

## **O conjunto artístico do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: identificação e conservação preventiva como estratégias preservacionistas**

The art collection of Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: identification and preventive conservation as preservation strategies

Ellen Marianne Röpke Ferrando<sup>1</sup>  
Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares<sup>2</sup>

### **Resumo**

Este artigo integra a pesquisa desenvolvida ao longo do mestrado em Memória e Acervos na Fundação Casa de Rui Barbosa e tem por objetivo apresentar o conjunto artístico do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira ao mesmo tempo em que busca discutir aspectos relacionados à sua conservação preventiva. O texto aponta que estas seriam ações prioritárias, porém não únicas, para garantir a permanência das obras de arte como símbolo e como fonte de pesquisa em meio ao acervo literário.

**Palavras-chave:** Arquivo-museu. Conjunto artístico. Identificação. Conservação preventiva.

### **Abstract**

This article integrates the research developed during a master's in Memory and Collections at Fundação Casa de Rui Barbosa and aims to present the art collection of the Arquivo-Museu de Literatura Brasileira at the same time as it seeks to discuss aspects related to its preventive conservation. The text points out that these would be priority actions, but not unique, to preserve the works of art as a symbol and source of research in the literary collection.

**Keywords:** Archive-museum. Art collection. Identification. Preventive conservation.

---

<sup>1</sup> Mestre em Memória e Acervos, conservadora do Instituto Moreira Salles. Email: ellenferrando@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Conservação-Restauração do Patrimônio Histórico, professora adjunta do Curso de Conservação-Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Email: kukasoares36@gmail.com

## 1 Introdução

O acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), localizado na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), é composto majoritariamente por arquivos pessoais e por algumas coleções documentais de escritores brasileiros, constituindo parte da memória literária nacional, sobretudo daquela do século XX. No AMLB os fundos e coleções literárias desdobram-se em dois tipos de acervo, sendo o primeiro composto por documentos de arquivo e o segundo, por objetos de museu. No primeiro, estão reunidos os documentos acumulados pelo titular, ou por terceiros, no transcorrer de sua vida: documentos pessoais, manuscritos, recortes, correspondências e materiais iconográficos. O segundo – museu –, seria responsável por reunir os objetos de uso pessoal dos autores, como: mobiliário, indumentária, objetos de uso cotidiano e de trabalho, obras de arte, medalhas, entre outros. “O material encontrado no AMLB é preciosa fonte de investigação teórico-crítica, no qual podemos encontrar informações relacionadas à vida literária de um autor, sua produção, a de seus contemporâneos e a de sua época” (VASCONCELLOS, 2010, p. 21).

Lidar com os bens sob a guarda deste espaço é transitar constantemente entre um tipo de acervo e outro, compreendendo-os muito mais como correlatos do que como unidades distintas, mesmo que o montante arquivístico venha a se sobrepor em volume à parcela denominada museológica. Analisar o acervo do AMLB exige, pois, examinar a multiplicidade de discursos que não só os acervos, mas também cada documento literário, mobilizam e exteriorizam. Seus limites se expandem, tornam-se tênues e contaminam-se constantemente.

Uma análise sobre o *corpus* artístico disponível entre os diversos fundos e coleções dos escritores traz à tona esta questão, ainda mais quando a obra de arte ali presente oscila entre aquilo que é documento de arquivo e objeto de museu sem que haja uma definição conceitual precisa sobre a mesma. Não é raro encontrarmos no acervo exemplos de obras classificadas como documento arquivístico e outras tidas como objeto museológico pela equipe.

Ora, é sabido que as diferenças quanto ao entendimento, classificação e descrição de um documento a partir da visão arquivística ou museológica correspondem diretamente à forma pela qual ele passa a ser preservado e difundido. Apesar de um documento de arquivo possuir características próprias que levam em conta sua autenticidade, organicidade, naturalidade, imparcialidade e unicidade (DURANTI, 1994), a arquivística trata sempre de

conjuntos orgânicos de documentos a partir de seu conteúdo informacional. Além disso, o contexto destes documentos – de sua produção e acumulação – é fundamental. Já a museologia trabalha os documentos individualmente, levando em consideração não apenas a unicidade de seu conteúdo, mas, também, a unicidade do objeto em si compreendendo-o a partir da sua autonomia de sentido; suas qualidades físicas e simbólicas (TANUS et al. 2012).

Olhar para o acervo do AMLB em seus múltiplos aspectos nos revela que os limites entre arquivo e museu se tornam mais fluidos e o objeto artístico ali presente passa não só a existir como também a fazer sentido, se compreendido dentro deste interstício. Então, sabendo que existe este espaço híbrido que precisa ser explorado, como propor estratégias preservacionistas ao conjunto artístico sem que suas especificidades sejam comprometidas? Estas questões serão cruciais para a presente análise que propõe como etapas de preservação estratégicas para as obras de arte, sua identificação e consequente conservação preventiva.<sup>3</sup>

## **2 Parâmetros utilizados para a identificação do conjunto artístico**

Discutir aspectos preservacionistas do conjunto artístico no AMLB, objetivo deste trabalho, inclui, em primeiro lugar, identificar as obras de arte, apresentá-las em suas particularidades e contextualizá-las dentro do setor. Assim, reconhecer este material que hoje carece de uma identificação mais precisa em meio ao vasto acervo literário seria a primeira etapa para assegurar sua permanência como patrimônio cultural de valor artístico.

Embora o conjunto artístico apresente uma tipologia variada, ele é formado, predominantemente, por desenhos, seguidos das pinturas, gravuras, esculturas e algumas fotopinturas que aparecem em menor quantidade. As técnicas identificadas foram as mais diversas, sendo que vários trabalhos analisados são resultado de processos híbridos, típicos das experimentações realizadas no âmbito artístico no século passado.

