam por familiares e/ou conhecidos que podem estar ali. Outros, mais jovens, ficam extasiados com a riqueza de detalhes que se

apresentam nestes painéis, como por exemplo os entalhes na madeira e o significado destes detalhes. O que sabemos até o momento está aqui descrito sinteticamente, esperando que o futuro reserve a esses painéis, novas e mais completas arqueografias.

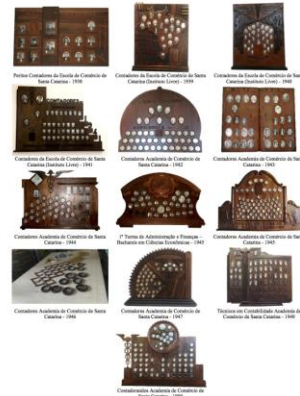


Fig. 1. Treze painéis em estado original (2012), antes de recuperação. O painel de 1947 aparece em frente e verso. Acervo MESCS. Nas fotos nesta dimensão, não são perceptíveis os estados de degradação do material.

Fig. 2. Treze Painéis após a recuperação (2017). Um deles, do ano de 1946, em processo final. Acervo MESCS.

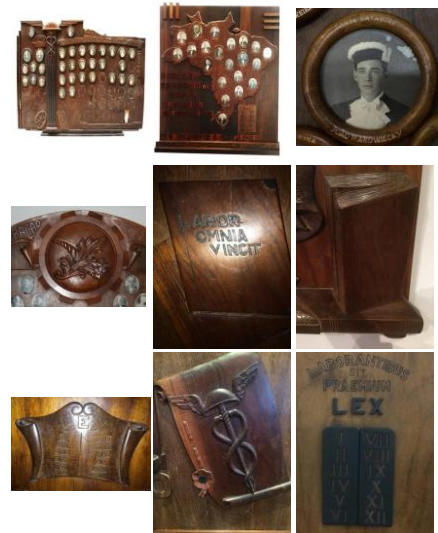
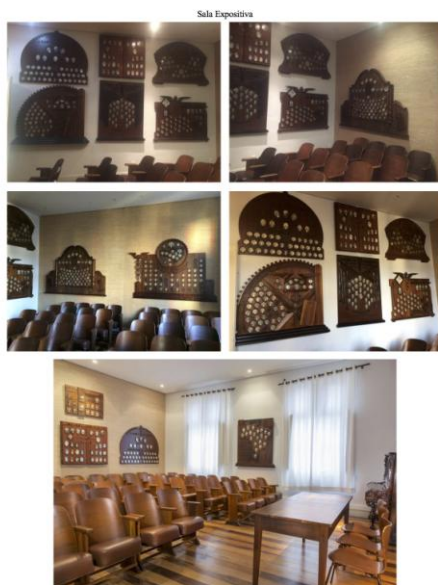


Fig. 3. Vista geral da sala expositiva, onde os painéis estão expostos como acervo (2017). "Imersão". Acervo MESCS.

Figura 4. Símbolos presentes na ornamentação: Flores, caduceu, Lex com doze leis, lemas em latim, fotografias, livros, mapa de Santa Catarina. No detalhe, a fotografia de João Makowiecky, pai de uma das autoras, painel de 1945, que depois cursou Direito. Acervo MESCS.



Figura 5. Painéis em estado original (2013) , antes de recuperação, em que se observa o estado de degradação. Acervo MESAC.

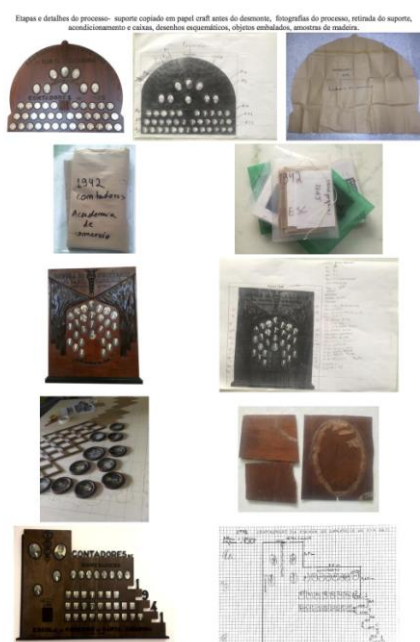


Figura 6. Detalhes das etapas do processo de desmonte e acomodação das peças para armazenamento (2013), no aguardo da recuperação. Acervo MESAC.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- COELHO JR., Nelson Maurílio. **Relicários de um tempo: os quadros de formatura do Colégio Coração de Jesus 1922 -1929** (contribuições para o estudo da história da educação em Santa Catarina) / Nelson Maurílio Coelho Junior. – 2013. 160 p. il.; 30 cm . Dissertação de Mestrado, UDESC.
- COSTA, Licurgo. **Antecedentes do curso de Direito em Santa Catarina**. Disponível em < <http://ccj.ufsc.br/historico/>>. Acesso em 20 ago. 2017.
- DAMIAO, Carlos. **Memória de Florianópolis: Nossa educação superior quase centenária**. Disponível em < <https://ndonline.com.br/florianopolis/coluna-carlos-damiao/memoria-de-florianopolis-nossa-educacao-superior-quase-centenaria>>. Acesso em 20 ago. 2017
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- FARIA, J. E. S; Santos, A.V.dos e Valle, I.R. **A Matemática como Disciplina da Academia de Comércio de Santa Catarina**. ALEXANDRIA Revista de Educação em Ciência e Tecnologia, v.7, n.2, p.3-21, novembro 2014 ISSN 1982-5153. P. 3-21. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/alexandria/article/viewFile/38213/29117>>. Acesso em 20 ago. 2017.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- PETRY, Eduardo. **Academia de Comércio de Santa Catarina**. Disponível em < <http://santacatarinaantiga.blogspot.com.br/2013/05/academia-de-comercio-de-santa-catarina.html>>. Acesso em 20 ago. 2017.
- SANSON, J. R. e Nicolau, J.A. **Do ensino de técnicas comerciais ao ensino de economia em Santa Catarina**. Análise. Revista de Administração da PUCRS.Porto Alegre. V.17, n.2, jul/dez.2006, P. 297-312. Disponível em < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/face/article/viewFile/311/248>>. Acesso em 20 ago. 2017.
- SOUZA, Rosa Fátima de. **História da cultura material escolar: um balanço inicial**. In: BENCOSTA, Marcus Levy (Org.). Culturas escolares, saberes e práticas educativas: itinerários históricos. São Paulo: Cortez, 2007.
- VIEIRA, Amazile de Hollanda. **O Instituto Polytechnico no contexto sócio-cultural catarinense**. Florianópolis: A&P, 1986.

WERLE, Flavia Obino Corrêa. **Ancorando quadros de formatura na história institucional**. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/28/textos/GT02/GT02-322--Int.rtf>>. Acesso em: 18 de jun. 2006. Acesso em 18 jun.2017

Sandra Makowiecky: Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis – Santa Catarina – Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. Coordena o Grupo de Pesquisa “História da arte: Imagem - Acontecimento”, cadastrado no diretório de grupos de pesquisa do CNPq. Coordenadora do Museu da Escola Catarinense – UDESC. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte - Seção Brasil Aica UNESCO. Membro do Comitê Brasileiro de História da arte. Associada da ANPAP.

Beatriz Goudard: Professora da UDESC, possui graduação em engenharia civil, mestrado em Engenharia de Transportes pelo Instituto Militar de Engenharia e Doutorado em Engenharia Civil, pela UFSC. Professora Adjunta da Universidade do Estado de Santa Catarina, tem experiência na área de engenharia civil, com ênfase em planejamento urbano, bem como avaliação ambiental, matemática, além de atuar na área administrativa da Universidade. Atualmente atua junto ao Museu da Escolar Catarinense.

TRAJETÓRIAS DE UMA COLEÇÃO PARTICULAR PAULISTA: IDEIAS E IDEAIS

Silveli Maria de Toledo Russo

Le monde est compréhensible, immédiatement doté de sens parce que le corps, qui, grâce à ses sens et à son cerveau, a la capacité d'être présent à l'extérieur de lui-même, dans le monde, et d'être impressionné et durablement modifié par lui, a été longuement (dès l'origine) exposé à ses régularités. (...). Autrement dit, sil l'agent a une compréhension immédiate du monde familier, c'est que les structures cognitives qu'il met en oeuvre sont le produit de l'incorporation des structures du monde dans lequel il agit, que les instruments de construction qu'il emploie pour connaître le monde sont construits par le monde.
Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, 1997, p. 163.

Na ocasião em que surgiu a possibilidade de desenvolver um estágio pós-doutoral que abordasse o colecionismo privado no Brasil e as iniciativas de estabelecimento da categoria “casa-museu de colecionador”, e suas interfaces, diversas questões de natureza epistemológica foram referenciadas e debatidas. Como perscrutar os interesses, crenças e ideologias dos detentores do privilégio de coleções particulares? Como entender e interpretar peças remanescentes da sociedade colonial, entre móveis e objetos religiosos (de cunho litúrgico e devocional) salvaguardados na área íntima do convívio familiar?

No âmbito dessas indagações: sobre objetos, artistas, artesãos, colecionadores e respectivos contextos socioculturais, que primaram pela formação das coleções particulares no Brasil, considera-se importante trazer uma breve notícia acerca de um dos resultados da pesquisa, entendida como causa investigada, interrogada e interpretada.

Inspirados nas palavras de Pierre Bourdieu, citadas na epígrafe, permite-se ressaltar logo de início o valor da observação sociológica e do processo mental de percepção, memória e juízo que orientam a curta ligação das representações simbólicas com as experiências (BOURDIEU, 1997), no entendimento do processo pelo qual os objetos tornam-se colecionáveis e ensejam a formação de uma coleção. Nesta perspectiva, entende-se que o ato de colecionar não se limita ao registro dos objetos e de seus elementos constitutivos nem a uma consciência estética subordinada à pura *aisthesis* (RANCIÈRE, 2011); a busca concentra-se na fluidez dos significados implícitos, percebidos nas (inter)relações que se associam às práticas sociais, latente à tangibilidade visível dos objetos e de sua materialidade.

Para legitimar tais interpretações, destaca-se aqui uma coleção particular localizada na cidade de São Paulo, que contempla uma diversificada tipologia de artefatos e deixa notar

uma criteriosa sensibilidade organizacional na composição das mesmas, e o talento crítico de seu detentor, o colecionador: A. Casagrande.

Todos os objetos do mundo

Atualmente, a coleção apresenta um dos mais expressivos acervos paulistas. Em anotações autobiográficas, cedidas a esta pesquisadora, o senhor Casagrande refere-se à década de 1990 como um decênio marcado pelo início de suas primeiras aquisições, época em que, segundo ele, era ainda desprezioso o intuito de formar um acervo, o que só foi considerado após a consciência de que não mais poderia recuar dessa prática. E sem demora, deste modo, logo nos anos iniciais da presente centúria, o processo das aquisições galgou grandes proporções, num estreito (e notório) vínculo com a cultura material religiosa – sobretudo originária do período colonial brasileiro. [Figura 1].



Figura 1: Vista interna da Residência-Acervo: vestíbulo.
Crédito da imagem: José Iran Monteiro da Silva (fotógrafo), 2015.

Mesmo assim, apesar de toda a dedicação para formar um acervo capaz de contemplar, predominantemente, peças remanescentes da sociedade colonial, caracterizadas pela conjugação de contributos plásticos com importante intenção à representação da temática cristã, isto não deve ser interpretado como a personificação total da coleção; pois, tem-se intenção de ir além do tema religioso e do repertório que envolve exclusivamente os primeiros séculos de colonização, fato que permite alargar a apreciação crítica do processo de transferência e recepção cultural das manifestações artísticas, entre Europa, Ásia e América, e a dinâmica de análise de suas diversas linguagens e o que delas se propõe representar.

Este espectro compreende uma criteriosa seleção de peças, produzidas neste território de superposição cultural de grande fôlego, entre os séculos XVII e XX, a atrair vivamente o olhar curioso do pesquisador interessado ao universo dos artefatos de cunho religioso, na tentativa de conhecer e interpretar uma produção artística complexa, como a brasileira, e suscitar o exame crítico do material exposto, composto por pinacoteca, imaginária, tapeçaria, louçaria, prataria e móveis, todos dotados de um lavor de rigoroso capricho, à mostra nos vários ambientes sociais da residência.

Na leitura das mesmas é possível conferir peças em prata que ganharam especial destaque pela erudição observada nos diversos procedimentos ligados a sua feitura: o repuxado, cinzelado, gravado, filigranado, granulado, esmaltado, dourado e a técnica que permite incrustações com pérolas e gemas várias.¹

Com respeito à imaginária de madeira, destacam-se representações advindas e aderentes à organização espacial dos templos locais, cuja concepção atesta modelo de mão-de-obra erudita, e cujo porte harmoniza às dimensões dos retábulos que as abrigavam. Em continuidade a esse segmento, a coleção salvaguarda também raríssimos exemplares de procedência europeia, produzidos nos séculos XVI e XVII, cuja leitura, oportunamente, pode ser feita por meio de um exemplar seiscentista, proveniente de Portugal (TIRAPELI, 2011: 94); fala-se da representação escultórica de Nossa Senhora dos Prazeres, que pertenceu à coleção de Anita Marques da Costa e hoje se encontra no presente acervo. [Figura 2].

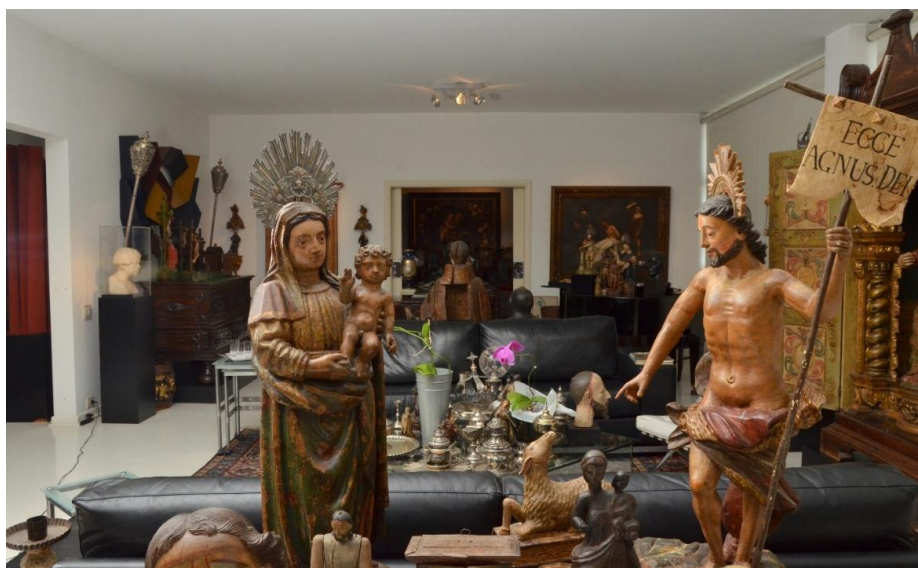


Figura 2: Vista interna da Residência-Acervo: sala de estar. À esquerda: Nossa Senhora dos Prazeres, madeira (castanheira), século XVI, 81 cm. Crédito da imagem: José Iran Monteiro da Silva (fotógrafo), 2015.

Já as representações de ordem devocional, que se traduzem em esculturas de madeira de pequenas proporções, oriundas do resguardo das moradias, mostram-se aqui com soluções singulares, ora inspiradas em peças criadas nos mosteiros de ordens religiosas, ora resolvidas à revelia das regras vigentes. Lembra-se, neste ponto, das pequenas esculturas de feição popular, mas que ao mesmo tempo demonstra erudição no trabalho do executor - por conta, sobretudo, das madeixas que se apresentam com expressiva volumetria e rigoroso labor. Tal modelo, oriundo do contexto paulista, foi executado pelas mãos do artífice: “Mestre do Cabelinho Xadrez”, conhecido do mesmo modo, como: “Mestre do Cabelinho Cortado”, cujas peças possuem dimensões que variam de 12 a 15 cm de altura e são comumente produzidas para atuarem como protagonistas nos oratórios de viagem.

Contudo é bom que se esclareça que nem a qualidade, nem a beleza da imaginária justifica só por si que lhe faça uma referência especial, já que neste escrito não se propõe estudar a coleção, e sim o colecionador. Mas mesmo assim, na sequência de raciocínio, permite-se acrescentar que o protagonismo da imaginária adquirida não se limita à exclusividade da madeira, observado que A. Casagrande declara também elevada estima e consideração pelos artífices brasileiros que trataram das imagens em barro, o que pode ser confirmado pela plêiade apresentada com tal material, produzida tanto nos séculos XVII e XVIII, como em época mais recente: oitocentista, cujas reproduções escultóricas são denominadas: “santos paulistinhas”. [Figura 3].



Figura 3: Vista interna da Residência-Acervo: sala de estar. Ao fundo: o vidro resguarda os “santos paulistinhas” e os do “Mestre do Cabelinho Xadrez”. Crédito da imagem: José Iran Monteiro da Silva (fotógrafo), 2016.

Em muitos dos segmentos das artes plásticas e decorativas, mesmo aqueles em que não se considera entendedor, o senhor Casagrande tem sempre algo interessante a referir ou a observar - quando de sua presença às aberturas de exposições no Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP) - tão ampla é a sua cultura e retentivo o seu gosto. Embora a imaginária, designadamente a imaginária colonial, muito parece ser uma de suas predileções, dado que, sobre as suas peças desse repertório, encontram-se outras importantes representações, a exemplo de um par de anjos [Figura 4], acerca do qual extrai-se a seguinte observação:

Os dois anjos atlantes em madeira escura, fragmentos de algum altar de capela jesuítica, são desconcertantes. A fábrica certamente é indígena, de modelo europeu assimilado em especial no decorativismo das asas, no colar desproporcional com símbolo do infinito, nos braceletes à semelhança de guizos formando linha circundante aos cabelos encaracolados e volutas acima da cabeça. Os pés alados por folhas ou plumagem como as das asas, e as folhas de acanto (do modelo) por detrás das nádegas, completam a imaginação indígena referente aos seres celestiais alados que lhes serviram de modelo. (TIRAPELI, 2011: 100).

É de presumir que há na coleção nomes de artífices importantíssimos do período colonial. Percival Tirapeli, historiador de arte e autor da nota supracitada, proveniente do livro que discorreu sobre a exposição: “Oratórios Barrocos. Arte e devoção na Coleção Casagrande”², oferece ainda informações sobre um anjo alado com 44 cm de altura (produzido em madeira policromada e dourada, procedente do Rio de Janeiro e de referência oitocentista), atribuído ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva (Serro, Minas Gerais, 1745 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1813): (...) anjinho de gola culta, saído do cinzel de mestre Valentim, tem como modelo os anjos de gola de Bernini. (...).³ (TIRAPELI, 2011: 101).



Figura 4: Vista interna da Residência-Acervo: sala de estar. Sobre o aparador, à esquerda: anjos atlantes, madeira policromada e dourada, século XVI, 52 cm. Crédito da imagem: José Iran Monteiro da Silva (fotógrafo), 2016.

Na sequência da ideia acerca do parágrafo anterior, é preciso alertar que parte desse repertório espera atribuições conclusivas acerca de datações e autorias, a identificar, inclusive, manifestações regionais provenientes da atuação de artistas/ artífices anônimos. Sobre o último ponto, tem-se o exemplar a seguir, originário do Estado de Pernambuco, Brasil, em que se vê singular composição, entre colunas de fuste torso e capitéis com referência à ordem clássica coríntia. Repertório, esse, composto com enquadramentos de diferentes características, designadamente estruturas de índole arquitetônica e paisagística. O arremate superior em arco concêntrico é trabalhado de forma a acompanhar o entalhe do fuste das colunas. Na modelagem da base, das colunas e dos arcos aparecem concheados, folhas de parreira e mísulas em volutas de acanto, indicando um clima emocional que extravasa por toda a peça. Já as pinturas se apresentam com surpreendentes manifestações: no camarim, cena citadina de Jerusalém; na face interna das portas: de um lado o símbolo do sol a enaltecer a “presença da luz divina”, e do outro a lua, a simbolizar quiçá o “feminino da Virgem”, envoltos por ornatos que refletem a primeira fase da pintura decorativa no Brasil. [Figura 5].

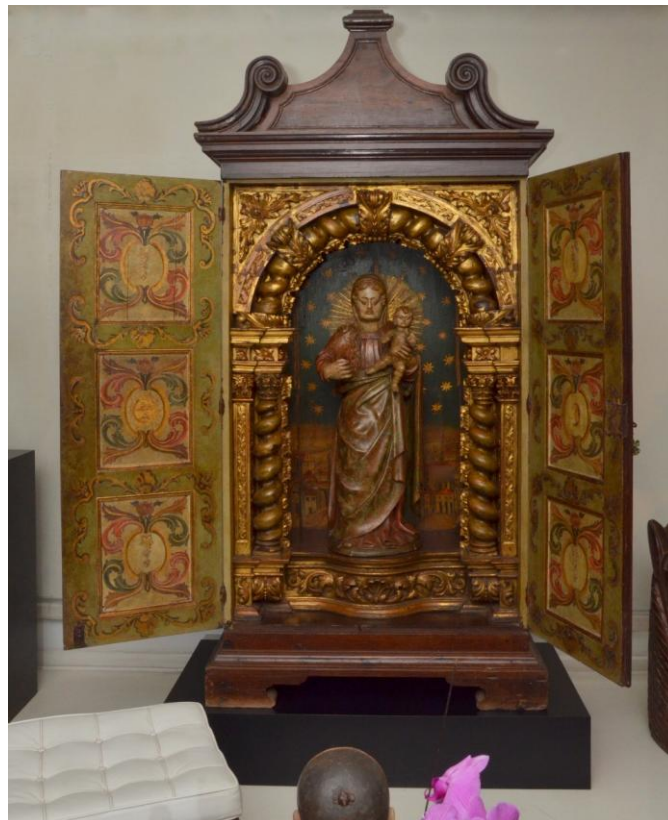


Figura 5: Vista interna da Residência-Acervo: sala de estar. Oratório Ermida. Madeira (jacarandá) recortada e entalhada, policromada e dourada. Pernambucano, Século XVII. 232x114x59 cm. Crédito da imagem: José Iran Monteiro da Silva (fotógrafo), 2015.

Tal como o oratório ermida, muitos outros exemplares remanescentes do período colonial brasileiro poderiam ser aqui referenciados e deles extraídos opiniões de interesse, mas acredito que o conteúdo em apontamento já basta para se estabelecer uma interpretação bastante próxima da singularidade palatal do colecionador, e sua fidelidade às figurações de temática cristã dos primeiros séculos. Sobre tal fidelidade, entretanto, como o próprio colecionador argumenta: “a coleção vem tomando um rumo mais abrangente”, e assim, seguindo a sua fala, “entendeu-se por bem ingressar na seara composta pelo movimento acadêmico brasileiro”⁴, cujos pintores, diga-se, estudaram ou compuseram a ‘Academia Imperial de Belas Artes` - AIBA [1826-1889], de elevada representatividade artística no cenário brasileiro. (DUQUE, 1995).

Pode-se notar nas expressões poéticas das pinturas, há poucos anos presentes no acervo, as representações da natureza; entre os exemplares com essa temática, tem-se o feito memorialístico da pintura de Alberto André Feijó Delpino [Juiz de Fora, Minas Gerais, 1864 - Belo Horizonte, Minas Gerais, 1942], visto no óleo “Chuva na Serra”, de 1907, a evocar a paisagem brasileira e o interesse pela história e cultura local.

Peças de diferentes épocas, suportes e produções ocupam vários ambientes e são distribuídas de acordo com a sua orientação. Longe de serem aleatórias ou subjetivas, as aquisições do colecionador conformam-se em dois grandes eixos: arte sacra e arte acadêmica brasileira, a resgatar, deste modo, tradição colonial e cultura popular, e simultaneamente temas caracteristicamente brasileiros na arte erudita. Imagens religiosas; mobiliário (acerca dos quais se destacam peças vinculadas às práticas religiosas, entre mesas de altar e oratórios, respectivamente de uso litúrgico e de circunscrição devocional ou piedosa); arte acadêmica...são manifestações que se harmonizam, sob a ótica do colecionador.

Não é demasiado afirmar que a coleção apresenta um dos mais expressivos acervos privados, localizados na cidade de São Paulo, e sustentar ainda que há alguns critérios essenciais que pesam sobre o olhar do senhor Casagrande na seleção dos objetos, adquiridos ou rejeitados, que vão além do intuito de atrair para si um repertório de cultura, para tão somente armazenar informações, conhecimentos, práticas e experiências.