O número de obras já conhecidas no AMLB ultrapassa 1460 itens, quase que em sua totalidade realizadas ao longo do século XX, distribuídas entre 53 coleções e arquivos pessoais de diversos escritores brasileiros.<sup>4</sup> Dentre os autores renomados da historiografia da

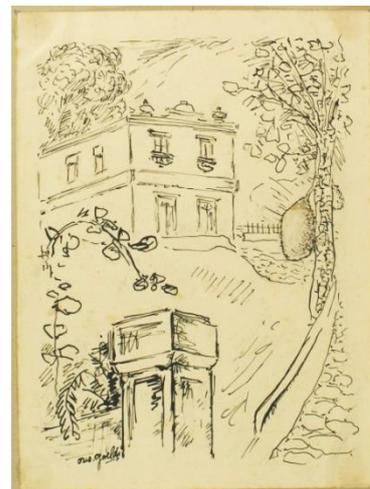
---

<sup>3</sup> A pesquisa de mestrado tratou ainda de abordar as ações de difusão como fundamentais para a garantia da permanência do conjunto de obras. No entanto, tal etapa, ainda que imprescindível, não será abordada neste artigo.

<sup>4</sup> Sabe-se, no entanto, que o conjunto ultrapassa largamente este número, quer pelas obras não abarcadas ao longo da pesquisa, como, por exemplo, as ilustrações presentes em correspondências, devido ao estágio de não processamento de parte do acervo ao qual não foi possível ter-se acesso, ou ainda, à constante incorporação de novos fundos ao AMLB.

arte brasileira coexistem trabalhos de artistas como Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Anita Malfatti, Dimitri Ismailovitch, Di Cavalcanti, Carlos Leão, Carlos Scliar, Poty, Arthur Luiz Piza, e tantos outros (Figuras 1-4).<sup>5</sup> Também, são presentes obras de diversos escritores, como por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Pedro Nava, Luís Jardim, Lúcio Cardoso, Antônio Fraga, Ribeiro Couto e Cornélio Penna (Figuras 5-7).

As linguagens por eles utilizadas integram, frequentemente, elementos de outras manifestações culturais, entre elas o teatro, a música, o *design* e, sobretudo, a literatura. Este variado conjunto artístico dá-se principalmente pelo intercâmbio e interdependência entre os campos culturais a proximidade entre as artes visuais e as artes literárias, possibilitando sua contaminação mútua. A respeito disto cabe aqui uma ressalva. Uma grande parte do conjunto



**1. VISCONTI, [Eliseu]. (Sem título). 1904.**  
Grafite sobre papel (Fonte: Coleção AML, AMLB/FCRB).

**2. MALFATTI, Anita. (Sem título). [19-].**  
Grafite sobre papel (Fonte: Arquivo Manuel Bandeira, AMLB/FCRB).

**3. GOELDI, Oswaldo. (Sem título). [19-].**  
Grafite e nanquim a bico de pena sobre papel (Fonte: Arquivo Manuel Bandeira, AMLB/FCRB).

**4. LEÃO, Carlos Azevedo. (Sem título). [19-].**  
Grafite sobre papel (Fonte: Arquivo Rodrigo Melo Franco de Andrade, AMLB/FCRB).

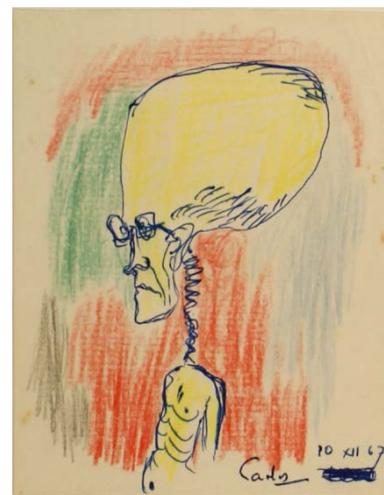
<sup>5</sup> Todas as reproduções de obras presentes neste artigo são de autoria dos autores.



5. CARDOSO, Lúcio. (Sem título). [19-]. [Nanquim] sobre cartão. (Fonte: Arquivo Plínio Doyle, AMLB/FCRB).



6. FRAGA, Antônio. (Sem título). [19-]. Óleo sobre eucatex, (Fonte: Arquivo Antônio Fraga, AMLB/FCRB).



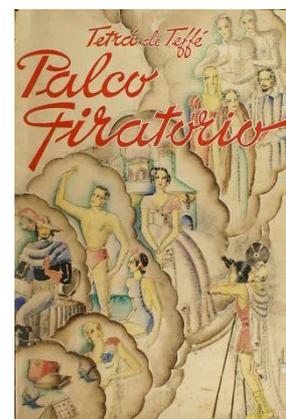
7. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Autorretrato*. 1967. Caneta tinteiro e lápis de cor sobre papel. (Fonte: Arquivo Carlos Drummond de Andrade, AMLB/FCRB).



8. SANTA ROSA, Tomás. (Sem título). 1947. Caneta nanquim sobre papel (Fonte: Arquivo Manuel Bandeira, AMLB/FCRB)



9. PENNA, Cornélio. *O Mundo*. [19-]. Serigrafia sobre papel. [Cartaz de propaganda para o jornal O Mundo]. (Fonte: Arquivo Cornélio Penna, AMLB/FCRB).



10. [Gilberto]. *Palco Giratório*, 1936. Aquarela, nanquim, guache e grafite sobre cartão. [Ilustração para capa de livro de Tetra de Teffé]. (Fonte: Arquivo Tetra de Teffé, AMLB/FCRB).

apresentado não se trata de produção do segmento propriamente artístico, como este é geralmente conhecido pela sociedade. Trata-se, não raramente, de imagens que nascem em função de outros parâmetros e interesses como foi mencionado há pouco. Isto é, muito deste material são ilustrações ligadas diretamente ao universo editorial, veiculadas em periódicos,

ou utilizadas como etapas nos processos criativos dos escritores (Figuras 8-10). São “imagens decorrentes de uma série de associações, entre texto e imagem, entre artes gráficas e artes visuais, entre modernidade e tradição, entre comunicação e informação e entre indústria cultural e campo artístico” (RAMOS, 2007, p. 387).

Os arquivos literários visitados no AMLB revelam a frequente relação de convívio e amizade entre artistas e escritores, quer na vasta presença de obras de arte com dedicatória, retratos e caricaturas de escritores, estudos feitos para ilustrações literárias, manuscritos críticos sobre arte, como também na troca de correspondência. Do mesmo modo não é raro notar que artista e escritor são a mesma pessoa, sendo que é em seu arquivo pessoal que vamos encontrar evidências de sua dupla atuação; uma faceta nova de sua vida e espírito, muitas vezes desconhecida.

Poucos ainda são os estudos voltados à produção dos escritores no campo artístico, que por muito tempo permaneceu marginalizada, sendo vista como fruto de atividade de um não especialista. No entanto, segundo o crítico genético Serges Sèrodes, existe atualmente uma dupla visão sobre estes desenhos: o olhar do público que lota salas de exposições para apreciá-los ou galerias para adquiri-los e aquele do crítico genético, que tem por interesse analisar os desenhos e o papel que desempenham na criação de um texto literário (SÈRODES, 1996). De fato, a produção plástica produzida pelos escritores começa aos poucos a se tornar motivo de pesquisa mais aprofundada e a ser inserida também no universo das artes visuais.<sup>6</sup>

É marcante a quantidade de escritores com arquivos depositados no AMLB que se aventuraram nesta via dupla, sendo que alguns com intensa atuação artística e participação em exposições, inclusive junto a artistas de renome da arte nacional. Jorge de Lima é um exemplo disso, teve uma de suas obras, *Cabeça de Cristo*, exposta em 1947 no 52º Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na Divisão de Arte Moderna e pela qual recebeu o prêmio de menção honrosa (Figura 11). É inegável que a produção artística dos literatos configure uma parcela interessante de seu trabalho e que ainda guarda inúmeras possibilidades de pesquisa no AMLB.

Apesar de já não haver hoje mais espaço no campo artístico para uma arte que favoreça determinadas manifestações em detrimento de outras, a historiografia artística brasileira nutriu por muito tempo uma perversa tradição que privilegiou apenas as artes ditas

---

<sup>6</sup> Um exemplo interessante que trata dessa inserção e reconhecimento é o livro *The writer's brush: paintings, drawings, and sculpture by writers* (2007), que apresenta trabalhos artísticos produzidos por mais de 200 escritores mundialmente famosos, incluindo 13 prêmios Nobel em literatura. (FRIEDMAN, Donald. *The writer's brush: paintings, drawings, and sculpture by writers*. Nashville: Mid-List Press, 2007).

“eruditas”, como pintura e escultura, em detrimento de uma série de outras manifestações visuais. Porém, nas últimas décadas a disciplina de história da arte caminhou aos poucos em direção a uma compreensão mais antropológica sobre seu objeto de estudo, sendo também ela um sistema voltado à compreensão e reprodução simbólica do mundo (RAMOS, 2007). Diversos textos publicados passaram a propor uma revisão crítica sobre o conceito de “arte”, sobretudo a partir dos anos 1970, alargando o horizonte sobre os estudos artísticos.

Então, diante do conjunto de obras de arte encontrado no AMLB, a presente pesquisa toma por base de estudo o conceito de arte em seu sentido mais amplo; ou seja, leva em consideração as diversas linguagens e manifestações que não só aquelas legitimadas pela compreensão clássica sobre arte ou pelo setor no qual as obras se encontram. Este é, por exemplo, o caso das ilustrações realizadas tanto para os livros dos titulares de arquivos como também para a imprensa. Cornélio Penna, Tomás Santa Rosa, Luís Jardim, Pedro Nava, Álvaro Cotrim (Álvarus), Antônio Belisário Vieira da Cunha, Benedito Bastos Barreto, Amilde Pedrosa, José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos) são alguns dentre tantos nomes que podem ser citados (Figuras 12-13).



**11.** LIMA, Jorge de. *Cabeça de Cristo*. [194-]. Madeira esculpida e policromada (Fonte: Arquivo Jorge de Lima, AMLB/FCRB).



**12.** JARDIM, Luís. *O Boi Aruá*. [ca. 1940]. Nanquim a bico de pena sobre papel. [Ilustração para livro do autor]. (Fonte: Coleção Luís Jardim, AMLB/FCRB).



**13.** PENNA, Cornélio. (Sem título). [19-]. Nanquim e grafite sobre papel (Fonte: Arquivo Cornélio Penna, AMLB/FCRB).

Dentro do próprio campo das artes visuais, até há pouco tempo, as ilustrações e as artes gráficas eram vistas (e por vezes ainda o são) como forma de arte inferior, a partir da

compreensão de que estariam sempre a serviço do texto.<sup>7</sup> Deve-se ter em mente que a ilustração pode existir, sim, a partir de um texto e que pode assumir diversas funções dentro dele, mas que a mesma não deve ser desprezada na sua independência como imagem, vale dizer, na sua totalidade estética. "Não se trata, portanto, de 'reproduzir o texto no formato visual' [...], mas de interpretá-lo, buscando na vivência pessoal os elementos para tal atividade" (RAMOS, 2007, p. 19).

A historiadora de arte Paula Ramos, em sua tese dedicada à ilustração, diz que esta tipologia foi fundamental para alimentar determinados artistas da arte moderna e contemporânea. É certo que diversas manifestações culturais e populares influenciaram e influenciam constantemente a produção visual. Muitas das ilustrações nos arquivos pessoais do AMLB evidenciam tal espaço do qual fala a historiadora da arte, isto é, são parte fundamental da obra de um artista ao mesmo tempo em que revelam também a proximidade entre artes visuais e literatura. Outra tipologia incluída na presente pesquisa, mas muitas vezes esquecida devido a seu caráter inacabado, de liberdade perante um “grande estilo”, diz respeito ao universo dos estudos artísticos. Felizmente vem crescendo a valorização e interesse por estes processos de criação, sendo que os estudos da crítica genética voltados à obra artística têm contribuído muito neste sentido (SALLES, 2000).