Sobre isso, seguindo as conceituações de um dos mais expressivos agentes de leilões da centúria passada, o francês Maurice Rheims [1910-2003], em seu livro intitulado: *Em La vie étrange des objets: histoire de la curiosité* (1959), permite-se dizer que existe aqui um sentido

que supera o propósito de construir uma memória histórica e poder informacional; pois, além desses quesitos, existem indícios que possibilitam observar no espírito do colecionador um vínculo afetivo com as artes e os objetos que detém.

E que indícios são esses?

O Colecionador e o ato de colecionar: a razão e o resgate da afetividade

Permite-se dizer que o relação do colecionador com as obras de sua coleção é passível de se enquadrar na expressão “Afinidades eletivas”, ao espírito do jurista e economista alemão, Max Weber [1864-1920], pelo habitual cuidado que A. Casagrande presta ao acervo e aos objetos que o cercam. Tais constatações, proporcionadas por ocasião da pesquisa e das reproduções fotográficas realizadas no acervo, mostram que o colecionador trata a sua coleção como parte da família, ao se rodear dos objetos que reuniu em quase 30 anos de colecionismo. Tudo deixa notar um sentimento que mescla afetividade e erudição, situando-o à margem do universo dos colecionadores (acumuladores), ao desconsiderar o valor comercial da coleção - vista *a priori* como investimento, como explicitado por meio de suas anotações, aqui expostas, privilegiando o seu valor histórico e o vínculo afetivo que se estabelece.

Para o colecionista A. Casagrande, cada peça torna presente um momento, pelo exercício da memória e/ou da imaginação. Há sempre uma particularidade que causa emoção e/ou manifesta a sua admiração, envolta de uma sensibilidade não ingênua, que segue os cânones de sua própria experiência, devoção e crença religiosa, unida, é verdade, às tendências elaboradas pelos comerciantes e divulgadores de produções artísticas.⁵ Os objetos de cunho religioso, entre imaginária e móveis, proporcionam um prazer ao colecionador diferente da pintura acadêmica. As peças tridimensionais são manipuladas, e seu arranjo e distribuição na ambiência chega a se caracterizar, sugere-se: como um testemunho lúdico, em um “contexto performático”, conceito utilizado por Ulpiano Meneses e entendido no presente escrito como articulação sincrônica entre prática e representação. (1998: 96). [Figura 6].



Figura 6: Vista interna da Residência-Acervo: sala de estar.
Crédito da imagem: José Iran Monteiro da Silva (fotógrafo), 2016.

Será necessário acrescentar que as possibilidades de estudo multidisciplinar se aplicam a essa dinâmica de análise e tem ajudado a refletir sobre a operacionalidade do colecionismo privado, e a consciência da necessidade de preservação dos aspectos simbólicos e afetivos que se relacionam tanto aos objetos quanto aos ambientes das residências que abrigam as coleções, pela capacidade de representar o cotidiano das relações individuais, familiares e sociais dos colecionadores, vistos nesta situação “como formadores de identidades sociais”. (CARVALHO, 2008: 25). Nesse ambiente, o religioso e o profano (o espiritual e o temporal), convivem sob o mesmo teto, numa acomodação quase hermética.

Não obstante o sugestivo invólucro, existe um ideal de expor ao público o patrimônio adquirido, com a ideia de reconstituir saberes sobre as produções artísticas e os legados culturais de nossa sociedade, e possibilitar, às comunidades, reviver memórias e valores (religiosos), e estabelecer vínculos identitários.

Coleção privada e contato público: ensino, pesquisa, debate e exposição do acervo

Acredita-se que a complexa teia de motivações e expectativas anteriormente descritas, cuja concepção de cultura se baseia, sim, na unicidade de valores intelectuais e econômicos, e na consolidação de *status* social, não deixa, todavia, de corroborar a formação e promoção do conhecimento. Verdade essa que em continuidade à perspectiva europeia, desde o final do século XVIII, e ao longo do século XIX (com o surgimento das academias e o enaltecimento da crítica de arte), foi se alargando em direção à legitimação da prática do colecionismo, em que “não só se preservam os objetos reunidos, mas também os ambientes

domésticos, fruto da personalidade e do modo de vida de seus criadores”. (COSTA, 2007: 36).

Até onde os olhos alcançam, recorda-se ainda que a partir de 1889, com a Proclamação da República, o colecionismo privado ganhou força nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, por certo pela complexidade cultural de ambas, que naquele tempo conheceu mudanças significativas na disposição da habitação brasileira: da colônia ao final do Império; da simplicidade dos interiores coloniais ao aumento da suntuosidade dos espaços domésticos e de seu “recheio”: pinturas, artes utilitárias e decorativas, móveis e outros objetos oriundos de um sistema de mercado de apurado requinte.

Por conseguinte, as coleções privadas localizadas na Região Sudeste do país, e seus respectivos colecionadores, ganharam um significativo destaque no cenário cultural brasileiro. Revelam ambientes que, em alguns casos, foram preservados e se mantiveram em seu estado original, além de haver o cuidado em manter acessível todo o histórico documental acerca da constituição das coleções, avivando assim a prática do colecionismo entre os segmentos da elite, fato que, em tempos posteriores, sobretudo a partir dos últimos anos da década de 1960, deram ensejo a outras gerações de coleções e instituições.

A. Casagrande, Bacharel em Direito, espraçou sua sensibilidade analítica, e seu talento crítico, por outro campo do pensamento e do conhecimento humano: o das artes, mantendo consigo, desde a sua formação no campo jurídico, o gosto pelas artes utilitárias e decorativas, e o habitual interesse por visitas a museus, antiquários e casas de leilões; outrossim, inspirado pelo comportamento de outros colecionadores conhecidos: Domingos Giobbi [1925 – 2013], Orlandi Momesso, Ladi Biezuz, entre novos, inclui em seu cotidiano a habitualidade de encontros sociais e intelectuais para a promoção da arte, sua investigação e crítica.

Dinâmica essa que tem contribuído, por certo, para o fortalecimento das aquisições da presente coleção e, porque não dizer, para a incessante busca por algo inédito a acrescentar..., o que naturalmente corroborou a constituição de um acervo de grandes proporções. Em suma, interessa expor que essas interlocuções levam o colecionador a novas aquisições não apenas por meio de leilões importantes ou revendedores menores, mas também junto de outros colecionadores, sobretudo daqueles pertencentes às famílias paulistanas com alta concentração de bens.⁶

Nesse discurso de firmes propósitos, de fato, o colecionador concretiza tais posicionamentos, ao compartilhar sua coleção em reflexões com os públicos, por meio de exposições temporárias que decorrem, com frequência, nos recintos de instituições culturais e acervos museológicos da capital paulista. Lembra-se neste ponto de algumas dessas importantes exposições, entre as quais: “Origens... Justiça em Evolução”, nas dependências do museu do “Tribunal de Justiça de São Paulo”, no ano de 2011; “Oratórios Barrocos. Arte e devoção na Coleção Casagrande”, no “Museu de Arte Sacra de São Paulo”, também no ano de 2011, já referenciada linhas atrás; “Barroco Ardente e Sincrético - Luso-Afro-Brasileiro”, no “Museu Afro Brasil”, no ano de 2017.

À guisa de conclusão

Em última análise, interessa enfatizar que ao ato de colecionar, aplica-se a consciência da responsabilidade permanente de um legado que necessita ser pensado como algo que atenderá às gerações futuras, como um dispositivo importantíssimo de informação na perspectiva de entendimento da trajetória e progresso de nossas sociedades. A propósito, a partir da qualidade que emana do discurso dos recintos domésticos e dos objetos neles inseridos (utilitários ou decorativos), tem-se um campo de análise, entre o certame da sociologia, da iconologia e da etnografia no âmbito da antropologia cultural e social, que ajuda a melhor compreender os personagens tratados aqui, seja artista ou colecionador, seja criador ou fruidor, em diálogo com a narrativa dos próprios objetos, e seus valores simbólicos, e que expostos ao cotidiano das relações individuais e familiares - atuam como testemunhos vivos - à espera de reflexões e investigação científica.

Na sequência de raciocínio, convém finalizar este breve escrito na esperança de que a abordagem aqui empreendida possa ter colaborado, mesmo que de modo deveras tímido, com as discussões sobre a necessidade de conservar e valorar a nossa herança cultural, e também, de resgatar, entender e preservar a memória sentimental e histórica dos diversos agentes responsáveis por sua salvaguarda e exposição. Sobre o último apontamento, portanto, acredita-se ser imprescindível corroborar os debates, e o estímulo de saberes, sobre a dinâmica das trajetórias do colecionismo privado, cujo domínio, acrescente-se, exorta os pesquisadores interessados a observarem, atenta e minuciosamente, a conformação das valiosas e singulares representações mentais e materiais ali inseridas.

Bibliografia e Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Maria Lucília. *Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do oitocentos*. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 2006.
- AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: INA, 2011.
- BARINGER, Tim; FLYNN, Tom. *Colonialism and the Object: Empire, material culture and museum*. London and New York: Routledge, 1998, p.1.
- BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997.

BAEKELAND, Frederick. Psychological aspects of art collecting. In: PEARCE, Susan (ed.). *Interpreting objects and collections*. London and New York: Routledge, 2006, pp. 205-219.

BONNOT, Thierry. *La vie des objets*. D'ustensiles banals à objets de collection. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

CARVALHO, Vânia. *Gênero e Artefato*. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2008.

COSTA, Paulo. *Sintonia dos Objetos*: a coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007.

COOPER, Douglas. *Les Grandes Collections Privées*. Paris: Plon, 1963.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

GOODMAN, Dena; NORBERG, Kathryn. (orgs.). *Furnishing the eighteenth century*: what furniture can tell us about European and American past. New York: Taylor Print, 2007.

HARPRING, Patricia. *Introduction to controlled vocabularies*: terminology for art, architecture, and other cultural works. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2010.

HELLMAN, Mimi. Furniture, sociability, and the work of leisure in eighteenth-century France. *Eighteenth-century Studies*, 32, 4 (1999), 415-445.

JULLIAN, Philippe. *Les Collectionneurs*. Paris: Flammarion, 1966.

MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel. (orgs.). *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ. Lisboa: IHA-FSCH-UNL/ CEAD-ESAD-FRESS, 2013-2014.

MENESES, Ulpiano. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, 11, 21 (1998), 89-104.

PERDIGÃO, José. *Calouste Gulbenkian*. Colecionador. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis*. Scènes du regime esthétique de l'art. Paris : Éditions Galilée, 2011.

Notas

¹ Interessa recordar que na sociedade colonial e imperial brasileira, atribuíam-se aos artefatos em prata uma conotação simbólica de distinção, que expressava o juízo de gosto e a solidez econômica dos detentores da conquista de usufruí-los, pois além de serem dotados de um valor de rigoroso capricho, sobretudo pela erudição observada nos diversos procedimentos ligados a sua feitura, os artefatos em prata recebiam destaque, ainda, por sua importância como recurso patrimonial. Sobre o último referido, tendo em vista a legislação portuguesa dos anos finais do século XVII (refletida em seus espaços coloniais), com respeito à instituição do pagamento de impostos vinculados ao processo de produção e aquisição dos artefatos em prata, é possível conferir, sobretudo na prataria do presente acervo, a apresentação das marcas, ou punções de autoria (ourives) e de inspeção, que atestavam a procedência e qualidade da liga, por sua vez inseridas logo após o exame do “ensaiador” e do “contraste”, indivíduos incumbidos de realizar a fiscalização das produções, e assim garantir a qualidade do material e a autenticidade das peças.

² A exposição: “Oratórios Barrocos. Arte e devoção na Coleção Casagrande”, ocorrida em 2011, no Museu de Arte Sacra de São Paulo, teve um sucesso grandioso, e muito contribuiu para a visualização e entendimento de nossa cultura material religiosa.

³ Trecho na íntegra: Este anjinho de gola culto, saído do cinzel de mestre Valentim, tem como modelo os anjos de gola de Bernini. Formas rechonchudas como esses foram disseminadas em Portugal tanto por meio de esculturas em mármore do convento de Mafra no período joanino, como presentes nas molduras de espelhos ou decoração de credenciais italianas. No Brasil, chega pelas obras dos mestres bracarense no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Mestre Valentim, artista entre o rococó e o neoclássico, sucumbiu às formas desse magnífico putto. Da cercadura das asas nasce a cabeça – com certa deformação na frente, pois era para ser visto de baixo para cima – levemente inclinada para a esquerda, certamente fazendo pendant com seu par. A policromia das bochechas e do encarnado dos lábios sublinha o aspecto infantil dos anjos de gola. O ar da graça se expande pelo olhar luminoso e pela vasta frente límpida, emoldurada pela mechas delicadas dos cabelos encaracolados. (TIRAPELI, 2011: 101).

⁴ Anotações autobiográficas do colecionador cedidas para esta pesquisadora.

⁵ A incontornável competência de Maurice Rheims é evocada neste ponto para expressar os doze critérios que o conduziram no estabelecimento de valores, quer intrínsecos e artísticos, quer aqueles que regulamentam um objeto de arte: a harmonia, a personalidade, o estilo da época, o caráter, a qualidade de execução, o tema, o encanto do motivo, a antiguidade, a linguagem, a originalidade, a estranheza, a raridade. (PERDIGÃO, 2006, 23)

⁶ A capital de São Paulo destaca-se por conter um dos mais amplos conjuntos documentais do País. Maria Lucília Viveiros Araújo (2006) apresenta um trabalho com inventário *post-mortem* em que analisa a alta concentração de bens de famílias paulistanas desde os Setecentos, identificando o grau de acumulação e reprodução da riqueza dos moradores de São Paulo, notadamente entre 1800 e 1850.

RHEIMS, Maurice. *La vie étrange des objets*: histoire de la curiosité. Paris: Plon, 1959.

_____. *Les collectionneurs*. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation. Paris: Ramsay, 2002.

RUSH, Richard. *Art as an Investment*. New York: Prentice-Hall, 1961.

RUSSO, Silveli. p. 513.

SANTOS, José. *Manual do colecionador brasileiro*. São Paulo: Livraria Martins, 1950.

SAVAGE, George; FOSCA, François; DAULTE, François. *Le Manuel du Collectionneur*. Verlag: Fribourg, Office du Livre, 1962.

SERRÃO, Vitor. *A produção artística e a história da arte face à globalização*. Conceito, criação e fruição da artes no início do século XXI. Lisboa: Instituto de História da Arte -Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.

TAYLOR, John. *Design and expression in the visual arts*. New York: Dover Publications, 1964.

TIRAPELI, Percival. *Oratórios barrocos – Arte e devoção* na Coleção Casagrande. São Paulo: MAS-SP, 2011.

TRUST, Getty. (org.). *Display of Art in the Roman Palace, 1550–1750*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2014.

WARNIER, Jean-Pierre. *Construire La culture matérielle: l’homme qui pensait avec ses doigts*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

Silveli Maria de Toledo Russo. Graduada em Artes pela FAAC-UNESP (1986); graduada em Arquitetura e Urbanismo e especialista na área de Espaço e Design pela Faculdade de BELAS ARTES de São Paulo (1993/2002); doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU-USP (2010). Também, desenvolveu atividades de pesquisa no âmbito do Programa Nacional de Pós-doutorado PNPd-CAPES/ FAU-USP (2016). Leciona em instituições particulares de ensino superior e em acervos museológicos. É autora de "Espaço doméstico, devoção e arte", Alameda Editorial/ FAPESP (2013), entre outras produções acadêmicas, cuja abordagem envolve cultura material religiosa e ambiente museológico.

COLEÇÃO POR VIR, MUSEU PARA ESTAR: FORMAÇÃO E TIPOLOGIA DO MUSEU D. JOÃO VI

Tatiana da Costa Martins

A trajetória da formação das coleções do Museu D. João VI (MDJVI) impulsiona sua especificidade como Museu Universitário. O entrelace entre Escola e Museu ressalta a experiência do ensino em sua materialidade e reverte-se em acervo museológico. Na caracterização do MDJVI no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e da Escola Nacional de Belas Artes/Escola de Belas Artes (ENBA/EBA), levando em consideração os documentos institucionais e patrimoniais, reside nosso objetivo. O quadro da fundamentação teórica constrói a vinculação entre Coleção, Patrimônio Universitário e MDJVI e apóia-se em artigos de museólogos sobre arte e museus e, especificamente, sobre a consolidação do MDJVI e a tipologia que o caracteriza.

Palavras-chave: Museu, coleção, tipologia.

Coleção Didática: da Escola para o Museu

Uma porta esculpida: objeto para ver, objeto para ensinar; uma mesa de prensa, medalhas e moldes: uma ciência quase perdida; fragmentos de arquitetura, de escultura; cópias das obras-primas: musealização do ensino da forma. Registros de alunos ilustres, registros de professores ilustres: diplomas, menções honrosas, cartas. A materialidade da vida acadêmica da Escola experimenta-se no Museu.

Os diversos fatores que transformam a trajetória do Museu D. João VI (MDJVI) em rico testemunho dos aspectos da musealização no Brasil, dentre os quais a inserção na tipologia museu universitário, é tema da comunicação. Eles assinalam a presença do Museu como um projeto do ensino na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e cujo início demarcamos a partir da orientação de dois ex-diretores: Félix-Émile Taunay (1834-1851) e Manuel Araújo Porto Alegre (1854-1857). A intenção dos ex-diretores residia na consolidação da Academia através da introdução de dimensão pública da instituição. Taunay cria as Exposições Gerais e o Prêmio de Viagem ao Exterior e Porto Alegre viabiliza reforma que contemplava a Pinacoteca e ainda concebe o cargo de Restaurador (ROCHA, 2014). A consolidação das Exposições Gerais – dinâmica que constitui o importante acervo de pintura - leva à criação do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) em 1937. A divisão da coleção para a formação do MNBA gera um incipiente processo de musealização - relativo à transferência dos objetos artísticos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) para o MNBA - ficando, assim, destinados à Escola os materiais de uso cotidiano da prática do ensino artístico. Convém

indicar outra importante modalidade de aquisição de acervo: a doação. Especificamente, Eugênia Ferreira das Neves lega, por testamento, à ENBA a coleção reunida ao longo da vida do casal Jerônimo e Eugênia Ferreira das Neves. Relevante coleção que passa para o MDJVI através da Escola de Belas Artes (EBA).

A museóloga e professora da Escola de Belas Artes Sonia Gomes Pereira perfaz o horizonte cultural da implementação e da consolidação do ensino artístico nos moldes acadêmicos que balizam os processos de formação das coleções do MDJVI:

Ao longo de sua trajetória, a antiga Academia de Belas Artes – criada em 1816, aberta em 1826 e transformada em Escola Nacional de Belas Artes em 1890 – reuniu uma extensa coleção de obras de arte. Em 1937, esse acervo foi dividido em dois conjuntos. Grande parte da coleção passou a constituir o Museu Nacional de Belas Artes. Outra parte, em geral de caráter mais didático, continuou nas salas de aulas e nos ateliês da ENBA. Foi exatamente esse grupo de obras que a Escola – já incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro e transferida para o campus da Ilha do Fundão – decidiu reunir com a criação do Museu D. João VI em 1979, pelo seu então diretor, prof. Almir Paredes Cunha (PEREIRA, 2010, p. 13).

Atualmente, o acervo que compõe o MDJVI compreende cinco coleções, a saber, Arquivo, Didática, Obras Raras, Ferreira das Neves, Renato Miguez, somando aproximadamente 4.900 peças museológicas e 6.221 documentos, agregada ao longo da História da Escola de Artes e Ofícios, da AIBA, da ENBA e, por fim, da Escola de Belas Artes remontando a 200 anos de consubstanciação.

Sobre coleções podemos dizer que seus objetos possuem certa afinidade. Em geral, constata-se em uma coleção um propósito inicial relacionado à vocação ou desejo do colecionador. Walter Benjamin enlaça o ato de colecionar à disposição do sujeito, sempre premente de completude: “É uma grandiosa tentativa de superar o caráter irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção” (BENJAMIN, 2009, p.239). A coleção requer um sujeito-colecionador e se constitui pelo desejo. Indicando acepção privada, Benjamin expressa a relação do sujeito (objeto da filosofia) com seus modos produção e acumulação material revelados em processo histórico. Porém, não há porque excluir desse movimento a figura institucional, isto é, caracterizar o desejo de colecionar expresso por vontade coletiva. O vórtice do processo colecionista consiste em “que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (BENJAMIN, 2009, p. 239). A familiaridade com o objeto distancia-se da sua inserção econômica estruturada por sua feição útil.

Os objetos das coleções que um Museu abriga devem conter notas características a partir das quais identificamos sua natureza. O filósofo polonês Krzysztof Pomian define – identificado à questão de Benjamin sobre a utilidade dos objetos de coleção - coleção como conjunto de objetos heterogêneos, salvaguardados e suspensos de seus usos, mas que devem estar à disposição dos olhares. Pomian pretende o reconhecimento do elo entre espectadores e o invisível habitado nos objetos. O trânsito entre o visível e o invisível é mediado pelo objeto, no qual reside um aspecto comunicacional, de modo que inferimos que o objeto é atravessado pela linguagem. O autor parte do termo semióforo (área da Comunicação) para categorizar os objetos colecionados. E o termo semióforo pode ser referenciado a partir da afirmação: a comunicação possui uma instância invisível.

Similar às ponderações de Pomian, encontra-se aceção dos teóricos da área da museologia, André Desvallés e François Mairesse:

De modo geral, uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.32).

No ambiente da Museologia, a coleção recebe tratamento técnico-conceitual (musealização) que envolve o conjunto de atividades processuais que aciona vetores da passagem do âmbito conceitual (museu/museológico, patrimônio, instituição, sociedade, ética, agentes institucionais -- profissionais do campo e dos agentes integrantes do público -- visitantes dos circuitos expositivos e usuários de serviços de informação). Nessa abordagem, reforçam-se as ações constitutivas do processo de musealização de forma a evidenciar os modos de circulação dos objetos postos a partir do quadro integrado do ensino artístico no Brasil (AIBA, ENBA e EBA) e da Universidade (UFRJ). O enfoque na Musealização se refere pontualmente ao seu duplo efeito uma vez que, além das práticas relativas às ações que lhe são próprias, agrega estatuto patrimonial.

Escola e a concepção museológica

Os documentos fundamentais que institucionalizam o ensino artístico no Brasil e formulam política de patrimônio e museu e estão relacionados ao nosso tema são: Decreto Real de 12 de agosto de 1816, o Decreto nº 378 de 13 de janeiro de 1937 e a Ata da Congregação da Escola de Belas Artes de 29 de novembro de 1979. Os documentos são os registros legais da inequívoca relação entre ensino artístico e museu que traduzem a visão de mundo e a concepção artística da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), da Escola Nacional de

Belas Artes (ENBA) e da Escola de Belas Artes (EBA) articuladas às noções matrimoniais e de museologia.

O Decreto Real de 12 de agosto de 1816 trata da fundação do ensino artístico no Brasil através da criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios:

Attendendo ao bem commum que provém aos meus fieis vassallos de se estabelecer na Brazil um Escola Real de Sciencias, Artes e Officios, em que se promova e diffunda a instrucção e conhecimentos indispensaveis aos homens destinados não só aos empregos publicos da administração do Estado, mas tambem ao progresso da agricultura, mineralogia, industria e commercio, de que resulta a subsistencia, commodidade e civilisação dos povos, [...]; fazendo-se portanto necessario aos habitantes o estudo das Bellas Artes com applicação e referencia aos officios mecanicos, cuja pratica, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos theoreticos daquellas artes e diffusivas luzes das sciencias naturaes, physicas e exactas; (Decreto Real, 12 de agosto de 1816)

Ressalta-se, no documento, a necessária formação pautada em atividades científicas para engrandecimento da civilização brasileira. Trata-se portanto de importante projeto de consolidação da nação nos moldes do progresso técnico-industrial do período corrente (PEREIRA, 2016).

O Decreto nº 378 de 13 de janeiro de 1937 cria o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no contexto histórico da constituição do patrimônio histórico e artístico no Brasil, através da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), da efetivação do Museu Histórico Nacional e a consolidação do curso de Museologia. O decreto dinamiza as ações que consubstanciam o projeto de Nação brasileira em sua feição moderna. A musealização de parte da coleção da ENBA no ato de criação do MNBA é legado incontestável da importância da produção artística brasileira, viável pela formação e capacitação dos artistas nos moldes pedagógicos da Academia.