### **3 A conservação preventiva**

Uma vez apresentado e contextualizado o conjunto artístico, caberia agora propor estratégias inerentes a um projeto de conservação para o mesmo no AMLB. Sabendo que a literatura relacionada à conservação apresenta sempre uma extensa lista de procedimentos e metodologias ater-nos-emos aqui apenas ao que concerne à conservação preventiva, mais especificamente às ações de documentação, guarda e acondicionamento. Portanto, o que se propõe como abordagem principal é a conservação do conjunto artístico como um todo, antes mesmo de pensar em ações específicas aos objetos individualmente.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Para parte dos historiadores da arte (importantes atores na legitimação do campo artístico), a produção de ilustrações ainda é pouco reconhecida pelo fato de considerarem que as mesmas não apresentam inovações formais ou aspectos inéditos, de originalidade, que representem avanços no conceito e na prática artística; conceitos estes já obsoletos (RAMOS, 2007).

<sup>8</sup> Devido à atual proliferação dos conceitos utilizados para caracterizar ações de conservação, adotou-se aqui a terminologia definida pelo Conselho Internacional de Museus-Comitê de Conservação (Icom-CC) que estabelece três conceitos: conservação preventiva, conservação curativa e restauração. À conservação preventiva propriamente dita caberiam as ações diretas ou indiretas, que tenham por finalidade evitar e retardar processos degenerativos dos bens culturais (GUICHEN, 1995), bem como protegê-los da maior quantidade possível de

Ao longo das últimas 40 décadas a conservação preventiva tem se tornado a base normativa para assegurar a preservação do patrimônio cultural. O texto “*La conservation préventive: un changement profond de mentalité*” (1995), considerado referência na consolidação do conceito, demarca a grande mudança de paradigma frente ao tipo de atuação desenvolvido até então pelos conservadores.

A conservação preventiva requer uma mudança profunda de mentalidade. Quem ontem pensava objeto, deve hoje pensar coleção; quem pensava sala, deve pensar edifício; quem pensava semanas, deve pensar anos; quem pensava pessoa, deve pensar equipe; quem pensava despesa a curto prazo, deve pensar investimento a longo prazo; quem pensava estreito, deve pensar amplo; quem pensava dia-a-dia, deve pensar programa e prioridades. (GUICHEN, 1995, p. 6, tradução nossa).

A pesquisa aqui realizada se pauta, especialmente, no estabelecimento de medidas de conservação preventiva integradas para os objetos artísticos por compreender que esta possui abrangência maior sobre o conjunto, sendo inclusive mais eficaz na otimização de recursos tendo em vista a realidade institucional. A conservação preventiva se vale da articulação de diversas tarefas (metodologias, diagnósticos, análises, monitoramento e controle, apoiadas nas ciências da conservação) e diferentes especialistas, demandando, portanto, um trabalho conjunto. Neste sentido é premissa que todos os integrantes da equipe vinculados a um acervo sejam agentes participativos, mesmo que não especialistas em conservação (GUICHEN, 1995).

A recente publicação lançada pelo Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais (Iccrom) *RE-ORG method to reorganize museum storage* (GUICHEN; LAMBERT, 2017) e desenvolvida em parceria com o *Canadian Conservation Institute* (CCI) reforça o trabalho colaborativo junto aos bens culturais e tem por objetivo ajudar instituições a recuperarem o controle sobre suas coleções. O método insere-se no programa de gerenciamento de riscos, inerente à conservação preventiva de acervos culturais, por compreender que as reservas técnicas mal gerenciadas colocam os acervos em perigo. A metodologia parte do princípio de que (re)organizar a reserva técnica deve ser visto

---

agressões naturais e humanas. Os procedimentos envolvidos englobariam a “documentação, guarda, manuseio, acondicionamento, transporte, segurança, controle ambiental (luz, humidade, poluição e controle de pragas), planos de emergência, educação das equipes, conscientização do público, legislação” (ICOM-CC, 2008, p. 2, tradução nossa). Os demais conceitos estão relacionados, respectivamente, ao estacionamento de degradações em curso e às ações aplicadas diretamente sobre um objeto danificado a fim de restabelecer sua fruição, uso e compreensão (ICOM-CC, 2008).

como atividade, antes de tudo, estratégica, pois possibilita que a equipe tenha controle sobre o acervo e sobre os riscos aos quais está sujeito.

O documento sugere como primeira etapa que as instituições façam uma autoavaliação prévia através da ferramenta denominada “*Self-evaluation tool for museum storage*”, seguida da realização do diagnóstico, do plano de ação e, por fim, da implementação do projeto de organização física do acervo. A aplicação deste método é sugerida para que o AMLB possa analisar e avaliar as condições nas quais se encontram os objetos artísticos uma vez que a reorganização dos espaços de guarda já otimizariam consideravelmente a conservação das obras.

Diferentemente do que outros textos apontam, a reorganização física do acervo não pressupõe aqui necessariamente que o acervo esteja totalmente documentado. “Depois que sua reorganização física estiver concluída é quando você deverá fazer seu inventário e começar a reduzir o atraso da documentação” (GUICHEN; LAMBERT, 2017, p. 10, tradução nossa). Este é mais um motivo pelo qual a metodologia se aplicaria ao caso do conjunto artístico no Arquivo-Museu, mas, para isso, seria imprescindível sim que cada um dos objetos fosse minimamente identificado, a fim de avaliar o tamanho real do conjunto existente e espaço físico necessário. Assim como outras ferramentas sugeridas pela conservação preventiva, o método *RE-ORG* trata apenas de uma das tantas etapas a serem desenvolvidas no AMLB, uma vez que não sana todos os problemas relacionados à conservação do conjunto de obras.

O trabalho em equipe e o compartilhamento de responsabilidades é chave para o desenvolvimento também da metodologia proposta pelo *Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries*, disponibilizada em português sob o título “Parâmetros para a conservação de acervos: um roteiro de autoavaliação.” (RESOURCE, [2004]). A mesma procura estabelecer um padrão de referência para o tratamento de coleções a partir de uma autoavaliação que as instituições fazem, em um dado momento, sobre os seguintes aspectos: política institucional, edifício, armazenamento, manutenção, manuseio, monitoramento e controle ambiental, conservação e restauro, reprodução e plano de emergência.

O resultado do diagnóstico permite que a instituição implemente “medidas e decisões eficazes que garantam o aprimoramento daqueles parâmetros avaliados como insatisfatórios e/ou assegurem a manutenção daquelas práticas bem avaliadas em relação aos cuidados com a segurança física dos acervos (RESOURCE, [2004], p. 11-12). A avaliação proposta por esta segunda metodologia é bastante detalhada e demanda grande desprendimento de tempo por

parte da equipe. Por este motivo, e para fins de diagnóstico mais localizado, poderão ser investigados como itens prioritários: documentação, armazenamento, manuseio e uso do conjunto de obras. A avaliação das condições mais gerais nas quais se encontra o conjunto de obras poderá ser conduzida através do método *RE-ORG*, de fácil e rápido preenchimento, possibilitando, em poucas horas, um diagnóstico geral. Sugere-se a utilização complementar de ambos os métodos aplicados diretamente sobre os objetos artísticos no setor. A autoavaliação proposta por ambas as metodologias deverá ser seguida da elaboração de um plano de ação. Para que a aplicação do mesmo se torne viável, o diagnóstico servirá como documento comprobatório às instâncias superiores das demandas do setor, como de espaço e cuidados mais adequados ao acervo artístico.

Ambos os métodos sugeridos mostram que existem possibilidades de se repensar a gestão dos acervos, a baixos custos e com equipes reduzidas. Trata-se, basicamente, de organizar as informações sobre os acervos, estruturar estratégias de ação dentro das possibilidades existentes e de colocá-las em prática.

### **3.1 Guarda e acondicionamento**

As metodologias sugeridas anteriormente serão úteis para auxiliar na tomada de decisões quanto a parâmetros adequados de guarda e acondicionamento das obras deixando-as menos vulneráveis aos agentes danificadores externos e internos. Inerentes a um plano de conservação preventiva, tais parâmetros devem levar em conta as características dos acervos e suas especificidades.

Guarda e acondicionamento são aspectos cruciais na preservação das obras de arte, uma vez serem responsáveis pelo local e pela forma como as mesmas permanecerão a maior parte de sua vida dentro da instituição. Acomodar uma obra em reserva técnica, unidade de armazenamento e acondicionamento deverá, portanto, seguir determinados critérios que tenham por intuito conservá-la da melhor forma possível.

No AMLB as obras de arte encontram-se dispostas da seguinte forma: em reserva técnica climatizada, localizada no subsolo do edifício sede (armazenadas em um arquivo deslizante e acondicionadas em pastas suspensas ou caixas dispostas na horizontal e vertical; no corredor da reserva técnica, embaladas em plástico bolha e posicionadas sobre base de papelão); na sala de trabalho do setor no andar térreo do edifício sede, sem controle ambiental rígido (armazenadas em armários, mapotecas de metal e acondicionadas em caixas e pastas;

em exposição permanente dentro e sobre mobiliário de madeira); em depósito externo à FCRB.

Talvez o maior desafio do AMLB, em relação à guarda de seu acervo, seja o fato de possuir uma sala multifuncional. A sala localizada no térreo, isto é, a sala do AMLB, não funciona apenas como área de guarda, mas também como sala de trabalho, de reunião, área de trânsito e processamento de acervo e, ainda, como sala expositiva. Tendo em mente que este cenário está longe de ser o mais adequado, torna-se prioridade repensar a forma como a sala do AMLB está estruturada, otimizar a utilização do mobiliário existente para a guarda do acervo e revisar o espaço destinado ao atual “museu literário”.

As reservas técnicas devem ser espaços isolados dos demais ambientes da instituição e perseguir critérios específicos de controle ambiental. No caso do AMLB isto ainda não é possível devido ao pouco espaço disponível para a guarda do acervo daí a aplicação urgente do método *RE-ORG* apresentado anteriormente.

Em se tratando dos objetos artísticos cada uma das tipologias bem como os materiais empregados pelos artistas requerem diferentes parâmetros e cuidados. Assim, sendo as obras bens culturais especialmente sensíveis às movimentações, deslocamentos, alterações bruscas no ambiente, etc. sua estabilidade pode ser facilmente comprometida. É, pois, aconselhável que as mesmas sejam reunidas em local de fácil acesso e preferencialmente próximas à unidade de processamento e que sejam submetidas à aclimação prévia quando movimentadas de um ambiente a outro (OGDEN, 2001; GÓMEZ-TEJEDOR; VILAR, 2014).

As remodelações do espaço deverão priorizar, por exemplo, a utilização de gavetas das mapotecas para obras bidimensionais de grande formato, reservando os armários para aquelas que podem ser acondicionadas em unidades de acondicionamento menores, ou para obras de dimensões irregulares, como as esculturas, por exemplo. Outra medida necessária seria a instalação de um trainel para que os quadros, hoje depositados no chão, possam ser ali devidamente pendurados. São as características das obras, seu formato, materiais e técnicas que definem, para além do controle ambiental, a melhor posição na qual elas deverão ser guardadas. Um critério bastante comum adotado pela conservação é organizar as obras de arte por formato. Esta prática otimiza o uso do mobiliário, facilita o manuseio dos objetos e evita danos desnecessários.