Art. 46. Fica creado o Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o Paiz e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimonio historico e artístico nacional. [...] § 3º O Museu Historico Nacional, o Museu Nacional de Bellas Artes e outros museus nacionaes de coisas historicas ou artisticas, que forem creados, cooperarão nas actividades do Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, pela fórma que fôr estabelecida em regulamento.

Art. 47. O Museu Historico Nacional é mantido como estabelecimento destinado á guarda, conservação e exposição das relíquias referentes ao passado do Paiz e pertencentes ao patrimonio federal. Paragrapho unico. No Museu Historico Nacional funcionará o curso de museologia alli existente.

Art. 48. Fica creado o Museu Nacional de Bellas Artes, destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimonio federal (Decreto nº 378 de 13 de janeiro 1937).

A vinculação estratégica da criação do SPHAN com o curso de Museologia e com os museus de arte e de história se caracteriza pela vontade de organizar *corpus* institucional moderno e atuante, inserido na relação orientada por categorias meta-históricas, a saber, espaço de experiência e horizonte de expectativa. Tais categorias substanciam o tempo histórico dado em concepção moderna (KOSELLECK, 2006).

A recepção das coleções da EBA através da criação do MDJVI, no âmbito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), deve-se ao componente administrativo que modifica o texto em regulamento. Assim, a Ata da Congregação da Escola de Belas Artes de 1979 estabelece alteração do Item 4º do artigo 189 do Regimento da Escola de Belas Artes: “De 4º - Setor de museologia: a) exposição permanente b) exposições transitória Para 4º - Museu D. João VI: a) exposição permanente b) exposições temporárias” (Ata da Congregação, 29 de novembro de 1979, apud CUNHA, 1999, p. 69).

A formação das coleções do MDJVI não se apóia unicamente nos documentos oficiais (especialmente na Ata da Congregação referida acima). Na realidade, o colecionismo do Museu não se serve de ações demarcadas ou de processo pontual de institucionalização. O conjunto dos objetos é dado aos olhos em salas de aula, nos ateliês, na dinâmica do ensino. Assim, não há como falar sobre a musealização do MDJVI sem indagar sobre a natureza dos objetos que o compõe e sua origem didática, portanto, sua qualidade material colecionável. De acordo com o professor e museólogo Almir Paredes da Cunha, havia uma expressão museológica na AIBA:

Desde a fundação da Academia Imperial de Belas Artes existia um museu destinado a servir de apoio ao ensino, constituído por obras trazidas especificamente para esta finalidade pela Missão Artística Francesa, cujo acervo foi ampliado com a aquisição da coleção particular de Joaquim Lebreton, por ocasião do seu falecimento. Esse museu continuou existindo, com o mesmo propósito, até 1937, quando foi desmembrado da Escola Nacional de Belas Artes, para constituir-se em um órgão autônomo que deu origem ao Museu Nacional de Belas Artes (CUNHA, 1999, p. 65).

A vocação da Escola em colecionar – próprio daquele método de ensino - é canalizada, em um primeiro momento, para a criação do MNBA. Todavia, a Academia, expressa através do ensino artístico, atua potencialmente como um colecionador, permitindo que se deixe entrever o caráter colecionável dos objetos. Já que se convencionou que o MNBA deve abrigar os valiosos objetos artísticos trazidos com a Missão e produzidos na AIBA/ENBA, o que sobrevive para/na Escola? O que resulta do cotidiano do ensino teórico-prático que contém excepcionalidade museal? Almir Paredes da Cunha, museólogo e ex-diretor da

EBA, defende a materialidade do conjunto colecionável contida nas atividades metodológicas da Escola.

O conjunto que continuou na Escola, do qual constavam os envios de pensionistas, provas de concursos, moldagens feitas em museus estrangeiros, etc., foi se ampliando com as doações de pessoas que deixavam suas coleções para ela – como a Coleção Jerônimo Ferreira das Neves. Também foram acrescentados os trabalhos de alunos e provas de concursos internos, representados sobretudo pelas célebres Academias. Uma grande parte dessas obras, que inicialmente constituíam-se apenas nos trabalhos de alunos, foi tornando-se um conjunto de grande valor histórico e material, pois alguns dos antigos discípulos transformaram-se em artistas famosos e sua produção adquiriu um valor ímpar. Elas ocupavam as diversas paredes da Escola, inclusive de sala de aula, e apenas a Coleção Jerônimo Ferreira das Neves constituía-se em um pequeno museu (CUNHA, 1999, p.66).

Deste modo, com vagar, toma corpo o projeto de Museu que opera na musealização das práticas de ensino e documentação acadêmica evidenciando a história da arte no contexto da Academia e da Universidade. De modo específico, os objetos sob a tutela do MDJVI revelam o modo de ensino e os trâmites internos do funcionamento da Academia. A divisão entre o acervo do MNBA e os objetos patrimonializados da EBA, naquele momento já Universidade Federal do Rio de Janeiro, não obedece critérios rígidos do campo da Museologia. Pedro Xexéo, diretor do MNBA no período da saída da Escola para o campus do Fundão, relata em entrevista à museóloga Claudia Rocha: “A Congregação que deliberou tudo. O Museu não interferiu em praticamente nada. Todo o acervo que depois iria fazer parte do Museu D. João VI foi a Escola que determinou o período de saída, que ocorreu entre julho de 76” (ROCHA, 2014, p. 97). E, ainda, sobre a separação entre os objetos: “Alguma coisa havia de ficar na Escola: os estudos dos alunos, aqueles envios de academias, etc e tal, mas do Grandjean de Montigny tem coisa que nós temos aqui como planta-baixa e a elevação de fachada está na Escola e vice-versa”. (ROCHA, 2014, p. 101). Almir Paredes da Cunha corrobora o relato de Xexéo sobre a divisão pouco criteriosa dos objetos patrimonializados da Escola e dos objetos musealizados do MNBA:

Embora despojada de seu Patrimônio mais importante, em termos de acervo, a Escola continuou possuindo um conjunto de obras que não tinham sido consideradas suficientemente valiosas para fazerem parte de um museu. Além disso, algumas outras obras foram partilhadas entre ambas instituições – Museu e Escola -, como por exemplo os desenhos do arquiteto Grandjean de Montigny que foram divididos de maneira aleatória entre as duas (CUNHA, 1999, p.65).

Assim, entendemos que a seleção do conjunto de objetos do MNBA e da EBA respalda-se em juízos de valor. Na valorização do objeto artístico enquanto tal deixa-se de entrever o valor do objeto no contexto museológico. As circunstâncias que determinam a gradação de valores ecoam da concepção de traço acadêmico da distinção entre obra artística e, de modo secundário, o processo que envolve sua produção – neste caso a prática rigorosa dos

estudos destinados ao aprimoramento da forma através do exercício modelo/cópia. Todavia, no exercício didático, foram originadas verdadeiras obras de arte que conservam o espírito do seu tempo (coleções Arquivo e Didática) – ou seja, testemunhos materiais e substitutos da realidade conforme definição do campo da Museologia. A prática do ensino acadêmico no Brasil resulta em inúmeros objetos, à primeira vista e com olhar displicente, sem o valor artístico do objeto consagrado, tais como desenho, gravura, molde em gesso, escultura, pintura, solicitados em salas de aula. A coleção Didática ganha sentido preferencialmente na materialidade decorrente da prática e concepção do ensino acadêmico no Brasil. São objetos expostos ao olhar, suspensos de sua função, mas que pertencem à vida da Escola.

MDJVI: Museu universitário

A natureza fluida da formação do MDJVI orienta a transitoriedade entre tipologias de museus – questão de ordem epistemológica do campo da Museologia. De modo que indagamos qual a abrangência dos tipos de objetos sob sua salvaguarda e qual lugar ocupa considerando o contexto técnico-científico? Em se tratando dos objetos artísticos, o MDJVI se insere na tipologia Museus de Arte, especificamente, Museu do ensino artístico. Porém, sua existência vinculada à Escola de Belas Artes, incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1965, coloca o MDJVI circunscrito em recém criada tipologia, a saber, Museu Universitário.

Sonia Gomes Pereira compreende que a relação entre a EBA e o Museu o transforma em laboratório, inserido em contexto universitário de pesquisa, ensino e extensão:

O Museu D. João VI é essencialmente um museu universitário, voltado para uso de professores e alunos da instituição e para os pesquisadores, que têm interesse direto em suas fontes primárias. Mais do que isso, o Museu atende a uma escola de artes e o seu acervo deve servir ao seu propósito original – aquele que promoveu a própria constituição da coleção: servir de instrumento de estudo e observação dos alunos para a compreensão da tradição artística que embasou a trajetória da arte ocidental e também para a discussão sobre os métodos de formação do artista – questões ainda polêmicas na cena contemporânea (PEREIRA, 2008, p.25, grifo nosso).

Reforçando o rigor da afirmação de Sonia Gomes Pereira, recorreremos ao campo da Museologia para consolidarmos a posição do MDJVI na sua feição universitária. Entendemos, com isso, que os aspectos da musealização devem ser entrelaçados à vertente patrimonial. A museóloga Diana Farjalla Correia Lima afirma que as dimensões musealização/patrimonialização abrangem pluralidade temática e de aplicação, de modo que envolvem teoria e prática. Assim, inserimos o processo ensino artístico e museu no quadro da musealização na medida em que tal ação se reveste de caráter de manifestações

do patrimônio (LIMA, 2012, p.33). Tal entendimento enfocando essa particularidade da musealização se refere pontualmente ao seu duplo efeito uma vez que seu conceito e sua ação de naturezas amplas alcançam e agregam o estatuto patrimonial. A musealização engloba, entre seus aspectos fundamentais, determinadas características: a preservação compreendida como permanência da imagem da herança coletiva para transmissão cultural e a pesquisa sobre as coleções, o mesmo que o “discurso/documento da arte”, e acerca das interpretações que o conjunto artístico gerou, o “discurso/documentos sobre arte” (LIMA, 2000), que são complementadas pela disseminação da informação-comunicação própria da identidade universitária. Exemplificamos a preservação e a pesquisa:

[...] atividades que, refletindo a ideia ampla da Preservação, fizeram-se calcadas em grandes linhas vinculadas aos seguintes procedimentos: a seleção dos bens; a documentação realizando de imediato o registro, ou seja, a inscrição formal no regime de tutela/custódia administrativa (simbólica, a exemplo da Lista do Patrimônio Mundial) e iniciando o primeiro passo da catalogação, que descreve pormenorizadamente cada item patrimonializado/musealizado; o ato de assegurar a permanência (manutenção física) pela intervenção da conservação preventiva e pela restauração, quando necessário (LIMA, 2012, p.45-46).

A garantia do estatuto de Preservação reside na formulação de consenso das diversas instâncias envolvidas, ou seja, elaboração de juízos que possam compreender os valores simbólicos do local ou objeto, sua condição material ou imaterial, chancelados, tutelados ou recomendados por instituições com competência para tal. Os documentos que asseguram a especificidade e natureza do Museu Universitário estão pautados na criação do *University Museums And Collections Committee (UMAC)*, em 2001, sub-comitê do *International Council of Museum (ICOM)* que procura dimensionar e compreender os Museus em Universidades através de encontros, seminários e publicações especializadas. De caráter similar aos documentos produzidos pelo UMAC, destacamos a Declaração de Halle-Wittenberg (Alemanha), em 2005, por ocasião da Recomendação do Conselho Europeu – Comitê dos Ministérios:

[...] o ‘patrimônio das universidades’ designa todo o patrimônio material e imaterial ligado às instituições, organizações e sistemas de ensino superior, bem como, à comunidade de estudantes e professores universitários e ao ambiente social e cultural no qual se encaixa este patrimônio. O ‘Patrimônio das universidades’ significa todos os resíduos materiais e imateriais das atividades humanas relacionadas ao ensino superior. Representa reservatório de riqueza acumulada que interessa diretamente à comunidade de acadêmicos e aos estudantes, e reflete suas crenças, seus valores, seus resultados e sua função social e cultural de modo a transmitir conhecimento e a aprimorar a capacidade de inovação (DECLARAÇÃO DE HALLE-WITTENBERG, 2005).

A Declaração de Halle-Wittenberg coloca-se no conjunto documentos patrimoniais que atesta, através do registro e tutela, o reconhecimento das atribuições patrimônio associadas ao ensino e pesquisa em Universidades. Através da vinculação coleção de arte e de ensino

e Universidade às especificidades prático-teórica da musealização, compreendemos a tipologia do Museu Universitário. Fernando Bragança Gil, ex-diretor do Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, define o museu universitário a partir da seguinte especificidade:

Na realidade, os museus universitários, como tais, têm características específicas que faz com que atravessem transversalmente a tipologia museológica. É essa especificidade – que provém da integração dos museus nas universidades e na participação activa daqueles nas actividades culturais (incluindo obviamente as científicas). [...] um museu universitário poderá (darei mesmo, deverá) constituir uma 'janela' através da qual, a Universidade se abre à comunidade onde se insere. (GIL, 2005, p. 46)

A proposta de Gil enlaça a responsabilidade política e social da Universidade garantida nas atividades promovidas pelo Museu Universitário. Para além da pesquisa científica, reside, neste tipo de museu, eficiente atuação no ambiente social e comunitário. Complementando esta atitude, a museóloga Marília Cury reflete sobre esta associação museu e universidade referenciada pelos sistemas informacionais-comunicacionais através dos quais se dá a abertura à comunidade:

A pesquisa em museologia, sabemos, não é e não está restrita aos museus universitários. Apesar disto, e sem negligenciar este aspecto, o museu universitário é um locus primordial de pesquisa sistemática e permanente, não somente porque esta é uma de suas responsabilidades, mas, sobretudo, porque esta tipologia de museu tem, constitutivamente, a produção e a recepção unidas de forma indissociável (CURY, 2007, p. 69, grifo nosso).

A ênfase na pesquisa é mediada, segundo Cury, pelo aspecto comunicacional do museu sobreposto, certamente, à natureza da instituição de ensino superior que posiciona a pesquisa como fundamento de sua existência. A feição externa do museu universitário apoiada na dimensão comunicacional o coloca em face às definições de Museu no âmbito do Estatuto dos Museus (lei nº 11.906/2009) e do ICOM (2007). Porém, sua tipificação se apoia nas atividades específicas do ensino, pesquisa e extensão das universidades. Gil destaca que o estudo, a conservação e a exposição devem prever o aprimoramento das atividades científico-pedagógicas da instituição superior ou de outros organismos (GIL, 2005).

A singularidade da Coleção Didática, inserida no ambiente de museu universitário, reforça a vinculação entre museu e escola. Os objetos da coleção - do mobiliário à documentação pedagógico-acadêmica - perfazem a metodologia do ensino artístico e evidenciam os processos materiais que compuseram a formação da cultura visual de várias épocas. Atestamos ainda que a contextualização museal do patrimônio universitário está virtualmente agregada à existência da Escola. Em suma, os objetos da Escola de Belas

Artes se recolocam a partir da disposição eternamente colecionável no MDJVI, um museu universitário.

Referências:

- BENJAMIM, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **Rua de mão única. Obras Escolhidas. Vol. 2.** São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 227-235.
- _____. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BRASIL, **Decreto Real de 12 de agosto 1816.** Coleção de Leis do Império do Brasil - 1816, Página 77 Vol. 1 (Publicação Original). Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/antioresa1824/decreto-39494-12-agosto-1816-569795-publicacaooriginal-93002-pe.html>>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- BRASIL, **Decreto nº 378 de 13 de janeiro 1937.** Coleção de Leis do Brasil - 1937, Página 12 Vol. 1 (Publicação Original), Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006.
- CUNHA, Almir Paredes. O Museu da Escola de Belas Artes – D. João VI IN: **Arquivos da Escola de Belas Artes 15.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1999.
- CURY, Marília Xavier. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia-USP. **Revista CPC.** USP: São Paulo. nº 3, abr. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15598/17172>>. Acesso em: 26 jun. 2017. P. 69-90.
- DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia,** São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para pesquisa em artes plásticas. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLEZ DE GOMEZ, Maria Nélide (org). **Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museu e imagem.** Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/ DEP/DDI, 2000. p. 17-40.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas – Museologia e Patrimônio,** Belém, MPEG. v. 7, n. 1, p.31-50, jan/abr, 2012. Disponível em: <[http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/Museologia\(lima\).pdf](http://www.museu-goeldi.br/editora/bh/artigos/chv7n1_2012/Museologia(lima).pdf)>. Acesso em: 22 ago. 2017.
- ENTRESSECULOS. **Seminário do Grupo de pesquisa do Museu D. João VI.** Disponível em: <<https://joaosextoseminario.wordpress.com>>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- GIL, Fernando Bragança. Museus universitários: sua especialidade no âmbito da museologia. In: SEMEDO, Alice; SILVA, Armando Coelho Ferreira da (orgs.). **Coleções de ciências físicas e tecnológicas em museus universitários:homenagem a Fernando Bragança Gil.** Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.
- LEON, Aurora. **El Museo: teoría, praxis y utopia.** Madrid: Ediciones Catedra, 1996.
- MALTA, Marize (org.). **30 anos do Museu d. João VI: o ensino artístico, a história da arte e o Museu D. João VI.** Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 2010.
- PEREIRA, Sonia Gomes. **O novo Museu D. João VI.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.
- PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, Ensino e Academia: estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2016.
- POMIAN, Krzysztof. **Coleção.** Lisboa: Einaudi, 1984, p.52-86.
- POULOT, Dominique. **Museu e museologia.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- ROCHA, Cláudia Regina Alves da. **Da Pinacoteca ao Museu: historicizando os processos museológicos.** Dissertação de Mestrado. (Inter-unidades em Museologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- UNIÃO EUROPEIA. **Declaração de Halle-Wittenberg.** Disponível em: <[http://universeum.it/docs/doc/RecommendationRec\(2005\)13_FR.pdf](http://universeum.it/docs/doc/RecommendationRec(2005)13_FR.pdf)>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- UMAC. **International Committee for University Museums And Collections.** Disponível em <<http://umac.icom.museum/whatisumac>>. Acesso em 26 jun. 2017.

Tatiana da Costa Martins possui graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (1997); mestrado em História Social da Cultura pela PUC-Rio (2002); doutorado em História Social da Cultura (2009); e pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS UNIRIO/MAST (2014). Atualmente é professora do Departamento de História e Teoria da Arte, UFRJ, e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV/UFRJ.

A EMPRESA LIQUIDADORA. ESPAÇO DE CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE COLEÇÕES DE ARTE EM PORTUGAL (1886-1906)¹

Vera Mariz

1. A *Empresa Liquidadora*, notável agente do mercado de arte português

A *Empresa Liquidadora*, estabelecimento comercial responsável pela construção e desconstrução de algumas das mais extraordinárias coleções de arte existentes em Portugal, carece ainda hoje de uma análise profunda². A temática do presente colóquio levou-nos a refletir particularmente nas instalações deste empreendimento e na sua relação com as obras de arte ali expostas e transacionadas. No entanto, tendo em curso uma investigação mais ampla que permite, desde já, revelar dados pertinentes para o entendimento deste incontornável agente do mercado de arte português, iniciaremos o presente estudo com uma visão geral do assunto.

A *Empresa Liquidadora* funcionou na Avenida da Liberdade entre os anos de 1886 e 1906. Apesar da ideia veiculada por Malheiro Dias (Dias, 1905: 251), consideramos que a sua criação não resultou simplesmente de um rasgo visionário de José dos Santos Libório, empresário que, de acordo com aquele autor, teria pressagiado a eminente aproximação do possível *annus mirabilis* dos leilões de arte em Portugal, 1895³. Libório, empresário atento e intrépido, consciente da evolução verificada ao longo do século XIX em termos da intensificação da disponibilidade e circulação de obras de arte e do interesse pelo colecionismo, mais do que antecipar o período áureo dos leilões de arte em Portugal, contribuiu decisivamente para a modelação do mercado, definindo práticas de compra e venda e influenciando o gosto.

Adicionalmente, observe-se como esta inauguração não ocorre na véspera daquele ano fulgente mas logo em 1886, momento em que se assistia em Lisboa a um gradual aumento do número de estabelecimentos dedicados ao comércio de antiguidades e obras de arte, uma causa e sintoma da “doença da coleção” (Dias, 1905: 249-250), deste “*sport* mais contagioso que epidemia” (Keil, 1905: 6) e, conseqüentemente, ao progressivo amadurecimento do mercado de arte português. Senão, observe-se como, de acordo com o *Almanach Commercial de Lisboa* para o ano de 1881, existiria apenas um bazar de antiguidades pertencente a A. Villas, enquanto no ano seguinte registrar-se-ia já a existência do *Salão de artes e antiguidades de Luiz M. da Costa* (Campos, 1880, 1881). Para o ano de 1883 acresce o estabelecimento de Casimiro Cândido da Cunha, surgindo, um ano mais

tarde, referências aos bazares de antiguidades de António Raphael, João António Passos e João José Dantas (Campos, 1882, 1883).

A criação da liquidadora de José dos Santos Libório a 1 de Dezembro de 1886 (SV, nº1, 1895), ocorre, portanto, numa fase de progressivo amadurecimento do mercado, momento em que a aquisição desenfreada por via de agentes sem estabelecimento próprio, agentes de leilões, vendedores ambulantes ou comerciantes não especializados como douradores ou estofadores, deu lugar à multiplicação de lojas particularmente dedicadas ao comércio de antiguidades e obras de arte, nomeadamente bazares e antiquários, sem esquecer as sociedades e grêmios promotores de exposições e venda de trabalhos de artistas contemporâneos. Deste modo, podemos considerar que a peculiaridade deste estabelecimento reside na sua natureza de casa liquidadora, aparentemente a primeira do género em Portugal, um estabelecimento dedicado à liquidação de um diversificadíssimo conjunto de bens, com ou sem valor artístico, antigos ou contemporâneos, por meio de leilões ou de negociações particulares a troco de uma comissão sobre a venda, tendo alcançado, como veremos, um sucesso ímpar.

Relativamente ao ciclo de vida da *Empresa Liquidadora* podemos considerar três fases. No final do ano de 1886 assistiu-se, como vimos, ao nascimento de um estabelecimento promotor de vendas rápidas e proveitosas “de toda a qualidade de fazendas, mobílias, louças, vidros, bijouterias, joias e outros quasquer valores não especificados” (DN, 02/01/ 1887: 2) de privados ou casas comerciais, em particular ou leilão a realizar nas suas instalações, bem como a liquidação de mobílias e fazendas nas residências ou estabelecimentos, encarregando-se, ainda, de processos alfandegários. A este respeito é interessante notar como desde o primeiro momento a *Empresa Liquidadora* enalteceu as potencialidades dos leilões e instigou a sua realização, esclarecendo que, não obstante a existência de outras modalidades de liquidação, “Está reconhecido que a venda em leilão é o meio mais prompto e em geral mais vantajoso de fazer venda de um sem numero de objectos.” (DN, 02/01/ 1887: 2).

Tendo vindo preencher uma lacuna no comércio da época, a *Empresa Liquidadora* terá florescido de forma consistente e célere, datando do princípio da década de 90 o início de uma nova fase. Neste momento, na sequência de uma viagem de José dos Santos Libório, “com o seu genio sempre empreendedor” (*A Vanguarda*, 01/01/1895: 4), às principais cidades da Europa com o intuito de se familiarizar com as práticas modernas do leilão, assiste-se à expansão das instalações e à modernização do negócio numa conjuntura

económica desfavorável e tendo de lutar contra “o espirito rotineiro do nosso publico, com a má vontade d’aquelles a quem este novo processo de venda ia ferir, com a má fé dos especuladores e com o desprego dos commisarios e agentes que pouca vida lhe agouravam” (*A Vanguarda*, 01/01/1895: 4).

A partir do ano de 1893, neste contexto de modernização e coincidindo com o dito período áureo do leilão, fase que a *Empreza Liquidadora* instigou e da qual beneficiou, a firma vive o seu período mais próspero, apresentando instalações de uma opulência inigualável com obras de arte e objetos de uso comum expostos em permanência, realizando leilões semanais e ocupando-se da venda de algumas das mais extraordinárias coleções da época. Nesta fase, complementando a atividade habitual, o estabelecimento disponibilizava-se, também, a liquidar propriedades rústicas e urbanas, ou a elaborar e distribuir os catálogos dos seus leilões. A partir do ano de 1895 dedicar-se-ia ainda à realização de exposições para venda de arte contemporânea, remontando também a esta fase a celebração de um contrato que permitiu consagrar a liquidadora como um “centro de procura, venda e exposição” (SV, nº11, 1895: 99) de obras de Rafael Bordalo Pinheiro.

Data ainda do mês de Fevereiro de 1895 o lançamento de um boletim próprio, o *Salão de Vendas*, um indiscutível testemunho da sagacidade e pioneirismo de José dos Santos Libório. Não sendo o nosso atual objeto de estudo, interessa-nos porém destacar que estamos perante um interessantíssimo boletim ilustrado pensado como forma de “fornecer aos clientes da Empreza Liquidadora, quer vendedores quer compradores, um campo largo de oferta e de procura” (SV, nº1, 1895: 1); pretendendo adicionalmente contribuir para uma necessária e há muito reclamada educação artística dos portugueses, elucidando-os “sobre o valor esthetico, historico ou economico dos objectos que constituem ramos, propriamente ditos, do commercio artistico, fornecendo-lhes, sob uma fórma amena quanto possivel e sempre breve, as indispensaveis luzes para bem comerciar” (*Salão de Vendas*, nº1, 1895: 1). Refira-se ainda que não obstante um início fulgurante, o *Salão de Vendas* acabaria por ter uma publicação algo intermitente, tendo conhecimento da existência de pelo menos dezasseis números e dois suplementos publicados entre os anos de 1895 e 1905.

2. As instalações na Avenida da Liberdade

A Avenida da Liberdade correspondeu, desde os primeiros momentos, ao local de fixação da *Empreza Liquidadora*. A escolha desta artéria terá sido perfeitamente ponderada, sendo, segundo cremos, altamente ilustrativa da visão e perspicácia do seu proprietário. Afinal, tendo sido materializada entre o final da década de 70 de Oitocentos e o ano de 1886, esta

nova avenida rapidamente se afirmaria como um local de referência em Lisboa, o sítio para onde confluíam as classes abastadas. Libório, como outros comerciantes, ter-se-á apercebido rapidamente desta situação, tendo optado, escassos meses depois da inauguração da avenida, pela instalação da liquidadora no novíssimo *boulevard*. Além da argúcia de Libório é ainda justo sublinhar a originalidade e arrojo da sua decisão, pois, na verdade, até à data da fixação da *Empresa Liquidadora* neste local, os estabelecimentos dedicados ao comércio de antiguidades e obras de arte localizavam-se, sobretudo, nas zonas mais antigas da cidade, casos da rua do Alecrim ou da rua Augusta, entre outras.

No entanto, não obstante a permanência ao logo de cerca de vinte anos na Avenida da Liberdade, a localização e dimensões do estabelecimento não se mantiveram inalteradas, registando-se quatro momentos distintos. Aquando da sua inauguração, a liquidadora abriu portas nos números 118 e 120, onde permaneceria até sensivelmente aos últimos meses de 1890 (*DN*, 02/01/1887: 2). No final do mês de Dezembro do mesmo ano, “achando-se já suficientemente conhecidas as vantagens de tão importante empresa, e não cabendo em tão limitado espaço” (*A Vanguarda*, 01/01/1895: 3), os clientes seriam informados de uma mudança para os números 34 e 36 da mesma artéria (*DN*, 20/12/1890: 2), ficando então próximo da icónica *Confeitaria Rosa Araújo*. Esta situação manter-se-ia inalterada até ao Verão de 1891, momento em que a sociedade lisboeta assistiria entusiasmada a uma expansão do estabelecimento para as lojas vizinhas, passando a ocupar os pisos térreos da Avenida da Liberdade, números 28, 30, 32, 34 e 36 (*DN*, 23/07/1891).

O admirável crescimento e sucesso alcançado, aliados à vontade de modernização da empresa, estariam na origem de uma nova e derradeira fase de expansão das instalações no Verão de 1893, momento em que o já altamente conceituado estabelecimento passou definitivamente a ocupar as lojas dos números 28, 30, 32, 34, 36, 40, 42, 44, 46 e 48 da avenida (*DN*, 14/06/1893: 2). A este propósito observe-se ainda que o prédio no qual se localizavam parte das lojas arrendadas por Libório, nomeadamente os números 36 a 48, teria resultado de uma reedificação promovida nos anos de 1884-1885 (AML/Intermédio, Obra 11431), ou seja, durante a fase de conclusão das obras da Avenida da Liberdade. Outro dado importante acerca desta expansão prende-se com o fato de parte do espaço então ocupado pela liquidadora ter sido parcialmente utilizado, antes desta ampliação, pelo célebre “*restaurant Rosa Araujo*, com o esplendido Hangar em estylo arabe, que todos conhecem” (*A Vanguarda*, 01/01/1895: 3). Efetivamente, de acordo com o *Almanach Commercial*, o café-restaurant de Rosa Araújo, estabelecimento descrito como um espaço extraordinariamente luxuoso (Fialho de Almeida, 1893: 18), local de encontro da elite política

e cultural lisboeta, ocuparia os números 34 a 36 da avenida, enquanto a confeitaria homónima ocuparia os números 28 a 32, isto antes do ano de 1893, momento em que todas as lojas, do número 28 ao 48, seriam ocupadas pela *Empresa Liquidadora*.

Concomitantemente, importa notar que no ano de 1886, portanto antes da ocupação dos números 40 a 48 pela liquidadora e numa altura em que o célebre café-restaurante já funcionava, sendo possível “passear á tarde na Avenida, jantar no restaurante do Rosa Araujo, fazer o chylo na exposição de faianças das Caldas da Rainha e desopilar depois um bocado de maus humores em qualquer theatro benemerito” (*Pontos nos ii*, 01/07/1886: 482), o espaço aqui focado serviu, também, de depósito de vendas de obras de Rafael Bordalo Pinheiro. Sendo conhecido o fato de no mês de Junho de 1886 ter sido inaugurada na avenida uma memorável exposição de faiança das Caldas da Rainha e de obras de pintura do “Grupo do Leão”, importa sublinhar que este certame decorreu precisamente nos números 40 a 48 (*O Campeão das Províncias*, 30/06/1886), no novíssimo *Depósito de Faiança das Caldas da Rainha*. Estas instalações seriam, portanto, vizinhas do restaurante de Rosa Araújo sito nos números 34 e 36, razão pela qual o cronista dos *Pontos nos ii* considerava interessante

“Depois de saborear os pasteis do Rosa Araujo (...) nada mais correcto nem mais apropriado de que sair do restaurante, lambendo ainda os beiços dos pasteis do Cocó, e entrar na porta ao lado a apreciar os outros *pasteis* que, pelo fato de serem servidos em tela, valem ainda muito mais do que os outros que se servem em pratos, visto como estes representam apenas o alimento do corpo, que é vil, ao passo que aquelles significam o alimento da alma, que é nobre” (*Pontos nos ii*, 01/07/1886: 482).

De resto, segundo apurámos, este depósito terá funcionado na Avenida da Liberdade, 40 a 48, entre os anos de 1886 e, possivelmente, 1891, tendo conhecimento da instalação da *Companhia Aliança de Loterias* nesta morada em 1892 (*Diario Illustrado*, 28/06/1892). Em 1893, como vimos, o mesmo espaço seria ocupado pela liquidadora, situação confirmada pela revista *O Occidente*, na qual, aludindo ao sucesso alcançado por Rafael Bordalo Pinheiro nos anos 80, se recorda como “Lisboa foi um dia surpreendida por uma exposição que se abriu na Avenida da Liberdade n’uns armazéns, que são hoje os Salões de Venda do sr. Liborio.” (*O Occidente*, 30/01/1905). As duas últimas ampliações da liquidadora corresponderiam, portanto, a um espraiamento a partir dos números 34-36, antiga morada do restaurante Rosa Araújo, para o espaço outrora ocupado pela confeitaria homónima (n^{os} 28-32) e para o desativado *Depósito de Faiança das Caldas da Rainha* (n^{os} 40-48).

2.1 Os salões da *Empreza Liquidadora*

As extraordinárias dimensões e aparato das instalações da *Empreza Liquidadora* a partir da sua derradeira ampliação têm de ser obrigatoriamente entendidos como um reflexo do sucesso alcançado por José dos Santos Libório e enquanto parte da sua estratégia de negócio. De fato, a tônica colocada na monumentalidade e elegância dos salões de exposição e venda como forma de garantir a fidelização de clientes e atrair compradores, é evidente em variados anúncios e notícias alusivas aos “Grandes Salões de Vendas” (*DN*, 10/11/1894: 4), aos “varios e elegantísimos salões [que] são diariamente visitados pelas pessoas mais abastadas da capital, pelos verdadeiros conhecedores e apreciadores de objectos d’arte, nacionaes ou estrangeiros de passagem ou habitando no paiz” (*SV*, nº1, 1895: 3).

Foquemos a nossa atenção no período áureo da liquidadora, fase em que esta se encontrava instalada na Avenida da Liberdade, nºs 28 a 48. Neste período os clientes deparavam-se com um impressionante conjunto de sete salões destinados à exposição de objetos com ou sem valor artístico, modernos ou antigos, à realização de leilões semanais e de certames artísticos, registando-se ainda a existência de dependências reservadas à gerência e funcionários, caso dos depósitos, casa-forte, caixa ou escritórios (*SV*, nº3, 1895). A loja apresentava um total de dez portões virados à avenida, no entanto a entrada preferencial dar-se-ia pelo “Grande Salão de Entrada”, espaço constituído pelo “Salão nº1” e “Salão nº2”. Uma vez neste espaço de receção, o visitante optaria por aceder ao “Salão nº3” através de um corredor localizado por trás da escadaria do prédio, ou por seguir para o grandioso “Salão de Vendas” por uma de três passagens possíveis. Observe-se ainda que o “Grande Salão de Entrada” seria um espaço imponente, um prenúncio do luxo dos salões de exposição, apresentando uma área de 175 m² e as dimensões de 14 x 12,50 metros, com um pé direito de 5 metros de altura.

O “Salão nº3”, localizado à esquerda da escada do prédio, apresentava dois portões virados à avenida, uma área de 72 m² com um pé direito com 4 metros, podendo ser acedido, do interior, pelo corredor de ligação ao “Grande Salão de Entrada” e ao “Salão de Vendas”. Além disso, dispunha de uma passagem para o “Salão Artístico”, localizado à esquerda, uma para o “Salão Vermelho” e outra para o “Salão 4”, espaços mais recuados. Por sua vez, o “Salão Artístico” com os seus três portões virados à avenida ocupava uma área considerável, traduzindo-se em 104 m² distribuídos por uma sala com as dimensões de 3 x 8 metros e um pé direito de 4,80 metros. A partir deste salão o visitante poderia aceder, como

vimos, ao “Salão nº3”, à direita, mas, também, ao “Salão Vermelho”, progredindo para as zonas mais interiores das instalações.

O dito “Salão Vermelho” partilhava como o “Salão nº4”, à direita, uma claraboia envidraçada revestida de uma tela destinada a proteger os objetos da ação da luz solar. Tratava-se de um espaço amplo com uma área de 81 m², dimensões de 9 x 9 metros, com um pé direito de 4,80 metros. Relativamente às passagens para os restantes espaços, registe-se a existência de quatro portais de acesso ao “Salão Artístico” e “Salão nº3”, avançando na direção da avenida, ao “Salão nº4”, à direita, e ao “Depósito nº2”, nas traseiras do edifício. Acrescente-se ainda que partir de 1895 este espaço passaria a ser utilizado exclusivamente para a realização de exposições de pintura ou de outras expressões artísticas (SV, nº8, 1895).

O “Salão nº4” ocupava uma área de 54 m² iluminada pela dita claraboia com um pé direito de 4,80 metros. A partir deste salão o visitante poderia alcançar, como vimos, o “Salão Vermelho” e o “Salão nº3” mas, também, o dito “Depósito nº2” e, ainda, o “Salão de Vendas”, sendo que, neste último caso, dispunha de dois portais de acesso.

Finalmente, à direita do “Salão 4” ou avançando na direção das traseiras do prédio a partir do “Grande Salão de Entrada”, encontrava-se o opulento “Salão de Vendas”, o espaço de realização dos célebres leilões dominicais, “o melhor e mais amplo que, no seu genero, se encontra em Lisboa” (SV, nº3, 1895: 27). Tratava-se de um salão com dois níveis, um térreo com 200 m², e uma galeria erguida a cerca de dois metros e meio de altura, estendendo-se por três das quatro superfícies parietais do imponente espaço. Este grande salão com lotação para 1200 pessoas apresentava uma imensa claraboia com 60 m², destacando-se pela sua arcaria de volta perfeita rendilhada, arabizante, sustentada por esguias colunas em ferro trabalhado e pintado com cores vivas, características que, como vimos, conduziram à sua prévia notabilização enquanto “hangar árabe” do restaurante de Rosa Araújo. As paredes seriam ricamente decoradas por mosaicos com “caprichosos desenhos” (SV, nº3, 1895: 27) contrastantes com a superfície listrada do teto visível abaixo da galeria elevada.

Este elemento, como dizíamos, limitava-se a três das superfícies parietais, pois uma das paredes ostentava uma tribuna semicircular com vedação e duplo estrado, sendo a zona inferior destinada ao pregoeiro e a parte superior, elevada a um metro do pavimento, ao gerente e secretário incumbidos de dirigir e secretariar os leilões. O elegante salão de honra, local de animados *rendez-vous* semanais, apresentava ainda trinta ventiladores e

nove portais de acesso aos restantes espaços, incluindo passagens para a caixa, casa forte e gabinete do gerente. Por fim, refira-se que no ano de 1897 seria promovida uma campanha de obras neste espaço “de fôrma a desaffrontal-o quanto possivel, para o que foi alterado o plano original da galeria, etc” (SV, nº13, 1897).

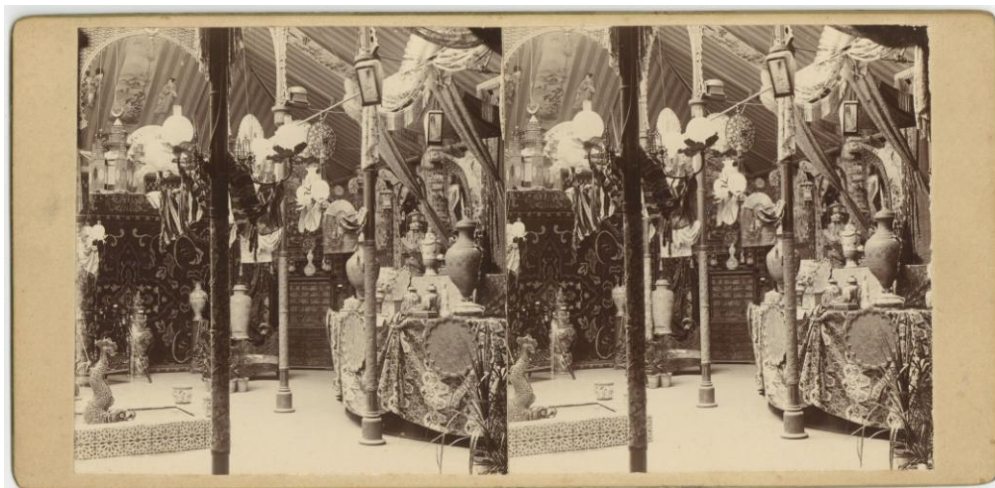


Fig 1: O “Salão de Vendas”, decorado por Rafael Bordalo Pinheiro, aquando de um leilão. MRBP, fot. 1404.

Concomitantemente, registre-se que este icónico salão foi, em diversas ocasiões, decorado por Rafael Bordalo Pinheiro. Assim o confirma Malheiro Dias (Dias, 1907: 305) mas, sobretudo, um precioso par de fotografias estereoscópicas devidamente legendadas por Cruz de Magalhães (MRBP, fot. 1403, 1404). A cenografia pensada pelo artista, o ambiente criado pela dinâmica disposição das peças expostas para um qualquer leilão semanal e pela sua relação, tanto estética como prática, com os elementos arquitetónicos e peças puramente ornamentais, são realmente encantadores, verdadeiras evidências de uma criatividade latente expressa numa linguagem exótica instigada pelos objetos a comercializar e pela arquitetura neo-árabe do próprio salão. A profusão de objetos e o carácter excêntrico de toda a cena são acentuadíssimos, deparando-nos, entre inusitadas palmeiras, com uma abundância de têxteis harmoniosamente relacionados com a estrutura em ferro ou num lustre, com lanternas suspensas, inúmeros leques, ventarolas e sobrinhas chinesas, jarrões, jarras, urnas e vasos, uma tenda árabe ou um biombo chinês, salvas de aparato, um contador *namban*, um canapé estofado, imagens chinesas e, claro, obras do próprio artista, casos do tritão e dos azulejos hispano-mouriscos da fonte.

Além das duas fotografias do “Salão de Vendas” decorado pelo genial ceramista, conhecemos uma outra imagem retratando trabalhos de ornamentação de Bordalo Pinheiro nos salões deste estabelecimento (MRBP, fot. 1402). Dada a ausência da estrutura em ferro

característica do “Salão de Vendas”, é possível que estejamos perante um outro salão, potencialmente o mesmo no qual teve lugar, no ano de 1886, a dita exposição de faiança das Caldas da Rainha. Assim o indicia a coluna visível tanto na fotografia em questão como no desenho publicado no *Pontos nos II* de 26 de Junho de 1886. Trata-se, uma vez mais, de um espaço profusamente decorado, indiscutivelmente extravagante, animado por uma vegetação exuberante, no qual é possível identificar, além de outras peças expostas para venda ou ornamentação – um jarrão, uma coluna talhada, um painel possivelmente chinês, uma grande tapeçaria, um espelho, um canapé estofado ou os surpreendentes crânios de búfalo fixados na parede ou no chão – obras do brilhante ceramista, nomeadamente uma das raras “Figuras de Guerreiros Negros”.



Fig 2: Um dos salões da *Empreza Liquidadora* decorado por Rafael Bordalo Pinheiro. MRBP, fot. 1402.

O fim dos cativantes salões da *Empreza Liquidadora* chegaria no ano de 1906, momento em que as vozes do pregoeiro, vendedores e colecionadores foram substituídas pela animada música do *Grande Casino de Paris*, em que as faianças das Caldas da Rainha e as porcelanas de Sèvres e Saxe, os óleos de Tomás da Anunciação ou aqueles atribuídos a Caravaggio, as esculturas em marfim, os contadores indo-portugueses e os lustres Império, deram lugar às bailarinas, cantores e atores do novo empreendimento de José dos Santos Libório. Para tal, o empresário promoveu uma série de mudanças significativas no espaço analisado, procurando, através da demolição de um considerável número de paredes, criar um espaço extraordinariamente amplo (AML/Intermédio, Obras 11431), um conjunto “elegante, vasto, confortavel, podendo soffrer confronto com os melhores das grandes capitães.” (*Brasil-Portugal*, nº187, 1906: 303). Ainda assim, não obstante a saída das preciosidades artísticas outrora liquidadas neste local, a elegância dos amplos salões não se terá perdido totalmente, conhecendo descrições alusivas a espaços “profusamente

illuminados, decorados com arte, satisfazendo todas as exigências do moderno *comfortable*” (*Brasil-Portugal*, nº187, 1906: 303). Em algumas fotografias (*Brasil-Portugal*, nº188, 1906: 319-320) sobressai, por exemplo, uma profusa utilização de espelhos no novo café-concerto inaugurado com considerável aparato e rebuliço, assomando-se, afinal, como “uma falta que se impunha á civilização do nosso tempo” (*Brasil-Portugal*, nº187, 1906: 303).

Os anos passariam e os salões outrora animados pela venda de obras de arte seriam ocupados não só pelo arrojado *Grande Casino de Paris* mas, também, pela *Auto-Lisboa*, entre outras empresas que contribuiriam para uma progressiva descaracterização destes edifícios. Presentemente, devido à demolição do antigo prédio correspondente aos números 36 a 48, observamos a existência de uma única vaga reminiscência de parte das lojas outrora ocupadas pela liquidadora, o edifício então correspondente aos números 28 a 34, o atual hotel *Heritage Avenida Liberdade*.

3. O preenchimento e esvaziamento do espaço: notas sobre as tendências do mercado

Em meados dos anos 90 a *Empresa Liquidadora* orgulhava-se do fato dos seus salões serem um “verdadeiro museu digno de ser visitado e observado pelos curiosos”, um espaço eclético e vibrante com carácter de museu “d’arte e de raridades” (SV, nº7, 1895: 76; SV, nº11, 1895). Malheiro Dias, escrevendo sobre José dos Santos Libório, também estabelece este interessante paralelismo, apresentando o proprietário da liquidadora “mais como um diretor de museu do que como um negociante, [que] recebeu a visita de reis e príncipes, de banqueiros e diplomatas, de excursionistas milionários e de artistas ilustres” (Dias, 1907: 305). Tendo presente este aspeto e as características dos salões, importa olharmos para a forma de preenchimento deste espaço, detendo-nos em dois leilões dominicais ilustrativos de tantos outros realizados semanalmente em 1895, ano que, conforme mencionámos, assoma-se como particularmente interessante na linha evolutiva da *Empresa Liquidadora* e no contexto do mercado de arte português.

A 3 de Março de 1895 o público afluíu aos salões da liquidadora para participar em mais um dos célebres leilões dominicais e assim, “Com a concorrência do costume” (SV, nº4, 1895: 30), o pregoeiro conduziu no magnífico “Salão de Vendas” a venda de cento e cinquenta lotes devidamente identificados e dispostos de forma atrativa. Procedendo a uma análise da descrição do leilão (SV, nº4, 1895: 30), percebemos que estamos perante um universo marcadamente heterogéneo cuja constituição, em termos de género dos objetos, seria dominada de forma claríssima pelas artes decorativas, peças que corresponderiam a uns

impressionantes 85% do total a leiloar. Tipologicamente, entre estas, o mobiliário, tanto antigo como moderno, seria particularmente abundante, correspondendo a mais de cinquenta lotes, caso de um guarda-vestidos com porta de espelho, um oratório e cómoda em pau-santo, uma cama estilo Luís XV ou uma mesa Império. Peças de joalheria ou ourivesaria e porcelanas seriam a segunda e terceira tipologia mais numerosas, podendo destacar um par de serpentinas de prata, um alfinete para manta com brilhantes, ou diversos lotes de porcelana da China. Além destas obras de artes decorativas, o pregoeiro anunciou, entre outras tipologias, têxteis, ventarolas e leques, vidros e cristais, marfins, instrumentos musicais, espelhos, relógios, armas ou livros. O número de obras de pintura e escultura, sobretudo quando comparado com as artes decorativas, era ínfimo, limitando-se a sete lotes do segundo género e três do primeiro. Por fim, refira-se a presença de alguns objetos de uso comum, nomeadamente barras de sabão, uma balança e pesos ou ferramentas para jardim.

No leilão realizado no Domingo de 10 de Março, não obstante uma menor afluência provocada por um temporal, o universo colocado em praça e arrematado terá sido semelhante (SV, nº5, 1895). De fato, do total de cento e cinquenta lotes cerca de 70% eram obras de artes decorativas, deparando-nos novamente com uma manifesta predominância de móveis, cerca de quarenta lotes, dos quais dois guarda-vestidos com espelhos apresentavam os valores de avaliação mais elevados. Um par de pedestais em talha registava igualmente um valor de avaliação bastante superior à média, ainda que o lote mais valioso fosse um perfumador japonês bronze cuja altura total, incluindo um plinto em pau-santo, era de 2,30 metros. A avaliação desta peça ímpar, “o mais bello exemplar existente em Portugal” (SV, nº1, 1895: 3), ascendeu a uns impressionantes 1,000\$000 réis. Neste leilão registou-se ainda um elevado número de lotes de têxteis, caso de uma colcha de seda da China bordada a matiz ou de um xaile de Tonkin, além de peças de ourivesaria e joalheria, candeeiros, lâmpadas e lustres, porcelanas, relógios, espelhos ou armas. Desta feita, o número de obras de pintura e escultura foi manifestamente superior ao do leilão anterior, contabilizando-se dois lotes de escultura e dezasseis de pintura, incluindo obras de João Vaz, José Malhoa e de Joaquim Nunes Prieto, embora o valor de avaliação mais elevado correspondesse a uma “paisagem, assignado Pinto”. Objetos sem valor artístico estiveram igualmente presentes, registando-se a presença de uma mala de viagem, de uma luneta, de colchões, fogões ou máquinas de fazer cigarros.