Não só o mobiliário, como também os tipos de invólucros necessitam ser repensados pela instituição. Para tanto, duas questões são vitais: onde e como conservá-las (GÓMEZ-

TEJEDOR; VILAR, 2014). Partindo do pressuposto de que cada uma das obras de arte deve ser protegida individualmente, a literatura sugere que, a exemplo daquelas bidimensionais, as mesmas recebam no mínimo duas camadas de proteção (invólucro individual e mobiliário). É possível que, devido às características das obras algumas recebam até três camadas: individual, por conjunto, além da unidade de armazenamento. No caso do AMLB onde a maioria dos objetos artísticos é hoje considerada documento de arquivo, estes são acondicionados em caixas, que apesar de possuírem características arquivísticas, por vezes são superlotadas e/ou sem dimensões compatíveis, e muitas delas sem invólucro individual adequado. Acondicionadas nestas condições, o resultado não poderia ser outro que o surgimento de danos diversos.

Apesar de encontrarmos uma grande variedade de modelos e sistemas de acondicionamento, tanto na literatura nacional como estrangeira, é de fundamental importância que a escolha seja pelos materiais quimicamente estáveis e duráveis e acompanhada por um conservador. Não é sempre que uma obra em suporte papel, por exemplo, deverá ser acondicionada em material com características alcalinas. Isto dependerá do tipo de pigmento presente nas tintas usadas pelo artista e na sua sensibilidade ao meio que poderá causar o esmaecimento da obra (HENRY et al., 1988). Tratam-se de decisões e detalhes, a princípio irrisórios para um leigo, mas que farão grande diferença no prolongamento da vida do objeto. Afinal, é o acondicionamento individual que estará em contato direto com a obra ao longo dos anos, podendo causar danos irreversíveis caso seja utilizado de maneira indevida (GÓMEZ-TEJEDOR; VILAR, 2014).

O problema relacionado ao acondicionamento inadequado no Arquivo-Museu, bem como a necessidade de aplicação da metodologia *RE-ORG* têm relação direta com os resultados obtidos na avaliação dos riscos para os acervos da FCRB, conduzida no âmbito do projeto “Gerenciamento de Riscos para o Patrimônio Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa” em 2012.<sup>9</sup> Em se tratando das obras de arte em suporte papel – e que correspondem à maior parcela do conjunto por hora levantado – é preciso analisar um dos riscos de prioridade extrema identificado na avaliação realizada, aquele relacionado à degradação química das coleções em papel na Fundação. Na tabela “Riscos específicos identificados para o acervo da FCRB” do relatório final do projeto, constam as seguintes informações:

---

<sup>9</sup> O relatório deu origem ao artigo “O gerenciamento de riscos para o patrimônio cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa”, de autoria de Claudia Carvalho ([201-), disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/conservacaopreventiva/arquivos/file/Downloads/Gerenciamento%20de%20Riscos%20para%20o%20patrimonio%20cultural%20FCRB.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

(...) Descrição resumida do risco: perda de acesso às coleções bibliográficas e arquivísticas em papel devido ao enfraquecimento e perda de flexibilidade do suporte causados por degradação hidrolítica e oxidativa em condições de umidade relativa e temperatura incorretas (PEDERSOLI, 2012, p. 15).<sup>10</sup>

A degradação química destas obras de arte não advém apenas das condições ambientais desfavoráveis, mas também do seu acondicionamento inapropriado dentro das caixas de arquivo. O risco relaciona-se, pois tanto com as obras de arte presentes na reserva técnica do subsolo, como as na sala do AMLB e aquelas em depósito externo. Uma vez que risco significa a possibilidade de perda, a degradação química das obras considerada prioridade extrema e decorrente de processos cumulativos, aliada aos danos causados pelo agente de deterioração “forças físicas”, alusivo ao manuseio, transporte ou armazenamento incorreto, conferem a esta tipologia de obras um frágil estado de conservação.

O gerenciamento de riscos expande o conceito de conservação preventiva ao insistir em um método que compara a efetividade de cada ação de preservação (PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2016). Desta forma, a equipe do AMLB poderia mitigar os riscos – degradação química, colisões, desgastes, rasgos, etc. – bloqueando o perigo que neste caso está associado diretamente ao ambiente de guarda e forma de acondicionamento.

### 3.2 Documentação

Apesar de não ser requisito para que uma reserva técnica seja minimamente organizada, a documentação relacionada ao patrimônio cultural constitui uma das principais ferramentas para que sua conservação seja possível, uma vez que examina a fundo o bem a ser preservado. Assim, “o valor de uma coleção (seja para fins de pesquisa, educação ou interpretação), sua segurança e acessibilidade, dependem, em grande medida, da qualidade da documentação associada a ela” (AVARO; GUICHEN; GODONOU, 2010, p. 2, tradução nossa). Esta etapa do plano de conservação preventiva inclui, basicamente, duas atividades gerais: a captura das informações relativas aos bens – suas características físicas e históricas – e sua consequente organização e interpretação (LEBLANC; EPPICH, 2005). As principais razões que levam à importância da documentação no âmbito da conservação preventiva incluem, além de otimizar tempo e investimento de recursos no gerenciamento de um acervo:

---

<sup>10</sup> PEDERSOLI, José Luiz. *Relatório de Avaliação de Riscos para o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. (Não publicado).

avaliar os valores do bem; providenciar ferramentas de monitoramento e gestão, orientar as ações de conservação, comunicar o caráter de importância do patrimônio à sociedade (LEBLANC; EPPICH, 2005). Uma boa documentação permite, em primeira instância, a compreensão dos valores históricos, estéticos, científicos, sociais, econômicos e fundamenta a investida no legado a ser preservado. Reconhecer estes valores e seu significado social é ir ao encontro da conservação do patrimônio cultural.