A tipologia das peças apresentadas para liquidação nestes animados leilões dominicais, bem como algumas informações relativas às arrematações, permitem-nos concluir que, em

termos de género, os lotes que mais enchiam o magnífico “Salão de Vendas” nesta época e cuja venda causava maior frenesim, correspondiam, geralmente, a obras de artes decorativas, sobretudo mobiliário, têxteis e peças de ourivesaria ou joalheria⁴, objetos que a par de um eventual valor artístico tinham valor de uso. Por outro lado, o número de obras de pintura e escultura, géneros que, como vimos, acabariam por ser reunidos, expostos e colocados à venda em certames temáticos, seria reduzido. De resto, no rescaldo destes leilões de Março de 1895 constatou-se que as pratas mereciam “a mais geral acceitação, por preços altamente convidativos”, verificando-se, também, que a procura “de sedas antigas, mobiliario moderno, etc., se acentuou, sendo pagos estes objectos muito remuneradamente” (SV, nº4, 1895: 30). Na sequência do leilão de dia 10, ocasião em que o mencionado perfumador japonês foi arrematado por 300\$000, um valor inferior aos 1,000\$000 réis da avaliação inicial, registar-se-ia que “Todos os lotes foram arrematados a preços, como de costume, rasoaveis (...) As peças de mobiliario, antigo e moderno, igualmente mereceram boas ofertas, continuando a ter procura, bem como as sedas, pratas antigas” (SV, nº5, 1895: 35).

Não esqueçamos, porém, que estes salões eram local de exposição permanente de peças com ou sem valor artístico passíveis de aquisição por negociação particular. A título de exemplo, refira-se que em Fevereiro de 1898 o “Salão de Vendas” e os salões 1 e 2 encontravam-se ricamente preenchidos por obras – maioritariamente móveis, uma vez mais – que captavam o interesse de muitos colecionadores, negociantes e visitantes. Entre os mais de quatrocentos lotes expostos (SV, nº14, 1898) encontrava-se uma coleção de armas, instrumentos e utensílios gentílicos, “a mais completa da Guiné”, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição com cerca de 2 metros, um contador indo-português e um outro português com tremidos em pau-santo, uma jarra bordaliana considerada um “magnifico exemplar”, um par de jarras “da India, antigas, muito originaes”, uma monumental guarnição em bronze constituída por um relógio e duas serpentinas “do mais artístico e sumptuoso trabalho”, um baú gótico com “primorosa ferragem”, um retábulo “Renascença, primoso trabalho em marmore do seculo XVI”, uma bilheteira em esmalte de Limoges assinada por Pierre Raymond, um par de jarras de porcelana Sèvres, um par de talhas em louça da Índia, um quadro assinado por “Nino Tudo” representando o enterro de Ofélia, uma obra do pintor Vieira Lusitano, além de duzentos quadros “originaes, de escola hespanhola, de 2\$500 a 60\$000 réis”, e muitas outras peças.

Considerações finais

A evolução observável nas dimensões e opulência do espaço ocupado pela *Empresa Liquidadora* entre a sua criação e encerramento são, segundo cremos, fielmente ilustrativas não só do sucesso alcançado por este estabelecimento mas, também, do desenvolvimento do mercado de arte português neste período, oferecendo-nos um elucidativo retrato de uma ainda pouco conhecida fase de modernização e florescimento da comercialização de obras de arte e antiguidades em Portugal. Consequentemente, considerando os aspetos abordados e compreendendo agora a natureza e evolução verificada nos espaços utilizados, bem como o pioneirismo e posição de liderança deste estabelecimento no contexto em questão, defendemos que a compreensão do mercado de arte português deste período passará obrigatoriamente por um exaustivo exame deste agente, alargando a análise dos seus leilões, explorando relações internas e externas, identificando e relacionando vendedores e compradores.

Referências bibliográficas

AML/Intermédio, Obra 11431.

A Vanguarda, 1 de Janeiro de 1895.

Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada, nº187, 1 de Novembro de 1906; nº188, 16 de Novembro de 1906.

CAMPOS, Carlos Augusto da Silva, *Almanach Commercial de Lisboa*, Lisboa, Typographia Universal/Lallement Frères, vários anos [1880, 1881, 1882, 1883].

Diário de Notícias (DN), 2 de Janeiro de 1887; 20 de Dezembro de 1890; 23 de Julho de 1891; 14 de Junho de 1893; 10 de Novembro de 1894; 28 de Junho de 1892.

DIAS, Carlos Malheiro, *Cartas de Lisboa. Segunda Série (1905)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1905.

Idem, *Cartas de Lisboa, Terceira Série (1905-1906)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1907.

FIALHO DE ALMEIDA, José, *Os Gatos. Publicação d'Inquerito á vida Portuguesa*, nº52, 24 de Fevereiro de 1893.

KEIL, Alfredo, *Colecções e Museus de Arte em Lisboa*, Lisboa, Livraria Ferreira & Oliveira, Lim.ª, s/d [1905].

Museu Rafael Bordalo Pinheiro (MRBP), fot. 1402-1404.

O Campeão das Províncias, 30 de Junho de 1886.

O Occidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro, 30 de Janeiro de 1905.

Pontos nos ii, 1 de Julho de 1886.

Salão de Vendas. Boletim da «Empresa Liquidadora» (SV), nº1, 10 de Fevereiro de 1895; nº3, 3 de Março de 1895; nº4, 10 de Março de 1895; nº5, 17 de Março de 1895; nº7, 28 de Abril de 1895; nº8, 26 de Maio de 1895; nº11, 7 de Novembro de 1895; nº13, 31 de Outubro de 1897; nº14, 11 de Fevereiro de 1898.

Notas

1 Este estudo insere-se na nossa investigação de pós-doutoramento em curso com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia através da bolsa SFRH/BPD/116050/2016 financiada por verbas do Orçamento de Estado do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e do Fundo Social Europeu.

2 Considere-se, no entanto, o estudo de Teresa Vale de Sande e Lemos, *O leilão da colecção Arroyo e o mercado de arte em Portugal no final da monarquia*, dissertação de mestrado apresentada à FLUL, 2015.

3 Neste ano tiveram lugar em Lisboa, por exemplo, os leilões Rebello da Silva, Zea Bermudez, Palha e Monteiro de Guimarães, sem esquecer as vendas do Barão de Alcochete em Paris.

4 Note-se que o leilão dominical de 19 de Março de 1895, por exemplo, foi particularmente rico nesta tipologia de peças, observando-se também uma interessante presença de pedras preciosas avulso.

Vera Mariz é Investigadora Integrada do ARTIS – Instituto de História da Arte. Enquanto bolseira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia encontra-se a desenvolver um projeto de investigação acerca do mercado de arte em Portugal entre os anos de 1833 e 1945.

ALDONES NINO E GUILHERME SIQUEIRA
CHARLENE CABRAL PINHEIRO
ELTON LUÍS OLIVEIRA EDVIK
GABRIELLE NASCIMENTO BATISTA
GEORGE LEONARDO SEABRA COELHO
GUILHERME FRAZÃO CONDURU
ISABELA SOUZA CURVO E LAÍS SANTOS DE AMORIM
LUCAS ELBER DE SOUZA CAVALCANTI
LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ
MARIA DE FÁTIMA MEDEIROS DE SOUZA
MARIANA FONTOURA RODRIGUES
NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES
PATRÍCIA FIGUEIREDO PEDROSA
PAULA DANIELA ALVES DUARTE E FLÁVIA OLEGÁRIO PALÁCIOS
SAMANTA GUIMARÃES NATALINO CASTRO
SANDRA COELHO DA ROSA E ROSANGELA MARQUES DE BRITTO
THALLES YVSON ALVES DE SOUZA



Pôsteres

COLEÇÃO CASTRO MAYA

CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA E SUAS ESTRATÉGIAS DE COMPARTILHAMENTO

Aldones Nino e Guilherme Siqueira

A Coleção Castro Maya é hoje uma das principais coleções de arte do Brasil, possuindo cerca de 22 mil itens, entre peças de arte, livros e documentos históricos. Raymundo de Castro Maya compreendeu que o colecionador constrói um discurso pessoal sobre um tema através da reunião de produção simbólica em objetos isolados, num processo meticuloso de rearticulação de significados. Essa coleção tornou-se um dos mais importantes objetos de estudo para compreensão do colecionismo e da construção de uma narrativa de uma história da arte brasileira. Assim, é possível destacar a presença de obras de Di Cavalcanti, que foi um dos mais ilustres representantes do modernismo brasileiro, que contribuiu significativamente para distinguir a arte brasileira de outros movimentos artísticos de sua época. Outro destaque são as peças do Mestre Vitalino, artesão reconhecido por retratar em seus bonecos de barro a cultura e o folclore do povo nordestino, especialmente do interior de Pernambuco e da tradição do modo de vida dos sertanejos. Esses dois artistas ganham ênfase na nossa análise, já que ilustram pontos fundamentais na narrativa apresentada pela coleção e fomentam interessantes debates em torno da compreensão da arte brasileira.

JUSTIFICATIVA

Faz-se necessário realizar uma pesquisa referente ao acesso público às suas coleções Castro Maya destacando as potencialidades da transposição do bem privado para o patrimônio público, e sua capacidade de ser incorporado pela população e gerações futuras. Já que os museus Castro Maya desenvolvem hoje projetos educativos que visam transmitir por meio de seu acervo ideias e conceitos que se alinham aos interesses iniciais de Raymundo, por meio de mediações direcionadas principalmente ao público infantil e a visitantes socialmente excluídos do âmbito museológico, analisando como se dão os debates acerca da formação da sociedade carioca e brasileira, bem como os reflexos dos períodos em que as obras foram desenvolvidas e que de alguma forma tornam-se traços marcantes de nossa construção identitária.

OBJETIVOS

- I. Realizar uma pesquisa referente ao acesso público às coleções Castro Maya destacando as potencialidades da transposição do bem privado para o patrimônio público;
- II. Refletir sobre a Coleção Castro Maya, considerando algumas obras e seus modos de recepção e compreensão;
- III. Analisar as respostas e inúmeras questões colocadas e da identificação do comportamento de diferentes públicos, como foco em seus ganhos cognitivos.

RESULTADOS

Através de artistas como Di Cavalcanti e Mestre Vitalino, o público é capaz de trazer para sua realidade questões situadas nas entrelinhas das obras que se mostram tão cruciais ao seu desenvolvimento social e ao entendimento de nosso padrão cotidiano que nos torna capazes de nomear tais artistas como indispensáveis na compreensão do imaginário artístico brasileiro. Com esses argumentos, pretendemos refletir sobre a Coleção Castro Maya, considerando as obras na condição de ocupação de espaços reais, colocando em pauta a arte e seus os modos de recepção e compreensão conforme as estratégias de compartilhamento.



Fotos: Acervo Museu Castro Maya

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, V. Castro Maya: Bibliófilo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Museus Castro Maya, 2002.
_____. Os Museus Castro Maya. São Paulo: Banco Safra, 1996.
BAPTISTA, A. P. Peças de novidade: o universo de Mestre Vitalino. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2009.
MACHADO, J. P. Museus Castro Maya: Museu do Açude, Chácara do Céu. Rio de Janeiro: Agir, 1994.
MATTAR, D. Di Cavalcanti – Um perfeito Carioca. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2006.
_____. Di Cavalcanti 100 anos: As mulheres de Di. Rio de Janeiro: Petrobrás, 1997. MELLO, P. Vitalino sem barro: o homem – 80 anos de arte popular. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, Ministério da Cultura, 1995.

Aldones Nino. Graduado em Filosofia. Mestrando em História, Política e Bens Culturais (CPDOC/FGV) e Graduando em História da Arte (EBA/UFRJ).

Guilherme Siqueira. Graduando em Museologia (UNIRIO) e Estagiário do Departamento de Processos Museológicos dos Museus Castro Maya.

ARTE POSTAL: COLEÇÕES DE ARTISTAS, DO TRÂNSITO AO ARQUIVAMENTO

Charlene Cabral Pinheiro

Estudo da convocatória de Arte Postal *Poste Restante*, organizada em 1979 por Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 – Amsterdam, 2005), em paralelo a *Reflexive Mail*, organizada entre 2016 e 2017 como parte da presente pesquisa.

- *Poste Restante* Liverpool Academy of Arts

Michael Scott (Leeds, EN, 1934 – 1988) – 934 respostas.

Claudio Goulart (Porto Alegre, BR, 1954 – Amsterdam, NE, 2005) – aproximadamente 60 respostas – Art Zone / FVCB.

- *Reflexive Mail* Instituto de Artes da UFRGS

Mais de 100 respostas – acervo pesquisadora / catálogo online.

OBJETIVOS

Gerar um espaço de reflexão sobre questões artísticas, culturais e também comunicacionais mais amplas ligadas à Arte Correio, envolvendo permanências e mudanças ao longo das quase quatro décadas que separam a convocatória proposta por Claudio Goulart e a que acompanha a presente pesquisa. O recorte proposto sugere uma observação dessa prática centrando-se em sua exposição, publicação, catalogação e arquivamento.

JUSTIFICATIVA

As obras de Arte Postal, comumente formadoras de coleções espontâneas conservadas pelos próprios artistas envolvidos, habitam um paradoxo já em sua concepção: remetidas para um destinatário, quando recebidas costumam atuar como combustível para novos envios, mas também se tornam em seguida objeto arquivado; do trânsito ao arquivamento. Uma futura observação ou exposição pública desse objeto não dá conta daquela primeira relação envio-recebimento ocorrida somente entre o remetente e destinatário primeiros. No entanto, é possível compreender os fenômenos envolvidos na Arte Postal também através dos rastros que vão sendo deixados e que se tornam arquivo, catálogo ou exposição, de forma que é possível unir peças e seguir pistas que, se não dão conta de sua totalidade, seguramente possibilitam importantes aproximações e novas camadas de circulação aos trabalhos.

METODOLOGIA

- Atividade artística e intenção poética como *leitmotiv* e como método de pesquisa;
- Formação do arquivo como parte do processo de investigação em todas as etapas (convocatória, recebimento, catalogação, registro fotográfico, disponibilização de catálogo online, exposição pública, arquivamento);
- Revisão bibliográfica, conversas e entrevistas.

RESULTADOS

O pensamento sobre arquivos de Arte Postal e sobre a disponibilização pública dos trabalhos que os conformam passa menos por uma busca por resultados definitivos e finalizados do que por uma abertura à reflexão sobre maneiras mais ou menos interessantes e mais ou menos atenciosas de se tratar esses objetos. No caso da presente pesquisa, trata-se de uma reflexão que corre paralela a outras de igual importância, mas que, em grande medida, dela derivam. Fica a hipótese de que as várias camadas que integram os trabalhos de Arte Postal podem ser acessadas em maior ou menor potência dependendo de uma espécie de *ética* com que são tratados esses objetos quando conservados e difundidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ART POOL. Base de dados disponível em: <http://www.artpool.hu/>

BARNEVELD, A.; CARRIÓN, U.; FLORES, S. *Ephemera Brazil*, nº.12, revista. 1978. BESSA, A.S, BRUSCKY, P. *Poesia Viva*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. BRUSCKY, Paulo. *3x4 Show*, catálogo. Recife, 1978.

CARRIÓN, Ulises. *Mundos pessoais ou estratégias culturais*. In: BUKSDRICKER, J. (org.). *Registro*, v.1, n.1. Florianópolis, s.d. CARVALHO, Ana M. A. *Espaço N.O.*, *Nervo Óptico*. FUNARTE: Rio de Janeiro, 2004.

CENTRO CULTURA CORREIOS. *A arte é a última esperança: ações postais e outras ações de Paulo Bruscky*, catálogo. São Paulo, 2015. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Editora Vozes, 1990.

ESPAÇO N.O (Porto Alegre, RS). *Mostra Internacional de Arte Postal*, catálogo. Porto Alegre, 1981.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006. FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia*. Companhia Editora de Pernambuco: São Paulo, 2006.

_____. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. Iluminuras: São Paulo, 1999.

_____. *Terra Incógnita*, vol. 3. MAC USP: São Paulo, 2015.

FREIRE, C., LONGONI, A. (org.) *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, 2009. FREITAS, Arthur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo: catálogo*. São Paulo, 1981.

HELD Jr., John. *Tres Ensayos sobre Arte Correo*. In *P.O. BOX* n.28. 1997.

INTERNATIONAL Union of Mail-Artists. *Rede social disponível em <http://iuoma-network.ning.com/> LOMHOLT Mail Art Archive. Base de dados disponível em: <http://www.lomholtmailartarchive.dk/>*

PIANOWSKI, Fabiane. *Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina*. Tese de doutorado em História, Teoria e Crítica de Arte – Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía i Historia, Universidad de Barcelona. Barcelona, 2013.

Charlene Cabral Pinheiro. Graduada em História da Arte no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Bolsista de Iniciação Científica do CNPq. Trabalho de pesquisa sob a orientação de Eduardo Ferreira Veras.



Ephemera Brazil, 1978.

← → ↻ iuoma-networking.com/group/brain-cell-ryosuke-cohen-compilation ☆

BRAIN CELL - RYOSUKE COHEN - COMPILATION

Created by E
[Send Message](#) [View Groups](#)

Information



RYOSUKE COHEN (野村 剛)

The Embassy of Utopia and "E" need your help ... We would like to reconstitute the totality of sheets "brain cell" since N°1. For the archives of the embassy, thank you for sending to us "brain cell" of Ryosuke Cohen. In december 2017 the 1000th brain cell is expected.

Website: <http://brain-cell-compilation.blogspot.com/>
 Members: 271
 Latest Activity: yesterday
 Favorite: 42 members favorited this
 Share [Tweet](#) [Like 16](#)



Sign Out
[Inbox \(5 new\)](#)
[Alerts](#)
[Friends - Invite](#)
[Settings](#)

New Invites
 15 Group Invites

Badge



Click para ativar o plug-in Adobe Flash Player

Get Badge

Want to support the IUOMA with a financial gift via PayPal?

[Donate](#)

[MasterCard](#) [Visa](#) [LISA](#) [Amex](#) [Discover](#)

The money will be used to keep the IUOMA-platform alive. Current donations keep platform online till 1-feb-2019. If you want to donate to get IUOMA-publications into archives and museums


Mail Art Chronology

ILLUSTRATIONS

[more info](#)

Some pages from the catalog

Poste Restante
 Liverpool Academy of Arts, England, 1979, p. 4 (Ed. by Michael Scott)




← → ↻ reflexivemail.tumblr.com ☆

[Seguir reflexivemail](#) [tumblr](#)

REFLEXIVO POSTAL/REFLEXIVE MAIL

Comunidade essencial - em breve a mostra dos trabalhos na sala Ado Malagoli - LA UFRGS - Porto Alegre, Brasil

[home](#) [message](#) [theme](#)



DA CHÁCARA DO CÉU AO AÇUDE: DEBRET E OS MUSEUS CASTRO MAYA

Elton Edvik

Integrante da ainda polêmica Missão Artística Francesa, o pintor Jean-Baptiste Debret testemunhou uma série de importantes eventos da História do Brasil. Dos quinze anos que permaneceu em território brasileiro (de 26 de março de 1816 a 25 de julho de 1831), Debret passou a maior parte de sua estadia na então capital da Colônia e posterior capital do Império, o Rio de Janeiro. Em meio a uma sociedade muito religiosa, hierarquizada e cheia de contrastes, Debret descobre a cada instante um novo motivo para tomar o pincel. Um século mais tarde, mais precisamente em 1940, Raymundo Ottoni de Castro Maya (1884 – 1968) adquiriu 490 aquarelas e 61 desenhos originais debretianos, entre desenhos e aquarelas, então pertencentes à Madame Morize, sobrinha-bisneta e herdeira de Debret. Atualmente, a coleção conta com 564 trabalhos do artista francês, formando o maior acervo de obras de sua produção brasileira. Essas composições artísticas pertencem aos Museus Castro Maya (Museu da Chácara do Céu e Museu do Açude), instituição pública federal, vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM/MINC. Localizado no pitoresco bairro de Santa Teresa na cidade do Rio de Janeiro, o atual Museu da Chácara do Céu tem projeto do arquiteto Vladimir Alves de Souza. A casa modernista, com linhas retas e grandes janelas de vidro, integra-se aos jardins e possui vista privilegiada para a Baía de Guanabara. Segundo Vera Beatriz Siqueira (1999, p. 90):

Castro Maya consegue ler o Rio de Janeiro, possuindo-o como a um dos panoramas que integram a sua coleção. Em sua residência de Santa Teresa – a Chácara do Céu – as árvores eram constantemente podadas para não comprometerem a vista daquela cidade panorama.

Já o Museu do Açude, após passar por uma reforma na década de 1920, adquiriu características próprias ao estilo neocolonial brasileiro. Está localizado em uma área de 151132 m² na Floresta da Tijuca, a maior floresta urbana do mundo.

JUSTIFICATIVA

Parece-nos trivial pensar nas experiências que esses espaços acumularam até tornarem-se museus, em suas arquiteturas e de que modo a coleção de obras do pintor Jean-Baptiste Debret é exposta. Assim, é possível identificar uma possível articulação dessas pinturas com o local e com as obras de outros artistas pertencentes à coleção.



Uma das vistas do Museu da Chácara do Céu.
Foto do autor, acervo pessoal.



Museu do Açude. Foto do autor, acervo pessoal.

OBJETIVO

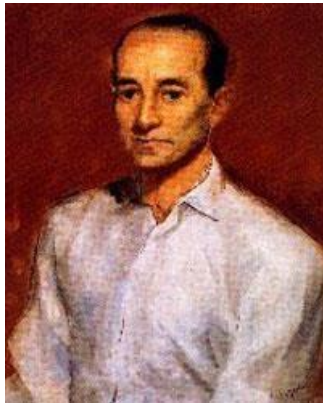
Investigar esses espaços e sua relação com as pranchas de Debret, promovendo diálogo entre locação e obra, buscando identificar marcas de brasilidade em ambas.

MÉTODO

Investigação *in loco* a fim de mapear as principais características dos museus e suas relações com a produção brasileira de Debret.

RESULTADOS

Em 1999, foi iniciado o Circuito de Arte Contemporânea do Museu do Açude. Atualmente, o circuito ao ar livre conta com instalações de artistas como Hélio Oiticica, Iole de Freitas, Waltercio Caldas, Lygia Pape, Nuno Ramos, Angelo Venosa, Anna Maria Maiolino, José Resende, Piotr Uklansky e Eduardo Coimbra. Pouco visitado e carecendo de cuidados, o Museu do Açude consegue integrar, de maneira louvável, arte contemporânea em meio à paisagem da Floresta da Tijuca. Essas instalações parecem confirmar a vocação do museu em abrigar obras que, diferente das pinturas, são resistentes às ações da natureza (especialmente à umidade). Na tentativa de não negligenciar a preservação das obras, o Museu da Chácara do Céu possui um gaveteiro no 3º andar com 36 aquarelas de Debret, que passam por rodízio a cada nove meses, em média, de modo a não danificar o material. Conforme observado por Siqueira (1999), a cidade do Rio de Janeiro parece fazer parte da coleção de Castro Maya. Desde a imensidão da Floresta da Tijuca no Açude à inebriante vista panorâmica na Chácara do Céu. É preciso dizer que a produção brasileira de Debret ganha força ao ser exposta num espaço que propicia o diálogo entre paisagem e obra. Paisagem essa que, apesar das transformações, também está nas obras.



Castro Maya



Jean-Baptiste Debret

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Julio (Org.). **Caderno de viagem: Jean- Baptiste Debret**. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.
- BANDEIRA, J.; LAGO, P. C. do. **Debret e o Brasil: obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.
- PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C / Arte, 2008.
- SICILIANO, Tatiana Oliveira. **A construção da fachada de Raymundo de Castro Maya como “benfeitor” da cidade e do patrimônio público**: a coleção de Debret e o projeto de construção memorial. In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Florianópolis: 2015.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **A riqueza pelas coisas**: a coleção de Raymundo Ottoni de Castro Maya. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

Elton Edvik. Bacharel em Artes Visuais pela Faculdade SENAI CETIQT e graduando em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela UFF.

“ÁFRICA DIVERSA” – ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA COLEÇÃO AFRICANA DE GASPARINO DAMATA

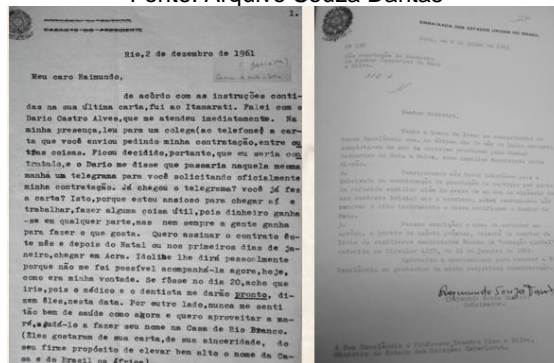
Gabrielle Nascimento Batista

Reproduzir o mundo africano em miniatura, eis o desejo que impulsionou o colecionador na montagem de sua coleção. Quanto à organização da coleção, ela formou-se a partir de um repertório, de um contexto maior de onde foram retiradas as peças que a compõe. Dessa maneira, ao recolher fragmentos do todo, o colecionador buscou conferir-lhes um sentido. Assim, a pergunta que se faz é: quais os significados do empreendimento da montagem da coleção africana adquirida por Gasparino Damata? E como a coleção se relaciona com as transformações que a sociedade brasileira enfrentava no início da década de 1960, sobretudo com as políticas de aproximação com a África? Nossa metodologia foi analisar os relatos do colecionador a partir de artigos de jornais dos anos iniciais da década de 1960 e documentos dos Arquivos Históricos do Itamaraty e do embaixador Souza Dantas. Através desses relatos é possível compreender as suas percepções em relação à África, aos africanos e aos objetos recolhidos durante a sua missão diplomática em Gana e durante as suas viagens por países da África Ocidental.

África e a Política Externa Independente Embaixada em Gana (Uma Missão Condenada)



Fonte: Arquivo Souza Dantas



Fonte: Arquivo Itamaraty

Notas à margem do tempo: relatos das viagens de Gasparino Damata à África Correio da Manhã (1963 e 1964)



Fonte: Arquivo Souza Dantas

“Acra, 5 de maio de 1962: Domingo pela manhã na praia de *Labadi*: mar sem beleza e sem cheiro de mar, mar revoltado roendo o barranco vermelho; na areia sem brancura, marca de pés; por entre o coqueiral parado, casas de madeira tornando mais feia a paisagem. Sob um sol que não queima (mas como brilha o sol desta costa afro-ocidental!) pescadores puxam a rede, a mesma pesca do arrastão das praias da Bahia”. (Correio da Manhã, 9 mar. 1963).

A construção de Gasparino como colecionador de Arte



“O escritor e as Imagens. Gasparino Damata, escritor e jornalista, explica as imagens africanas”.

“Por ser um povo que na maioria ainda não sabe ler nem escrever a sua própria língua e a língua do branco, é na arte que o africano encontra a sua forma natural de expressão, e por isso a sua arte, mais que a do branco, transmite com maior facilidade uma mensagem e se torna uma espécie de língua universal que todo mundo entende”. (Jornal do Brasil, 20 dez. 1963). “Uma das peças mais impressionantes de toda a arte primitiva africana é a máscara cerimonial gelede. Às vezes uma máscara leva anos para ser substituída por outra e por esta razão torna-se a mais procurada pelos colecionadores particulares e museus”. (Jornal do Brasil, 20 dez. 1963).

CONCLUSÃO

No contexto da Política Externa Independente, foi nomeado o primeiro embaixador negro para atuar no país de Gana, Raymundo de Souza Dantas, servindo principalmente de exemplo na imagem que se construía de um Brasil harmônico etnicamente. Enquanto secretariava o embaixador brasileiro, Gasparino Damata iniciou a montagem de sua coleção, recolhendo objetos junto a inúmeros povos africanos. Contudo, apesar de se tratar de objetos que operavam como “testemunhos etnográficos”, Damata impôs uma série de conceitos ocidentais neles. Na rota do Atlântico negro, os objetos atravessaram da África para o Brasil, do mundo dos artefatos para o mundo das artes e dos museus, de maneira arbitrária. Esse deslocamento foi resultado de relações políticas, econômicas e interculturais investidas no contexto do governo de Jânio Quadros e João Goulart e dos paradigmas do mundo da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. *O colecionador*. In: Passagens. Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Belo Horizonte/São Paulo, 2009.
- CARDOSO, Sérgio. *O olhar do viajante*. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DANTAS, Raymundo Souza. *África difícil*. (Missão condenada: Diário). Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1965.
- FILHO, João Pacheco de Oliveira. *Elementos para uma sociologia dos viajantes*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.

DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950- 1980*. São Paulo, Paz e Terra, 2011, p. 160. HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

POMIAN, Krzysztof. *Coleção*. In: Enciclopédia Einaudi. v. 1: Memória-História, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p., 51-86.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SARAIVA, José Flávio S. *Construção e desconstrução do discurso culturalista na política africana do Brasil*. Brasília: Ref. Legisl. 1993.

Gabrielle Nascimento Batista, bolsista do CNPq. Pesquisa sob a orientação da professora Dra. Carla da Costa Dias no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (UFRJ), linha Imagem e Cultura.

A REVISTA *S. PAULO* COMO ESPAÇO DE EXPERIÊNCIA E DIVULGAÇÃO DAS ARTES NA DÉCADA DE 1930

George Leonardo Seabra Coelho

Esta comunicação vem ao encontro de uma das perguntas que motivam o seminário: Como a arte foi dada a ver por meio das coleções – científicas, artísticas, didáticas, museológicas, particulares, públicas – em diferentes lugares? A partir desse questionamento, nossa proposta lançará mão da revista *S. Paulo* publicada em 1936 para entender como esse suporte midiático tornou-se um espaço divulgador das Artes no Brasil.

JUSTIFICATIVA

Como justificativa do nosso trabalho, defendemos que a revista *S. Paulo* tornou-se um lugar de difusão de produções artísticas, onde a obra de arte veio a público por meio de um compartilhamento específico do real, assim como, consideramos que esse mensário selecionou uma coleção específica de obras de arte para publicização. Vemos, no referido mensário, a reprodução de coleções dos pintores como Almeida Junior e Cândido Portinari, e de escultores como Luigi Brizzolara e Victor Brecheret, as quais se encontram em importantes galerias e museus paulistas.

OBJETIVOS

Nosso objetivo é discutir as formas como a revista *S. Paulo* organizou-se como um suporte midiático, no qual seus editores – dois poetas (Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia) e um jornalista (Levém Vampré) – e diagramadores – dois fotógrafos (Theodor Preising e Benedito Junqueira Duarte) e um gravador (Livio Abramo) – organizaram-na como um espaço de publicização das artes. Outro de nosso objetivo é entender como esse mensário pode ser compreendido como forma de divulgação das formas de espacialidade das coleções em museus e galerias especializadas.

METÓDO

Para entender a reprodução técnica da obra de arte nesse mensário, podemos recorrer a Walter Benjamin (1955) e sua concepção sobre a reprodução da arte alcançada pela fotografia. Outra concepção que nos auxiliou no estudo sobre esse periódico é posta pela historiadora brasileira Tania Regina de Luca (1999). Seguindo a perspectiva da autora, consideramos as revistas como fontes históricas capazes de oferecer caminhos para visualizar a maneira como os temas são abordados pelos intelectuais reunidos em torno desse empreendimento cultural, em nosso caso, a publicização da obra de arte.

RESULTADOS

Apoiados na concepção da reprodutibilidade técnica da obra de arte, a revista *S. Paulo* apropriou-se das produções artísticas que podiam ser vistas apenas em galerias especializadas; assim, com a fotografia, a mão libertou-se das obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens (BENJAMIM, 1955). Além da suposta libertação do culto e lugar sagrado da obra de arte, a divulgação dessas obras no mensário tinha o objetivo de incentivar a visita aos espaços físicos de exposição, entre eles, o Museu Paulista e a Pinacoteca de São Paulo. Por essa razão, os espaços preenchidos pelas coleções no mensário acumulam experiências que podem ser contempladas nas escritas da História da Arte. Vejamos algumas reproduções de obras de arte encontradas na revista:

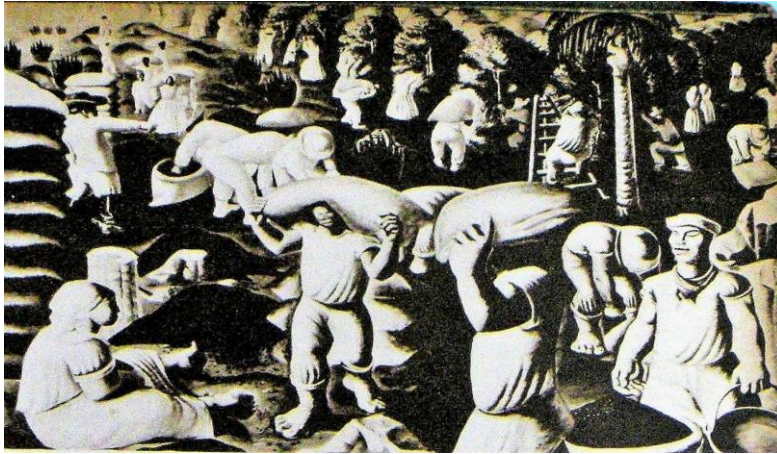


Figura 1 - *Cafezal* – exposta na Pinacoteca Paulista - autor Candido Portinari. In. Revista S. Paulo, ano 1, n. 6, 1936



Figura 2 – *Sem título* – exposta na Pinacoteca Paulista – autor Victor Brecheret. In. Revista S. Paulo, ano 1, n. 8, 1936



Figura 3 - *Fernal Dias Paes Lemes* – exposta no Museu Paulista – autor Luigi Brizzolara. In. Revista S. Paulo, ano 1, n. 4, 1936.



Figura 4 – *Partida das Moções* – exposta na Pinacoteca Paulista – autor Almeida Junior. In. Revista S. Paulo, ano 1, n. 6, 1936

Mesmo não sendo um museu ou galeria, esse mensário pode ser problematizado como lugar, onde ocorreu a divulgação, visualização e espacialização das produções artísticas. Consideramos que essa experiência possibilitou a construção de modos diversos de recepção e compreensão artística através dos meios de aparição não convencionais, ou seja, por meio da revista *S. Paulo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em: <[http://ideafixa.com/wpcontent/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnic a.pdf](http://ideafixa.com/wpcontent/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnic_a.pdf)> Acesso em: 26/04/2017

LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. 319 p.

George Leonardo Seabra Coelho. Universidade Federal do Tocantins (UFT). Contato george.coelho@hotmail.com

COLEÇÕES DE ARTE NA CHANCELARIA – QUE IMAGEM PARA REPRESENTAR O BRASIL REPUBLICANO?

Guilherme Frazão Conduru

A aparência de uma chancelaria projeta uma ideia de identidade nacional. A concepção que preside a arquitetura e as coleções de arte que compõem a decoração de uma chancelaria está, portanto, diretamente relacionada com a ideia que um país tem de si mesmo, com aquilo que o caracteriza e o distingue dos demais, ao menos de acordo com o pensamento da elite dirigente. Analisar a arte que foi dada a ver na chancelaria brasileira da Primeira República pode contribuir para se pensar que ideia de Brasil e de identidade nacional se pretendia transmitir.



Palácio Itamaraty na década de 1890.



Salão de Honra do Palácio Itamaraty em 1906.

Construção de filiação neoclássica da década de 1850, o palacete Itamaraty foi adquirido pelo governo provisório ainda em 1889 para que nele se instalasse a sede do poder executivo da República. Com a transferência da presidência para o Catete, em 1897, o Itamaraty foi entregue ao Ministério das Relações Exteriores. Durante a gestão do barão do Rio Branco, de 1902 a 1912, a Secretaria de Estado e o Palácio Itamaraty foram objeto de investimentos operacionais e simbólicos com vistas à modernização administrativa e ao aparelhamento protocolar. Desse período distinguem-se duas operações de aquisição de obras de arte: a compra, em 1903, de *Paz e Concórdia*, de Pedro Américo, e a encomenda, em 1906, a Rodolfo Amoedo de pinturas decorativas para a galeria sob a cúpula. Na pintura alegórica de Pedro Américo, a personificação da República está representada no momento em que é recebida por um cortejo das principais nações do mundo; ostenta atributos republicanos, como o barrete frígio, e monárquicos, como o manto assemelhado ao imperial. No cortejo internacional não aparece nenhuma personificação de nação latino-americana; do Novo Mundo, apenas a alegoria dos Estados Unidos da América, que lidera a homenagem. Instalada inicialmente no Salão de Honra da chancelaria, onde se encontrava por ocasião da III Conferência Internacional Americana, reunida no Rio de Janeiro em 1906, a tela foi posteriormente retirada das vistas dos visitantes e deslocada para sala sem função representativa. *Paz e Concórdia* passou a ocupar seu lugar atual na Sala Rio Branco somente em 1986, após processo de restauração e musealização do Palácio. Foi nessa sala onde trabalhou, viveu e faleceu o “grande chanceler”, que aparece retratado por Pedro Américo com toga de magistrado na extremidade inferior à direita da tela.



Pedro Américo, *Paz e Concórdia*, 1902, óleo sobre tela, MHD.



Desenho de Rodolfo Amoedo para pintura decorativa no Itamaraty, 1906, MNBA

A encomenda da pintura decorativa a Rodolfo Amoedo fez parte das iniciativas de Rio Branco para aparelhar a chancelaria para o evento internacional de 1906. Monocromática, a pintura sobre placas de gesso fixadas nas paredes apresenta figuras femininas sobre vasos ou pedestais entre guirlandas, arabescos e *groteschi*; as personificações sustentam cartelas com datas em algarismos romanos. A cronologia delineia uma narrativa da história do Brasil baseada na ideia de continuidade institucional desde os primórdios da colonização (1500) à proclamação da República (1889). Os acontecimentos históricos rememorados são de natureza política ou militar, por exemplo: 1545 (fundação de Salvador), 1640 (restauração portuguesa), 1815 (elevação do Brasil a Reino Unido), 1822 (independência), 1852 (vitória sobre Rosas), 1865 (Tríplice Aliança) e 1870 (vitória sobre Solano López). O viés lusófilo e oficial dessa interpretação da história do Brasil torna-se explícito pela ausência de referências a movimentos que contestaram o domínio português ou a ordem escravocrata. Encomendado a Amoedo, o discurso historiográfico inscrito nas paredes da chancelaria enaltece a herança lusitana e valoriza como civilizadoras as ações do estado a fim de transmitir uma ideia de antiguidade e estabilidade do Brasil e, assim, conferir credibilidade internacional à República. Depois da idealização romântica do índio durante o Segundo Reinado e antes do elogio modernista da miscigenação a partir dos anos 1920, *Paz e Concórdia* e a cronologia da galeria Amoedo do Itamaraty exprimiam uma ideia de brasilidade desvinculada da condição latino-americana. A identidade brasileira veiculada por meio das coleções de arte da chancelaria pretendia ancorar-se na tradição europeia e desconsiderava a contribuição civilizacional dos povos originários e dos negros.

Guilherme Frazão Conduru. Doutorando no PPGAV/EBA. gfconduru@gmail.com

A ESPETACULARIZAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE

Isabela Souza Curvo e Laís Amorim

As exposições museológicas exercem papel mediador entre o público e o acervo exposto e são, portanto, elementos fundamentais da relação entre museu e sociedade, sendo instrumentos de comunicação essencial para a divulgação da informação e a efetividade do processo comunicacional. Todavia, o fetichismo e o espetáculo são características peculiares que permeiam tal processo. Os museus se caracterizam como produtos culturais da sociedade do consumo, do espetáculo e da era da informação.

JUSTIFICATIVA

A história dos museus perpassa algumas fases desde os gabinetes de curiosidades do século XVI até os museus contemporâneos. Um dos meios de comunicação que se é estabelecido entre o público e o museu é a partir das curadorias de exposições que é a seleção de temáticas, obras, narrativas e demais critérios para sua realização. Dito isso, nossa pesquisa se torna relevante no intuito de apontar características sociopolíticas que permeiam as escolhas curatoriais para a manutenção do diálogo com o público.

OBJETIVOS

A pesquisa objetiva, de forma geral, debater o uso das exposições de arte como produto do capital cultural, pautando na espetacularização e no fetichismo comumente utilizados nas narrativas expográficas. Além de apresentar o conceito de espetáculo e sua consequência no meio cultural a partir do consumo da arte.

MÉTODOS

Foi realizado levantamento bibliográfico a fim de garantir fontes necessárias para o embasamento teórico e enriquecimento da pesquisa, sendo essa de caráter exploratório e uso do método qualitativo.

RESULTADOS

Segundo Obrist (2014) o curador possui o papel de selecionar e que, a partir da seleção de objetos, este passa a contribuir com o patrimônio sociocultural do país e, conseqüentemente, com sua história da arte. Uma das principais atribuições das exposições é “permitir” que o público tenha acesso ao que muitas vezes é restrito. Para Castillo (2008), “a lógica do consumo cultural implicou uma transformação de todas as concepções da arte do passado” e que “à medida que essa narrativa se instala no museu, o espaço museal deixa de ser um local que abriga uma arte morta para se tornar um lugar aberto a novas leituras da arte”. A autora aponta para a espetacularização nas exposições como forma de atrair um número elevado de visitantes aos museus. A espetacularização nos museus pode ser observada de diversas maneiras, seja a partir de novos acervos adquiridos, na formação de novas coleções, assim como pelos discursos curatoriais e expográficos. Tais acontecimentos podem ser entendidos a partir do contexto atual político, econômico e social e, assim pertencem à lógica do Mercado Cultural. Nesse aspecto, Obrist (2010) observa que o viés socioeconômico está presente na abordagem da arte por meio da fetichização dos objetos musealizados e Castillo (2008) acredita que o feitiço é uma manobra para o reencatamento do público e, “[...] o espetáculo, sem dúvida, adquire mais força na esfera expositiva. Isso porque é essa a concepção pretendida pela aferição pública nas exposições hoje. Daí, a crescente adesão a concepções expositivas espetaculares [...]”. Observamos que novas relações entre arte e público são estabelecidas a partir de “estratégias de mercado” ou “interesses de negócios”, e que hoje utiliza-se o espetáculo como “arma” para atrair público, tornando-os meramente “consumidores entretidos”.



Fonte: <<http://pnc.culturadigital.br/metad/aumento-em-60-no-numero-de-pessoas-que-frequentam-museu-centro-cultural-cinema-espetaculos-de-teatro-circo-danca-e-musica/>>

Referências bibliográficas:

DEL CASTILLO, Sonia Salcedo. Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições. Martins Fontes, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. BEI, 2010.

OBRIST, Hans Ulrich; RAZÃO, Asad. Caminhos da curadoria. Cobogó, 2014.

Isabela Curvo, IBICT/UFRJ.

Laís Amorim, ABGC/UCAM.

FOLHAS, FLORES E FITINHAS

A COLEÇÃO DE ORNATOS NO MUSEU D. JOÃO VI

Lucas Cavalcanti

A coleção didática do Museu D. João VI é formada por documentos e obras desde quando se constituía Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e é de valor inestimável para a compreensão do ensino artístico no Brasil e do sistema acadêmico francês. O estudo dos ornatos, uma das áreas contempladas no sistema de ensino da Academia, envolvia o desenho e a execução escultórica em moldes. Aos alunos eram dispostos modelos para cópia e livros internacionais, com o intuito de formar o olhar daqueles que possuíam pouco ou nenhum embasamento cultural e artístico. Era notória a importância da disciplina no currículo pedagógico da Academia, a qual constituía-se como critério para alcançar a Primeira Classe (FERNANDES, 2001)

OBJETIVO

Frente aos poucos estudos orientados para o acervo de ornatos do Museu D. João VI, o presente estudo busca levantar a coleção de desenhos, gravuras e moldagens de ornatos, bem como os vitrais com composições florais e vegetalistas, de modo que se possa compreender seu conjunto e sua rede de significações simbólicas e históricas.

METODOLOGIA

Para tanto, está sendo realizado um mapeamento da temática no acervo do Museu D. João VI, estabelecendo fichas de estudo das peças e observando inter-relações entre elas. Tal sistematização levou em conta aspectos técnicos de composição, identificação de tipologias e descrição pormenorizada dos motivos preponderantes. No momento, a pesquisa se concentra na análise das moldagens em gesso, que serviam para orientação dos alunos.

RESULTADOS

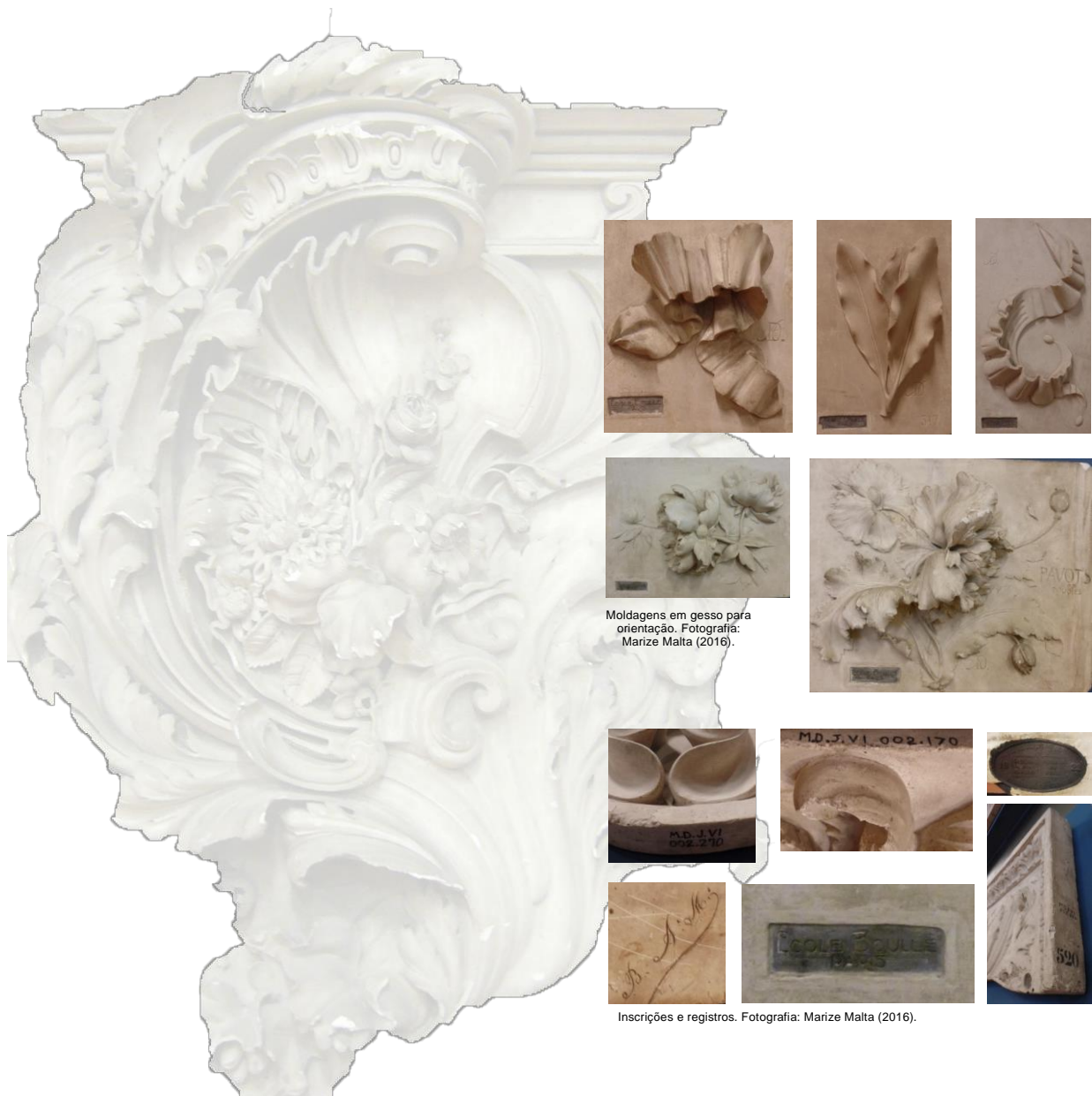
Os motivos vegetalistas irrompem na coleção, ajudando a compor o ideário decorativo do Império. Reunindo múltiplas linguagens estilísticas, do medieval ao rococó, tais motivos podem ter servido de referência em decoração de prédios antigos do Rio de Janeiro, tanto na fachada quanto internamente. Apesar de o ornato estar presente desde os primórdios da Academia, foi em fins do século XIX que ganharam destaque em relação à criação de novos repertórios, fazendo eclodir uma gama variada de folhas, flores e fitinhas originais, com ares de uma arte nova, arregimentando artistas como Eliseu Visconti e Henrique Bernardelli.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ornato, sendo assim, opera em um campo dinâmico de símbolo e prática, estabelecendo-se como diretriz para a formação do olhar artístico no século XIX. Com o propósito de representação do que é belo e harmônico, a ornamentação vegetalista destaca-se enquanto importante elemento compositivo dos partidos decorativos que encontravam eco na AIBA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Paz e Terra, 1991.
- FERNANDES, Cybele V.N. **Os caminhos da arte**. O ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes - 1880 / 1890. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ. Tese de Doutorado, 2001.
- SNODIN, Michael; HOWARD, Maurice. **Ornament**: a social history since 1450. Yale University Press, 1996.