Independentemente da tipologia de acervo, das características das instituições de guarda e sua linha de custódia, a documentação deveria constituir o alicerce sobre o qual se fundamentariam grande parte das ações por elas desempenhadas. Em se tratando do conjunto aqui analisado compreende-se que uma documentação híbrida seria de fundamental importância para sua preservação. Ainda que oriundas de fundos e coleções arquivísticas elas também possuem uma dimensão museológica, sendo o museu o *locus* próprio destes objetos.

No Arquivo-Museu entende-se cada um dos objetos artísticos como parte integrante dos arquivos. Deste modo, é necessário que sua compreensão como documento arquivístico, bem como sua ordem original, seja mantida dentro do fundo e coleção de onde provém independente do tratamento recebido. No entanto, isto não quer dizer que suas especificidades arquivísticas devam se sobrepor à sua condição também museológica, ainda mais quando depositados em uma instituição híbrida que permite o tratamento misto. Sabendo-se do constante aprimoramento das práticas arquivísticas no AMLB, serão abordados aqui apenas os aspectos que tangenciam a documentação museológica por compreender ser esta inexistente e assim ineficiente no setor atualmente.

Para a museologia, a documentação sobre um objeto é composta por um dossiê, alimentado constantemente sempre que houver alguma informação nova produzida acerca do bem (LYNN, 1994). Os dossiês devem estar vinculados diretamente ao sistema de documentação da instituição. Este dá suporte ao gerenciamento administrativo das coleções a partir de instrumentos como: inventários, catálogos, relatórios, documentos relativos à movimentação e intervenção nos objetos, publicações, etc. O código de ética do Conselho Internacional de Museus (Icom) define que a documentação museológica deveria incluir uma ficha de registro para cada objeto. Isto é, “uma identificação e descrição completa de cada item, suas associações, proveniência, estado de conservação, tratamento e localização” (ICOM, 2017, p. 14, tradução nossa). O Comitê Internacional para a Documentação (Cidoc), responsável pela documentação dos acervos museológicos vinculado ao Icom, propõe uma diretriz inicial em algumas etapas. Estas, deverão ser adequadas à realidade de cada

instituição e conter algumas informações obrigatórias, tais como: entrada do objeto na instituição; anotação em listagem geral/inventário preliminar; destino do objeto e acompanhamento da documentação jurídica; registro do objeto em ficha específica da instituição contendo informações específicas sobre o objeto em si, sua descrição e sua existência institucional; documentação por imagem; acondicionamento do objeto em local de guarda provisório/permanente; cópia de segurança da documentação (preferencialmente fora da instituição), juntamente com comprovação legal da entrada do objeto no acervo; criação de índices para facilitar o acesso às informações dos objetos que compõe o acervo.

Outro documento, redigido em parceria pelo Iccrom e Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), salienta que a documentação básica dos objetos em um museu permite, entre outros:

estabelecer prova de propriedade, localizar um objeto específico, descobrir o número total de objetos da coleção, realizar um inventário, estabelecer a [...] identidade de um objeto, estabelecer o vínculo entre informação e objeto, ter acesso à informação de forma eficaz e econômica [...], contribuir para a segurança da coleção, realizar a avaliação sobre o seguro. (AVARO; GUICHEN; GODONOU, 2010, p. 2, tradução nossa).

Infelizmente a existência de documentação completa sobre os acervos ainda é rara realidade na maioria das instituições culturais brasileiras, mas não deve ser por isso negligenciada. Em um país onde os investimentos estatais cada vez menos se voltam à área cultural, sobretudo no que concerne sua salvaguarda, a documentação torna-se cada vez mais imprescindível. Os especialistas em preservação do patrimônio cultural François LeBlanc e Rand Eppich enfatizam a importância da documentação no contexto contemporâneo ao dizerem que apesar de ser impossível impedir a perda de bens culturais, pode-se realizar um trabalho melhor quanto à sua documentação. “Quando conflitos, desastres e situações descontroladas ocorrem, a única evidência remanescente do patrimônio perdido é, frequentemente, a documentação” (LEBLANC; EPPICH, 2005, p. 9, tradução nossa).

Frente ao que estabelecem os organismos internacionais, entende-se que para documentar adequadamente o conjunto de obras aqui analisado seria necessário identificar o número real destes objetos no AMLB, bem como reunir aquelas informações já existentes sobre os mesmos, ainda que poucas.

Todos os documentos existentes deveriam ser colocados a serviço do gerenciamento do conjunto, preferencialmente disponibilizados em banco de dados específico para acervos

híbridos, o que possibilitaria o cruzamento de informações e uma visão mais nítida das lacunas e demandas documentais.

A partir daí, cada uma das obras deverá receber uma ficha de catalogação híbrida, elaborada especificamente para o contexto do AMLB, atendendo às suas demandas tanto museológicas quanto arquivísticas, lembrando sempre da importância de estabelecer seu vínculo dentro do inventário do titular. Não é exagero frisar novamente que um objeto nunca deve ser privado de seu contexto. O isolamento das obras de arte a partir de uma visão unilateral – a consequente descontextualização das conjunturas nas quais foi produzido/recebido pelo titular – resulta na segregação de seu significado e, conseqüentemente, de seu valor patrimonial (PHILIPPOT, 2016).

Podemos compreender a falta de conhecimento como sendo o maior inimigo dos bens culturais. Sem as informações específicas relativas aos mesmos, disponibilizadas por meio da pesquisa e documentação, há um esvaziamento de sentido daquilo que chamamos de patrimônio. Tampouco se torna possível investir adequadamente em sua conservação. Conforme mencionado pelos autores aqui referenciados, documentar os acervos constitui garantir-lhes, em grande medida, sua segurança. É, pois, documentando as obras de arte no AMLB que será possível conservá-las com mais eficácia. Nas condições em que atualmente se encontra a documentação do conjunto, não é exagero afirmar que as obras correm grande risco de dissociação, perda de valor e de sentido.