Moldagens em gesso para orientação. Fotografia: Marizé Malta (2016).

Inscrições e registros. Fotografia: Marizé Malta (2016).

Lucas Cavalcanti. Graduando em Composição de Interior Bolsista de Iniciação Artística e Cultural.

Luciane Ruschel Nascimento Garcez



Fig. 1 – Hubert Duprat. "Trichoptère: La Dernière bibliothèque" (2012) - Vista da instalação no dia do vernissage

Uma obra de arte se resume nela mesma? Podemos pensar seus desdobramentos como outras formas, outros percursos, para dar a ver esta obra? O artista francês Hubert Duprat desenvolveu um trabalho na década 80 - casulos em ouro e pedras preciosas feitos a partir de larvas Tricópteras - que lhe rendeu visibilidade em diversos países. Sua trajetória artística é vasta e ampla, mas a paixão pelas Tricópteras superou a obra. O artista, ao longo de 3 décadas, vem juntando material bibliográfico sobre estas larvas, já alcançou milhares de itens, entre em obra, disponibiliza em forma de biblioteca na galeria, e disponibiliza em forma de arquivo na Internet?



Fig. 2 – Hubert Duprat. Casulos de ouro (1983 - 2015)

Citando Christian Besson, "Nem obra de arte, nem pesquisa científica, nem mesmo arquivo de artista, a Biblioteca das Tricópteras desvela um objeto não identificado, largamente inclassificável" (BESSON, 2013, s/p). Nesta classe de pensamento, pode-se trazer os casulos de Duprat como uma obra que se mantém em percurso, se dobra e se desdobra, revelando outras faces do artista e sua criação. A existência de uma pulsão do arquivo se encontra nos debates da arte desde os anos 60, e reflete sobre o pensamento de Jacques Derrida. Assim como uma ferramenta contra o esquecimento é que a imagem ganha terreno no mundo, desde tempos imemoriais. Tem-se os casulos migrando da matéria para a coleção teórica, daí para a imagem virtual, junto a uma miríade de referências que trazem outros olhares e deslocamentos à obra. A arte acaba por se revelar uma das estratégias mais eficientes nesta luta pela memória. O colecionador teria papel fundamental nesta trajetória. Nesta ordem de análise do lugar entre a prática arquivista e a produção de conhecimentos, o arquivo é considerado na arte contemporânea como um suporte que permite outras relações com as informações e que abre possibilidades para a reflexão e investigação de um passado reencontrado e reinterpretado. Vários autores apontam na sociedade contemporânea a existência de uma "cultura da memória" (HUYSSSEN, 2000; LE GOFF, 2003). O fato é que os casulos de Duprat se deslocaram, transitaram, saíram do museu para ganhar outros espaços em meio a uma coleção erudita que permeia sua história, sua fatura, seus modos de exibição. Numerosas coleções foram muito mais motivadas pelas inquietações da busca do que pela certeza do encontro. Neste caminho a obra se desvela.



Fig. 3 - *Trichoptère: La Dernière bibliothèque*. Em primeiro plano, à esquerda, vitrines com gravuras dos séculos XVIII e XIX, à direita, a vitrine em pleno processo de experimentação. Fonte da imagem: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/exhibition-views/>



Fig. 4 - *Trichoptère : La Dernière bibliothèque* – jantar / debate com Hubert Duprat
Fonte da imagem: <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/exhibition-views/>

REFERÊNCIAS

BESSON, Christian. "La Bibliothèque du Trichoptère". [Communication au colloque *Le Temps exposé. 2*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts, 9-10 avril 2013. Publié in *Temps exposé. Histoire et mémoire dans l'art récent*, sous la dir. de Natacha Pugnet, Nîmes, École supérieure des beaux-arts, 2015.] Disponível em: <http://www.besson.biz/bibliotheque-trichoptere/> com acesso em 20 de agosto de 2015.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Archivo. Uma impressão freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. *À la recherche du Moyen Âge*. Paris : Éditions Louis Audibert, 2003

Luciane Ruschel Nascimento Garcez. Professora e crítica de arte. Professora na graduação e pós-graduação nas áreas de Cerâmica e Teoria e História da Arte na Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC e na Universidade da Região de Joinville - Univille. Doutora pela Université Aix-Marseille, França, na área de Estudos e Ciências da Arte. Membro na Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Membro ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte. Atuando principalmente nos seguintes temas: artes visuais, história da arte, arte contemporânea, Hubert Duprat, ouro, anacronismo na arte; cerâmica. Produção plástica artística em cerâmica. lucianegarcez@gmail.com

A MATERIALIDADE DOS LIVROS DA SOCIEDADE DOS CEM BIBLIÓFILOS DO BRASIL: ESTUDO DAS OBRAS ORIGINAIS E DAS ENCADERNAÇÕES DA COLEÇÃO DA BIBLIOTECA CENTRAL DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA¹

Maria de Fátima Medeiros de Souza

Este estudo enfatiza a materialidade da coleção de livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil da seção de Obras Raras da Biblioteca Central da Universidade de Brasília². Essa Sociedade (1943-1969) foi chefiada por Raymundo Ottoni de Castro Maya e publicou 23 títulos da literatura nacional com edições limitadas à 120 exemplares que eram distribuídos aos subscritores e às instituições culturais. Os livros editados pela Sociedade dos Cem Bibliófilos foram impressos em papéis de qualidade e ilustrados com gravuras originais de artistas renomados. Também havia preocupação com diagramação e a qualidade tipográfica e artesanal desses exemplares (MOUTINHO, 2002; MONTEIRO, 2008). No acervo da Biblioteca Central constam todos os títulos publicados pela Sociedade, coleção que é formada por exemplares que pertenceram à quatro bibliófilos, Ricardo Xavier da Silveira, Pedro Nava, Carlos Lacerda e Themístocles Marcondes Ferreira. Alguns livros possuem diferentes tipos de encadernação e também gravuras e desenhos originais que foram adquiridos pelos bibliófilos nos leilões promovidos pela Sociedade.

JUSTIFICATIVA

A coleção de livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos do acervo de Obras Raras da Biblioteca Central constitui um conjunto de obras originais que podem ajudar a entender aspectos da produção de livros de luxo no Brasil. Essa coleção é abrangente, apresentando todos os títulos publicados pela SCBB, alguns volumes apresentam encadernações variadas e há também os livros que possuem desenhos e gravuras excedentes que foram adquiridas pelos bibliófilos. Essas características individualizam os exemplares da BCE e fazem com essa coleção seja única e merecedora de estudos que enfatizem outros aspectos.

OBJETIVOS

1. Tratar das encadernações e das gravuras dos livros que estão na BCE a partir do aspecto artesanal e luxuoso dos livros de bibliófilos; 2. Contextualizar os livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na produção artesanal brasileira da primeira metade do século XX destinada à bibliófilos;

MÉTODOS

Para o levantamento das características dos livros da BCE foram considerados os estudos, como o de Alberti (2005), que enfatizaram a materialidade das coleções museológicas. Desse modo, foram observados e registrados todos os livros da SCBB que pertenceram à Castro Maya, bem como os exemplares de outros grupos bibliófilos presentes em sua biblioteca pessoal localizada no *Museu da Chácara do Céu* - RJ. No arquivo desse Museu também foi consultado um conjunto expressivo de fontes documentais referentes à produção da SCBB. O levantamento dos dados para essa pesquisa partiu da observação direta de todos os exemplares da SCBB da BCE e das fontes documentais do arquivo dessa Biblioteca. A metodologia aplicada à descrição dos exemplares da SCBB da BCE partiu das abordagens que permitem avaliar as características materiais dos livros.



ARINOS, Afonso. Pelo Sertão, SC BB, Bibliófilo: R XS



AL VES, C a stro. Esp um a s Fluctua ntes, SCBB, Bibliófilo: R XS



ASSIS, M achado. M emórias Pós tumas de Braz Cubas , SCBB, Bibliófilo: RXS



ASSIS, M achado. M emórias Pós tumas de Braz Cubas , SCBB, Bibliófilo: RXS



ANDR ADE, Mário. Macunaíma, SC BB, Bibliófilo: R XS

RESULTADOS

O aspecto geral das encadernações francesas pode ser identificado nos exemplares da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil de Castro Maya e também na coleção de exemplares encadernados da BCE. Os livros produzidos pela SCBB eram entregues em sobrecapa, um a capa que envolve os cadernos inconsúteis, muitas delas apresentam o título do exemplar e, em alguns casos, imagens que se relacionam com o conteúdo do livro. A maior parte dos livros que estão no acervo de Obras Raras da BCE não foi encadernada. O conjunto de encadernações da coleção de Ricardo Xavier da Silveira é o mais diversificado, apresentando exemplares inconsúteis e alguns livros que receberam encadernações artísticas. Todos os livros editados pela SCBB possuem gravuras originais, mas alguns exemplares apresentam também obras excedentes que foram adquiridas pelos bibliófilos em leilões promovidos pela Sociedade: são provas de estado das gravuras, desenhos, ou mesmo, o menu dos jantares de apresentação dos exemplares. Além de se configurar como livros de alto valor, a grande quantidade de provas de estado de gravuras pode servir de material para se conhecer o processo criativo de alguns artistas. O valor cultural e de mercado dos livros da BCE também está atrelado às ilustrações, sobretudo porque os artistas eram reconhecidos nacionalmente. A aquisição de obras excedentes desses artistas individualiza os livros da BCE, além de agregar valor e raridade a eles.

Referências Bibliográficas:

ALBERTI, S.J.M.M. **Objects and the Museum**. ISIS. 2005.

MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. **A identidade visual da coleção da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1943/1969**. Dissertação (mestrado), Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

MOUTINHO, Stella. **Museus Castro Maya**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2002.

Notas

¹ Este estudo é resultado de uma pesquisa desenvolvida durante a dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, em 2016, sob a orientação da professora Dra. Maria Margaret Lopes. Foram também pesquisados os arquivos e a coleção de livros de arte da Biblioteca do Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

² Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil: SCBB; Biblioteca Central da Universidade de Brasília: BCE

Maria de Fátima Medeiros de Souza. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

A COLEÇÃO DE AZULEJOS PORTUGUESES DO MUSEU DO AÇUDE SALAS DE JANTAR E ESTAR

Mariana Fontoura Rodrigues

Ainda pouco explorado no Brasil, o azulejo português é considerado hoje uma das produções artísticas mais originais dessa cultura. Como objeto desta pesquisa está a coleção de azulejos portugueses com recorte para as salas nobres – estar e jantar - presente no Museu do Açude, localizado no bairro do Alto da Boa Vista, no Rio de Janeiro. O Museu, antiga residência de verão, do empresário e colecionador de arte Raymundo Ottoni de Castro Maya e local de inúmeras festas e recepções, hoje está aberto ao público como Casa-Museu e abriga esta coleção que representa uma riqueza azulejar vinda de Portugal para o Rio de Janeiro no início do século XX. Museu do Açude foi criado em 1964 e a partir dos anos 1990 adota a perspectiva de patrimônio integral, aliando o patrimônio cultural ao natural. Castro Maya também foi proprietário da Casa-Museu Chácara do Céu onde hoje abriga um acervo de mais de 22 mil peças entre esculturas, livros, objetos, móveis e pinturas, incluindo a maior coleção de Debret do Brasil. Como exemplo de memória e acervo através desta coleção de azulejos portugueses, seu estudo é de grande importância e relevância para as Artes Decorativas, possibilitando o uso do azulejo como elemento decorativo em seus interiores, além da tendência de construção e adaptação das casas de elite na virada do século XIX para o XX, inscritas no movimento neocolonial.

JUSTIFICATIVA

O Museu do Açude possui em seus interiores inúmeros exemplos da função decorativa dos azulejos relacionados com a arquitetura e seus espaços de habitação, em especial as salas nobres de estar e jantar, objetos desta pesquisa. O conjunto de painéis de azulejos portugueses presente nessas salas, que pertencem aos séculos XVII e XVIII, representam o gosto decorativo do proprietário e a preocupação em relacionar a iconografia de cada um deles, com os espaços de habitação e convivência social em uma casa nobre do início do século XX.

OBJETIVOS

Tendo sido o Museu do Açude transformado em uma casa nobre no início do século XX, o objetivo e diferencial desta pesquisa é investigar o uso do azulejo não somente como revestimento parietal, mas também como elemento decorativo nos interiores dessas salas, além de relacionar sua iconografia com esses espaços de habitação. Para além da estética, a pesquisa pretende abordar ainda outras questões como o que motivou Castro Maya a iniciar a coleção de azulejos portugueses, datados dos séculos XVII e XVIII dentro de um contexto modernista da época e quais critérios utilizados por ele para a escolha dos painéis em relação aos espaços de habitação, visto que a maioria deles foi desmembrado para integrá-los.

MÉTODOS

A metodologia de pesquisa utilizada é a bibliográfica e a documental, através de cartas, fotografias e acervos público e pessoal de documentos do Museu. Além de instituições públicas de pesquisa no Rio de Janeiro e em Lisboa. É uma pesquisa de classificação descritiva, através de estudo e análise do objeto com pesquisa de campo no Rio de Janeiro e em Lisboa, utilizando o método qualitativo através de entrevistas com profissionais de áreas como história, antropologia, arqueologia e artes plásticas, com a finalidade de interdisciplinaridade.

RESULTADOS

A pesquisa encontra-se em fase preliminar e espera alcançar todos os seus objetivos mencionados anteriormente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÂNTARA, Dora; MARTINS, Carlos. *Museus Castro Maya: Museu do Açude e Chácara do Céu*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1994.
- CÂMARA, Maria A. T. G. *Habitar o espaço barroco: o azulejo e os ambientes*. In: *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Vários autores. Braga: Ed. Esmã, 2012. p. 689 – 701.
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago. *Azulejaria do século XVIII: espaço Lúdico e Decoração na Arquitectura Civil de Lisboa*. Porto: Civilização Ed., 2007.
- CARVALHO, Rosário Salema. *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: autorias e biografias - um novo paradigma*. Lisboa, 2012. Tese (Doutorado em História da Arte) -Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Disponível em < <http://hdl.handle.net/10451/6527>>. Acesso em 25 jun. 2017.
- _____. *Azulejos, maravilhas de Portugal*. Lisboa: Ed. Fnac, 2017.
- KESSEL, Carlos. *Arquitetura Neocolonial no Brasil, entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jauá, 2008.
- MALTA, Marize. *O Olhar Decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2011.
- MECO, José. *Azulejaria Portuguesa*. Lisboa: Ed. Bertrand, 1985.
- SIMÕES, J.M Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500 – 1822)*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Castro Maya Anfitrião*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2000.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas V*. Porto: Ed. Universidade Católica do Porto/CITAR, 2013.



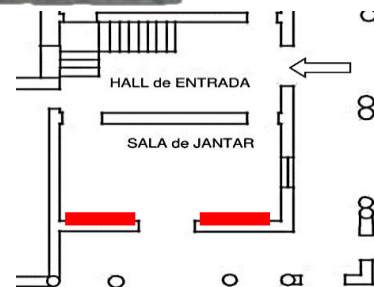
Mariana Fontoura Rodrigues. Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Memória e Acervos Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro, Brasil. Orientadora Prof^a Dr^a Ana Pessoa, FCRB – Rio de Janeiro,



Painel da Sala de Estar em monocromia azul, século XVIII, com moldura em estilo Rococó com tema religioso. Este painel é um dos 12 painéis que compõem a sala da estar, local de festas e recepções da alta sociedade carioca. Ainda está em análise a procedência dos azulejos. Sua iconografia representa um pedido do Frei João de Nossa



Painel da Sala de Jantar em policromia, estilo Rococó, provavelmente atribuída à última fase deste estilo em fins do século XVIII, com cena de caça ao veado. Esta cena era atribuída aos Reis como a mais importante caça Real. A Sala de Jantar é composta por dois painéis. Ainda está em análise a procedência dos azulejos.



DO ATELIÊ AO MUSEU: APONTAMENTOS SOBRE UM ESTUDO DE RETRATOS DE ARTISTAS NO ATELIÊ PELAS PINCELADAS DE SEUS CONTEMPORÂNEOS

Natália Cristina de Aquino Gomes

Este trabalho tem como objetivo abordar alguns aspectos acerca de minha pesquisa de mestrado, iniciada em 2017. A pesquisa tem como objetivo o estudo de retratos de artistas no ateliê, de pintores e escultores atuantes ao longo do século XIX e início do século XX no Brasil, realizados por seus contemporâneos. Nestes retratos, os artistas são representados por seus pares em ateliês, elegantemente posando ou individualmente em meio ao ofício e também coletivamente ao lado de outros artistas ou amigos. Nesta ocasião, apresentaremos o tema e algumas considerações acerca da tipologia de retrato de artista no ateliê, sobretudo quando se trata da representação de um artista por outro. Para tanto, trabalharemos com dois retratos que constam em nosso escopo de imagens a serem analisados, sendo um deles parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes: **Retrato de João Timóteo da Costa** [Fig. 1], do pintor Rodolfo Amoedo e o outro pertencente ao Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado: **Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d'Almeida** [Fig. 2], do pintor português Augusto Rodrigues Duarte.

JUSTIFICATIVA

A pesquisa acerca dos retratos de artistas brasileiros no ateliê por seus contemporâneos mostra-se relevante, uma vez que denota a questão da cumplicidade, a recepção de sua própria arte e também da homenagem contida na produção dos retratos de artistas. Destaca-se, nesse sentido, a importância do artista, sua afirmação como pintor ou escultor, além da legitimação de sua posição social por meio do reconhecimento de seu ofício e também daquele que o retrata. Há a representação de seu ofício em seu retrato, tendo como motivo o ateliê repleto de objetos vinculados aos atributos de sua profissão.

OBJETIVOS

Pretende-se desenvolver uma análise sobre a retratística de artista no ateliê, tendo como objeto de estudo retratos de pintores e escultores brasileiros e, em alguns casos, de artistas estrangeiros que se fixaram no Brasil e foram retratados por outros pintores, tema ainda pouco explorado nas pesquisas científicas, mas que mantém relações com as discussões travadas pelo campo de pesquisa *studio studies* e com as recentes produções da historiografia artística brasileira sobre os ateliês de artistas. Através das representações de artistas no ateliê ou em ambiente que mantenha relação com essa representação, compreenderemos os retratos em suas concepções formais, temáticas e suas referências artísticas, como a pintura de gênero, além dos aspectos teóricos e da crítica de arte. Entenderemos como ocorreu a realização destas obras, se foram produzidas como forma de homenagem, de encomenda ou se existiria algum intuito de presentear o artista retratado e quais são os significados dos objetos representados. Trabalharemos também com os modelos encontrados na retratística europeia de artistas no ateliê, a fim de nos familiarizarmos com a produção e identificarmos se existiram circulações ou transferências destes modelos na produção de retratos de artistas brasileiros, levando também em consideração a importante questão do autorretrato, sobretudo, como ponto de análise e comparação entre as obras, identificando ainda as diferenças e semelhanças na imagem feita por si próprio e por outro artista. Analisaremos também a recepção destes retratos nos jornais e revistas da época, a fim de entendermos se os mesmos foram expostos nas Exposições Gerais de Belas Artes ou em mostras individuais paralelas ao sistema artístico oficial e ainda traçaremos possíveis relações entre estes retratos e a fotografia, visto que muitos artistas eram partidários da técnica de captura de imagens na produção de suas obras e alguns destes foram registrados em seus ateliês por este meio. Analisaremos as

condições socioculturais acerca dos ateliês retratados: onde se localizavam, se os artistas os compartilhavam, se eram partes de suas residências ou somente um local de trabalho -, uma vez que estes aspectos contribuirão para uma melhor compreensão das questões artísticas existentes neste período e as relações sociais mantidas entre os artistas, isto é, retratado e aquele que o retrata, além de suas representações visuais. Tentaremos, finalmente, buscar informações sobre a relação existente entre os mesmos e a instituição acadêmica no Rio de Janeiro, ou se mantinham ligações com outras instituições culturais.

MÉTODOS

Partiremos da relação entre fontes visuais e textuais como forma de análise, e será elaborada ao final da pesquisa uma dissertação sobre as hipóteses formuladas, sendo estas analisadas a partir do material coletado e elaborado durante a pesquisa – bibliografia consultada, fichamentos e fichas catalográficas que aprofundaremos ao longo de nossa pesquisa.

RESULTADOS ESPERADOS

Em razão de o estudo encontrar-se em seu estágio inicial, apontamos aqui alguns dos aspectos que permeiam a pesquisa. Ainda não é possível aprofundarmos muitos dos pontos levantados que também dizem respeito a como estes retratos foram recebidos e compreendidos na época, e quais são as nossas leituras atuais ao vê-los expostos em coleções museológicas. Contudo, voltemos nossa atenção aos dois retratos mencionados anteriormente, a fim de indicarmos algumas considerações iniciais que apontam a importância de seu estudo. Amoedo, ao retratar João Timótheo da Costa [Fig. 1], utiliza os atributos que fazem alusão ao ofício do pintor, através do pincel na mão direita e a paleta na mão esquerda do artista. Observamos o pintor retratado em 3/4, em pé, trajando um fraque cinza chumbo, com longas abas na parte traseira, acompanhado de colete e calças na mesma tonalidade; entre o colete, vemos uma camisa branca e a gravata tom de vinho, que arrematam o visual elegante do pintor que mantém o olhar preso em direção à diagonal esquerda do quadro, em um ponto que desconhecemos. Como observadores, notamos o artista de frente e não temos a visão panorâmica do ambiente, portanto, não sabemos para o que sua mirada se dirige ou se o pintor somente mantém o seu olhar distante, em uma espécie de divagação interior ou existencial. Devido à concentração da tela na figura do artista, pouco do ambiente é retratado, mas observamos na parede, ocupando parte do fundo, algumas pequenas telas ou talvez estudos serem representados, sendo este outro atributo do ofício do pintor. Nesse sentido, percebemos que seus atributos e a elegância em seu vestuário são aspectos minuciosamente pensados e não estão ao acaso neste retrato. O pintor Almeida Júnior [Fig. 2] é retratado mirando o observador, tendo em suas mãos uma paleta retangular e alguns pincéis; sua vestimenta é elegante, sendo composta por terno e lenço em seu pescoço, incluindo um chapéu semelhante a uma cartola; ao fundo vemos claramente a pintura no cavalete do artista - um outro retrato -, que não sabemos a identidade. Talvez podemos supor que neste retrato estivesse sendo representando o próprio autor da obra, isto é existe uma hipótese que Augusto Rodrigues Duarte estivesse se autorretratando. No entanto, até onde averiguamos não existe menção de retrato de Duarte feito por Almeida Júnior. Esperamos, assim que possível, obter demais informações e uma imagem colorida deste retrato, a fim de aprofundarmos sua análise. O cotejamento destas duas imagens evidencia como a representação do artista no ateliê era uma prática usual e relevante para o reconhecimento do retratado, conforme a sua profissão e amparado pelos atributos ligados ao seu ofício. Da mesma forma, podemos questionar qual seria a intenção do artista ao representar seu par no ambiente em que ambos possuem tanta familiaridade e, acima de tudo, a representatividade deste recinto representado, que também contribui para a afirmação e valorização do pintor como um artista, isto é, aquele retratado sobre a tela imerso às práticas artísticas em seu ateliê.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

BONNET, Alain (org.). *L'Artiste en representation. Image des artistes dans l'art du XIXe Siècle*. Lyon: Fage Éditions, 2012.

DÍEZ GARCÍA, José Luis; GÁLLEGO, Julián. *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997.



Fig. 1 – Rodolpho AMOEDO. *Retrato de João Timóteo da Costa*, 1908. Óleo no painel, 49.5 x 29.7 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



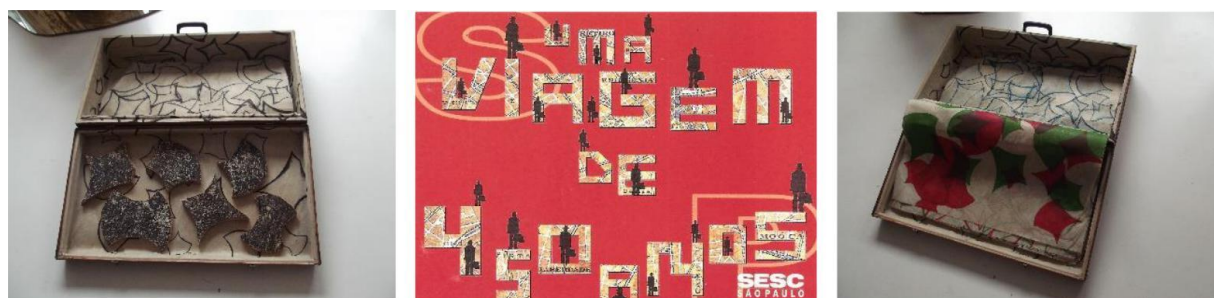
Fig. 2 – Augusto Rodrigues DUARTE. *Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d' Almeida*, 1878. Óleo sobre tela, 82 x 57 cm. Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Portugal.

Natália Cristina de Aquino Gomes. Mestranda do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP/EFLCH). Projeto de pesquisa sob a orientação da professora Dra. Eliane Dias, com fomento da FAPESP.

A MALA DE MARIA BONOMI

Patrícia Figueiredo Pedrosa

A obra gráfica de Maria Bonomi (1935) apresenta um repertório expressivo de informações e transformações conceituais e poéticas que constituem vasto campo de estudo para a gravura contemporânea. O aumento das dimensões da gravura foi o primeiro passo de Maria Bonomi no terreno das transgressões aos costumes estabelecidos na prática da gravura, no final da década de 1950. Esse dado incide diretamente na questão do local reservado para a gravura e seus modos de exibição, constituindo ponto relevante tocado vigorosamente por seu trabalho. Premiada na Bienal de Paris (Cinquième Biennale de Paris) em 1967 e na VIII Bienal Internacional de São Paulo em 1965 a artista apresentou obras que por suas dimensões não cabiam nas mesas-gabinetes reservadas à exposição de gravuras, local convencionado pela tradição. Desde então, seu trabalho desenvolve-se na vertente das experimentações em que as relações dialéticas e as singularidades constitutivas da obra impõem mutações constantes nos modos de exibição e existência (gravuras, relevos, obras públicas, instalações).



Dentre as inúmeras possibilidades de discussão geradas por seus trabalhos, nos concentraremos na obra produzida para a exposição *Uma Viagem de 450 anos*, realizada em 2004 no Sesc Pompéia com curadoria de Radhá Abramo. O evento reuniu 450 artistas que produziram obras a partir de malas de chapas de madeira rememorando a origem dos paulistanos. A mala produzida por Maria Bonomi foi criada por mais um desdobramento da gravura realizado na sequência de *Partitura (Tropicália)*. Resultado da conjugação do jogo da matriz-forma e de raciocínio desenvolvido em experiência paralela com tecnologia computacional em pesquisa fractal, esta xilogravura foi feita com 309 matrizes (matrizes-forma gravadas) operando como módulos. Instigada a trazer para a mala o que de mais interessante estava ocupando seu pensamento, Maria Bonomi leva *Tropicália* para esta viagem. A maneira pela qual uma obra é apresentada (assim como sua dimensão), constitui um de seus elementos compositivos, consistindo a localização no espaço um dado conceitual, fundamental também em sua relação com o espectador. Esses são dados válidos para qualquer meio, mas no caso específico da gravura, mais do que dados compositivos, operam transformações nos modos usuais de existência, fomentadoras de mutações em sua identidade.

Justificativa

As transformações nos modos de existência e exibição da gravura, que estão fora de seu lugar tradicional, operam mutações em sua identidade.

Objetivo

Registrar as adequações que a gravura contemporânea produz no espaço de exposição e interação.

Métodos

Pesquisa bibliográfica e entrevistas.

Resultado

Contribuição para a atualização da história dos fins e meios da gravura no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

https://www.secsp.org.br/online/artigo/compartilhar/2478_DOSSIE

LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi**: da gravura à arte pública. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

PEDROSA, Patrícia Figueiredo. **Maria Bonomi com a gravura**: do meio como fim ao meio como princípio. Dissertação de mestrado em História da Arte.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

TAVORA, Maria Luísa. A Crítica e a Gravura Artística – Anos 50-60: entendimentos da experiência informal. In: **Arte & Ensaios** n. 27. Revista do

Patrícia Figueiredo Pedrosa. Doutoranda do PPGAV/EBA/UFRJ.

PROPOSTA DE ESTUDO ICONOGRÁFICO PARA A COLEÇÃO DE VITRAIS DA BASÍLICA SANTUÁRIO DE NAZARÉ

Paula Daniela Alves Duarte e Flávia Olegário Palácios

O patrimônio cultural atualmente não se baseia somente na importância das informações históricas do objeto que são adquiridas por pesquisas, mas também na relação entre esse objeto e o seu contemplador. A construção religiosa Basílica Santuário de Nazaré, localizada em Belém do Pará, foi selecionada para o processo de análise iconográfica devido ao acervo de 57 vitrais, sua representatividade religiosa e infraestrutura adequada para visitas guiadas realizadas pela instituição ou por empresas turísticas. A iconografia é derivada de uma palavra grega “Eikôn” que significa imagem e de “Graphein”, cuja tradução é escrever, ou seja, descrição de imagens, foi utilizada para mostrar os vitrais e suas potencialidades museológicas, não apenas como um coadjuvante arquitetônico, mas capaz de transmitir conhecimento, informação, contemplação artística e comunicação atrativa para o público, transmitindo um olhar museológico, como um olhar vivido e deslumbrado com novas descobertas. A questão central deste estudo foi que mesmo pertencentes a bens integrados a construções patrimonializadas os vitrais mostram sua potencialidade exercida como patrimônio e o processo iconográfico como etapa fundamental para o conhecimento, salvaguarda intrínseca e extrínseca do vitral.

JUSTIFICATIVA

A temática do trabalho partiu devido à inquietude ao participar de mediações realizadas por monitores culturais ou empresas de turismo a igrejas históricas, especificamente quando questionados sobre os vitrais, percebia a superficialidade, a escassez no conteúdo ou a falta de conhecimento sobre os mesmos. Estes que têm grande importância sejam, como ornamentação, contemplação ou ensinamento bíblico.

OBJETIVOS

GERAL

Propor descrição iconográfica dos vitrais existentes na igreja Basílica de Nazaré e sugerir um roteiro museológico utilizando os vitrais.

ESPECÍFICOS

- Proposta de estudo iconográfico
- Propor a documentação museológica
- Desenvolver o arrolamento dos vitrais
- Proposta de ficha catalográfica.

MÉTODOS



Ao estudar tipologias específicas dos vitrais são necessários questionamentos: o que as iconografias representam? Neste sentido tais informações serão analisadas com base em pesquisa a textos de autores referentes ao processo de documentação museológica e iconográfica, fazendo assim um levantamento quantitativo e investigativo, sobre a proposta de estudo iconográfica dos vitrais da edificação religiosa Basílica Santuário de Nazaré, propondo assim um roteiro de visita a partir dos mesmos. O método utilizado seguirá o modelo de conceito descrito por Panofsky (1986) de significado primário ou natural compreende na descrição pura das formas.

RESULTADOS

O processo iconográfico foi proposto como uma primeira análise mais detalhada do que se observa, fazendo com que o espectador comece a analisar a obra em seus detalhes, que

em muitas vezes não é visualizado quando a tendência é olhar o geral.

PROPOSTA ICONOGRÁFICA

ICONOGRAFIA DO VITRAL "SANTO SÃO JORGE"	ICONOGRAFIA DO VITRAL – PASSAGENS BÍBLICAS "SERMÃO DA MONTANHA"
 <p>São Jorge está montado em um cavalo branco que está com as patas dianteiras erguidas. Veste uma capa vermelha, capacete vermelho e dourado, uma lança em sua mão perfurando uma imagem que remete a um dragão. Céu azul, árvore como se estivesse saindo do rochedo. No sentido iconológico as armaduras de São Jorge simbolizam a armadura do cristão. A couraça representa a justiça. O capacete representa a certeza da salvação. O cinturão, a verdade. O calçado, a prontidão para anunciar o Evangelho de Jesus Cristo. Sua espada e lança, representa a palavra de Deus, a capa vermelha representa seu martírio, o cavalo branco simboliza pureza e o dragão simboliza o demônio.</p>	 <p>O vitral representa o Sermão da Montanha no livro de Mateus capítulo cinco, Jesus profere lições de conduta e ditando os princípios éticos e morais pertinentes ao reino do Messias.</p> <p>Jesus está representado com uma túnica branca, manto vermelho, gesticulando com os braços e uma aureola em sua cabeça encima de uma rocha. A multidão está com aspecto cansado, devido às feições de seus rostos, alguns estão sentados, percebe-se a presença de homens, mulheres, crianças e idosos. Alguns personagens estão com aureolas em suas cabeças, raras áreas verdes, céu azul, com poucas nuvens.</p> <p>Ative o Windows para obter o melhor desempenho de seu computador. Acesse as configurações do computador para ativar o Windows.</p>

CONCLUSÃO

O âmbito vitral ainda é um grande desafio, devido à escassez de bibliografias geradas e poucas informações sobre a técnica vitralista no Brasil. Sabemos que os vitrais podem ser trabalhados em diversos aspectos do conhecimento e entendimento, tornando fonte de sabedoria, contemplação, ornamentação e obra de arte, mas em cada linha a seguir o vitral mostra sua potencialidade e com suas especificidades, tanto na técnica do vidro como na técnica da pintura e porque não nas memórias? Pois os objetos falam por cada um de nós e cabe ao contemplador absorver o que o vitral quer transmitir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. Caderno de diretrizes museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2ª Edição. Disponível em: Acesso em: 16 out. 2015. Pag. 31-77.
- CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: ENCUESTRO REGIONAL DO ICOFOM-LAM, 8. 1999, Coro, Venezuela. Anais. p. 50.
- CHAGAS, Mário De Souza. No Museu Com A Turma Do Charlie Brown. Cadernos de Sociomuseologia, [S.l.], v. 2, 1994. ISSN 1646-3714. Disponível em: Acesso em: 12/02/2017.
- _____. Introdução. In: FERREZ, HELENA Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. ((Org.)). Tesouros para acervos museológicos. Rio de Janeiro: Fundação Pró-Memória. Coordenadoria de acervos Museológicos, 1987. p. XV – XXXVIII.
- PANOFISKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. São Paulo. Perspectiva. 2ª ed. 1986. ARGAN, Giulio Carlos; FAGIOLO, Maurizio. Guia de História da Arte. 2ª Ed. Editora Estampa. 1994.
- MICHELOTTI, Denise. Dissertação de mestrado. Arte Em Vitrais: A Salvaguarda, A Extroversão E A Sociomuseologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Departamento de Museologia, 2011.

Paula Daniela Alves Duarte, Universidade Federal do Pará – UFPA.
paulaalvesef@hotmail.com

Flávia Olegário Palácios, Universidade Federal do Pará – UFPA. flavia.op@gmail.com

**ATELIER CONTEMPORÂNEO FINEP: ARTE E MEMÓRIA NO
PATHOSFORMEL DE ABY WARBURG****Samanta Guimarães Natalino Castro**

Desenvolvido entre 1994 e 2007 o *Atelier* tinha como proposta dispor o Paço Imperial como local para artistas criarem proposições e interferências apresentando a feitura de obras e seu “*modus operandi*”. O processo foi registrado em vídeos com depoimentos e abertos para encontros com o público. O olhar crítico assumia interesse especial pois linguagens artísticas contemporâneas vinham sendo questionadas em vários níveis, inclusive no Brasil. Estas experiências precederam um levantamento dos discursos artísticos como elemento autônomo de outros círculos culturais com finalidade de interpretação da arte brasileira baseando-se no *Pathosformel*, teoria de Aby Warburg, onde valores simbólicos são influenciados por memórias e conhecimentos, valores psicológicos, políticos, sociais, onde o fazer artístico estaria na ordem de conhecimentos que são materiais e imateriais: além de ensinar, transmitem significados através tanto de sua presença física quanto por sua capacidade de corroborarem informações frente sua característica intrínseca de serem relatos da realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MAULRAUX, Andre. O museu imaginário. Portugal: Edições 70, 2015.

WARBURG, Aby. Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências; org. Leopoldo Waizbord. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

Samanta Guimarães Natalino Castro. Doutoranda em Educação (UFF)
sgnatalino@yahoo.com.br

COLEÇÃO CARMEN SOUSA DO MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (MUFPA): UMA ANÁLISE DO ACERVO PELO PROCESSO DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

Sandra Regina Coelho da Rosa
Rosângela Marques de Britto

Esta pesquisa teve como objetivo analisar o acervo e propor a sistematização da documentação museológica à coleção da artista plástica Carmen Sousa (1908-1950), salvaguardada pelo Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA). A coleção é composta por acervos de arte visuais (pintura, escultura e desenho) e de comunicação (cartas, diário, fotografias, recorte de jornais e outros), os quais foram adquiridos por meio de doação e compra. A documentação museológica dessa coleção é importante, pois orientará na organização das informações sobre o acervo no museu. Sobretudo, esta ação vai muito além de recuperação de dados, pois consiste em uma base referencial para fonte de pesquisa em relação ao contexto social e cultural da artista plástica citada no cenário artístico paraense no período de 1940 a 1949, ou seja, salvaguardando e disseminando as informações sobre o cenário artístico naquele contexto e atualizando as informações sobre os novos olhares lançados pela pesquisa sobre arte brasileira local e nacional produzida nesse período.

JUSTIFICATIVA

Este projeto tem como justificativa o estudo da coleção específica do MUFPA: o acervo de artes visuais e comunicação da artista Carmen Sousa, visando pesquisar minuciosamente estes documentos e objetos, acondicionados na reserva técnica do MUFPA, na intenção de aprofundar o entendimento da investigação, interligando as obras artísticas e os documentos pessoais, de modo que promova a recuperação das informações em relação a trajetória da artista da mesma.

OBJETIVOS

GERAL

Pesquisar o acervo e sistematizar a documentação museológica da coleção Carmen Sousa sob a guarda do MUFPA.

ESPECÍFICOS

- Propor a sistematização da Coleção Carmen Sousa por meio da documentação museológica a fim de recuperar as informações contidas nos acervos de artes visuais e a comunicação
- Sugerir a estruturação do sistema classificatório baseado no Thesaurus para Acervos Museológicos para a Coleção Carmen Sousa
- Elaborar uma planilha de Arrolamento para quantificar e qualificar tanto o acervo de Artes Visuais quanto o acervo de Comunicação para ter conhecimento geral sobre eles e fornecer confiabilidade dos mesmos
- Estruturar a Ficha de Catalogação para a Coleção Carmen Sousa a partir da identificação das características contextuais dos documentos/objetos
- Desenvolver manual de preenchimento dos campos de dados assim como vocabulário controlado para a planilha arrolamento e ficha catalográfica

REFERÊNCIA

- 8AR8UV, Hansa Oocumontação muieologica > i pesquisa em muscue In GRANATO, Mam». al al Documnlçãoon museusMjwu de Aslronomaa GSncws Aim - MAST Rode Janwo MAST. »08 (MAST Coloflua 10)
- BRJTTO Roùrgt* Marques ï» Pesqiasa “Coleções e Artistas Ptasecos e Visum do tono do MUMU da Umveraidede Federal do Para I MUFPA): patqwa sobre arta a pesquisa «n art»” Programa Especa de Apoo a Proielos de Pesquisa - Acenos da UFR* (PE Acervosl. da Pro Reaoria de Pesgusa e Pös Graduação da UnraesidMe federal dB Par« (PROPESPAJTPA). BelSm, »15
- BRI I TO Rosangãa Mannes de MIRANDA Dawson Crto Quem» Mumu da IMvanMade Federal do Para e a Coleção Carman Souu (19M-1M0) praeerveção da documentação muaaologlea In ENCONTRO ÜMSONAI nAASSOOAÇÃO NACIONAL Df PESQUISADORES EMARTES PIASTICAS 25, »16 Porto Alegre An» PorloAloyi! ANPAP 2016
- CÂNDIDO Mana Ine/ Documentação Muaaologlea Cadetno de Omnies MusaalOgicas ? ed R» de Janen) IPHAN. 2008 p 33-12
- CATAIAGOdufecrvoduPinluia. Desenho e Fsojlua da Colaçiû Camion Sousa. Bctcm MUFPA 2005
- DtSWILÉtS. An«»e eMWESSE. François Concertos-chavs de Museologie Eiteres. Brxo Bríon Soares e Marita Xawer Cury. tratfcnAo e com rr.wos SioPaiio (>3mM üراسي^ro do Consatn Intecnac<ir>) de Museus PrecaacadoEstedodsSioPaulo Secretaria de Estado da CuNura. »13
- FERRfcZ NWnaDodd BIANCHINI Mana l«m Santo*. Thesaurus para acervo» museologico» Rio de Jarno MmrUAo da CiAn 1987
- FERR£2, Hanna DwW Documentação musedogicj' teona para uma boa praOca In Cadernos d» ensaos. n 2 Estudos da musartopa Rn de Jatwro: Mnołçnan. 1W4 p 64-87
- INVENTÁRIO do Acervo de Altas PMstlcas do Museu da UFM Levantamento do accrvo de pnuas desanhos. gravuras esoJluas loto9ranes e obiekx. nun total de 831 peças Juftode2011 BeMn MUFPA 1S64 lasvnado pela dreção e frás tscnicos, dorumanto ragnlrado am cartwnj
- IADKIN, Mrntm Gestao do Acervo In Como Gera un Musau Manual Prttni ICOM. 2004, p 17-54
- MENESES Ulpiano 1 Bezenade Memoria a cultura material: documento» pessoal» no espaço publico Estudos ttstlúncos. R»de Jane«o. CPOO&I un&çAoGetUlKilAiuas v 1t. n 21 p. 80103 1908
- MORO Fernanda Camargo Museu: aquisição e documentação Rio da Janono I iwana Cufaaa, 1986 PAÜILHH Renata Cardo« Docianenteç*) Muséologie» e Gestéo de Aceno CctecçSo de Estudos Museoiagcos VU 2 ICCESçOes l lonarWeots. 2014 p MJ4303

Sandra Regina Coelho da Rosa. Universidade Federal do Pará, sandrarosamuseologa@gmail.com

Rosangela Marques de Britto, Universidade Federal do Pará, rosangelamarquesbritto@gmail.com

A COLEÇÃO DE ESCULTURAS E A MEMÓRIA: ESTUDO SOBRE O ARTISTA DADINHO E A PRESERVAÇÃO DO SEU ACERVO

Thalles Yvson Alves de Souza

O presente estudo, em fase preliminar, tem como objetivo, a partir do caso de artista Dadinho, discutir a importância das coleções de esculturas para memória da cidade e conseqüentemente para a cultura brasileira e para a memória coletiva, tendo como foco, por fim, salvaguardar o acervo escultórico para preservação e para a popularização patrimonial da cidade. O artista em questão, Geraldo Marçal dos Reis, o Dadinho, foi um escultor que atuava especialmente com madeira e sua obra pode ser considerada no âmbito das mais variadas criações de forma, ligadas a arquitetura e do olhar sobre a cidade e suas periferias.

JUSTIFICATIVA

Considerando a importância da obra de Dadinho, especialmente para cidade de Nova Iguaçu, onde ele não só viveu, mas traz em si a imagética de sua obra, o esforço deste projeto encontra-se no desenvolvimento de um plano de recuperação, acondicionamento e fruição pública de um patrimônio do qual pouco se tem informações. Neste sentido, o projeto se divide em diferentes etapas, que passa desde o levantamento estilístico deste artista – analisando-o dentro do campo da história da arte com outros artistas da cultura popular brasileira –, para a relação da produção de um olhar sobre a cidade, atuando ainda diretamente sobre as obras, identificando assim a atual situação de conservação, para posterior desenvolvimento de um projeto de conservação e restauro.



Figura 2 – “acento com duas cabeças de boi” – ca. 90x 250x50 cm
Fotografia: Thalles Yvson

Figura 1 – “acento com face e seios” – ca. 80x50x50 cm
Fotografia: Thalles Yvson.



AS OBRAS DO ACERVO DO ESPAÇO CULTURAL SYLVIO MONTEIRO

Há poucos dados sobre as peças que estão no Espaço Cultural Sylvio Monteiro, já que não há encontrados muitas informações com maiores detalhes quanto ao nome, forma de aquisição, período de confecção e tipo de material). Em entrevista aos museólogos do local, o único dado fornecido é de que teria sido adquirida nos anos 2000, sem data precisa e com proveniência da família do próprio artista, já que ele foi morador da região.



Figura 3 e 4 – “Cidade tentacular” detalhes – ca. 90x 250x50 cm
Fotografia: Thalles Yvson

OBJETIVOS

Este trabalho tem como objetivo discutir a importância da obra de Dadinho para a memória da cidade e para cultura popular brasileira, atuando sobre a preservação do acervo escultórico e atuando no desenvolvimento de um Plano de Conservação para o acervo, considerando seu valor cultural e traçando as possíveis intervenções sobre os objetos. Discutir a importância das esculturas para a memória da cidade de origem; fazer um comparativo estilístico com outros escultores da cultura popular brasileira.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A primeira fase de trabalho consiste no levantamento bibliográfico, após estabelecer um diagnóstico técnico do atual estado de conservação das obras e de uma análise dos ambientes específicos de seu armazenamento. Desenvolver um protocolo de restauração a partir de observações de outras coleções de suporte de madeira em outras instituições. Como este trabalho trata de memória coletiva e a relação da visão da cidade trazida por Dadinho, é preciso analisar como podemos pensar na sua relevância como patrimônio cultural para cidade de Nova Iguaçu.

POSSÍVEIS RESULTADOS

Desenvolvimento de uma gestão de obras escultóricas em madeira, considerando a conservação, as possíveis intervenções de restauro e as formas mais adequadas de sua guarda para um espaço público, analisando, enfim, sua importância na construção do olhar sobre a cidade e seu patrimônio cultural como memória social e de identidade de uma determinada cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004
- CASTRIOTA, L. B. *Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume, 2009.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *O patrimônio como categoria de pensamento*. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (orgs.). MEMÓRIA E PATRIMÔNIO: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro, DP&A: 2003, p.21-29
- ICOMOS. *Declaração de Amsterdã*. Out./1975.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. p. 287-320. jul.- dez. 2010.
- RIEGL, Alois. *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid: Visor, 1999.

Thalles Yvson Alves de Souza. Especialista, DARTES/ICHS/UFRRJ. tyvson@hotmail.com

ARTE E SEUS LUGARES: COLEÇÕES EM ESPAÇOS REAIS
Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI / IV Colóquio Internacional Coleções
de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX.

COORDENAÇÃO

Ana Cavalcanti (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Arthur Valle (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)
Maria João Neto (Universidade de Lisboa)
Marize Malta (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Adriana Nakamuta (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Ana Cavalcanti (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Arthur Valle (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)
Flora Pereira Flor (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Maria Cristina Volpi (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Maria João Neto (Universidade de Lisboa)
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (Universidade Federal de Uberlândia)
Marize Malta (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Rafael Bteshe (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alain Bonnet (Université Grenoble Alpes, França)
Emerson Dionísio de Oliveira (Universidade de Brasília, Brasil)
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (Universidade Católica Portuguesa – Porto, Portugal)
Jorge Coli (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)
Luiz Alberto Freire (Universidade Federal do Bahia, Brasil)
Maria de Fátima Morethy Couto (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)
Raquel Henriques da Silva (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Vítor Serrão (Universidade de Lisboa, Portugal)

COMISSÃO DE APOIO

Denilda Bortolletto (Universidade Estadual de Campinas)
Márcia Valéria Rosa (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Patrícia Telles (CEAAC da Universidade de Coimbra, CHAIA da Universidade de Évora)

REALIZAÇÃO

Grupo de pesquisa ENTRESSÉCULOS
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes/ Universidade Federal do Rio de Janeiro
Departamento de Artes/ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
ARTIS/ Instituto de História da Arte/ Faculdade de Letras/ Universidade Lisboa

APOIO

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-87145-73-4



9 788587 145734