#### **4. Considerações finais**

O artigo procurou colocar no centro do debate questões voltadas à preservação do conjunto artístico do AMLB. Longe de pensar que as obras de arte possuam maior valor em relação a outras parcelas do acervo, a pesquisa teve como fio condutor a premissa de que também elas devem ser compreendidas como objetos significativos dentro dos fundos e coleções literárias. A atribuição de valor conferida ao conjunto relaciona-se diretamente com os parâmetros de preservação demandadas pelas obras. Tendo em vista que o trabalho não daria conta de abraçar todas as medidas necessárias o texto teve por objetivo elencar como estratégia inicial a identificação e a conservação preventiva do conjunto.

Em relação à identificação das obras procurou-se trazê-las aos olhos do leitor a partir de um entendimento mais amplo sobre o conceito de objeto artístico, incluindo na pesquisa também produções que não apenas aquelas produzidas por nomes já incluídos na

historiografia da arte brasileira. Em relação à conservação preventiva e, devido à abrangência do conceito, optou-se por discutir as ações específicas de documentação, guarda e acondicionamento.

O sucesso destas medidas está diretamente vinculado à análise e tratamento mistos para objetos artísticos. Por serem justamente identificadas como obras, fica evidente que uma abordagem museológica seria a mais apropriada também em relação à sua conservação física e consequente preservação das suas características estéticas e simbólicas. Entretanto, se estivermos falando da preservação de seus atributos conceituais e da sua lógica intelectual nos fundos e coleções de origem, bem como da liberação das informações que carregam em seus múltiplos aspectos, um estudo mais aprofundado é exigido. Isto se dá especialmente pela complexidade que requer o processamento das informações nelas contidas e que demandaria, necessariamente, uma aproximação entre arquivologia e museologia.

### Referências

AVARO, Anne Ambourouè; GUICHEN, Gaël; GODONOU, Alain. *Documentation of museum collections. Why? How?: practical guide*. Paris: Iccrom, 2010. Disponível em: <[http://epa-prema.net/documents/ressources/Practical-Guide-Documentation\\_eng.pdf](http://epa-prema.net/documents/ressources/Practical-Guide-Documentation_eng.pdf)>. Acesso em: 2 dez. 2017.

DURANTI, Luciana. The concept of appraisal and theory archivist. *American Archivist*, v. 57, p. 328-334, 1994. Disponível em: <<https://americanarchivist.org/doi/pdf/10.17723/aarc.57.2.pu548273j5j1p816>>. Acesso em: 18 maio 2017.

GÓMEZ-TEJEDOR, Jorge García; VILAR, Pilar Montero. *Collections of contemporary Works of art on paper: conservation, handling and exhibition guide*. Madrid: Fundación Mafre, 2014.

GUICHEN, Gaël de. La conservation preventive: un changement profond de mentalité. *Cahiers d'étude*, Bruxelas: Icom-CC, n. 1, p. 4-6, 1995.

GUICHEN, Gaël; LAMBERT, Simon. *RE-ORG: a method to reorganize museum storage*. Rome: Iccrom: CCI, 2017. (RE-OR Method Workbook, n. 1). Disponível em: <[https://www.iccrom.org/sites/default/files/2017-11/en\\_i\\_workbook\\_nov2017\\_a4.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/2017-11/en_i_workbook_nov2017_a4.pdf)>. Acesso em: 3 jan. 2018.

HENRY, Walter et al. Media problems. In: \_\_\_\_\_. *Paper conservation catalog*. Washington D.C.: American Institute for Conservation Book and Paper Group. p. 1-34, 1988.

INTERNACIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Code of ethics for museums*. Unesco: Paris, 2017. Disponível em: <<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>>. Acesso em: 24 dez. 2017.

INTERNACIONAL COUNCIL OF MUSEUMS - COMMITTEE FOR CONSERVATION. *Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage*. Nova Delhi: Icom-CC, 2008. Disponível em: <[http://www.icom-cc.org/242/about-icom-cc/what-is-conservation/#.VziX09KrRdg.%20https://www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-esolucion-terminologia-espanol/?action=Site\\_Downloads\\_Downloadfile&id=748](http://www.icom-cc.org/242/about-icom-cc/what-is-conservation/#.VziX09KrRdg.%20https://www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-esolucion-terminologia-espanol/?action=Site_Downloads_Downloadfile&id=748)>. Acesso em: 10 maio 2016.

LEBLANC, François; EPPICH, Rand. Documenting our past for the future. *Conservation. The Getty Conservation Institute Newsletter*: conservation, Los Angeles: GCI, v. 20, n. 3, p. 5-9. 2005.

LYNN, Miranda. A museological core problem: the material world. In: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Symposium object-document?*. Beijing: Icom: Icifim, 1994. p. 33-37. (ICOFOM Study series, n. 23). Disponível em: <[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2023%20\(1994\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2023%20(1994).pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2017.

OGDEN, Sherelyn. *The storage of art on paper: a basic guide for institutions*. Illinois: University of Illinois, 2001. (Occasional Papers, n. 210)

PEDERSOLI, José Luiz; ANATOMARCHI, Catherine; MICHALSKI, Stefan. *A guide to risk management of cultural heritage*. [Rome]: Icom: CCI, 2016. Disponível em: <[https://www.iccom.org/wp-content/uploads/Guide-to-Risk-Management\\_English.pdf](https://www.iccom.org/wp-content/uploads/Guide-to-Risk-Management_English.pdf)>. Acesso em: 18 dez. 2017.

PHILIPPOT, Paul. Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines. In: PRICE, Nicholas Stanley et al. *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: GCI, 2016. p. 268-274. (Readings in Conservation).

RAMOS, Paula Viviane. *Artistas ilustradores: a Editora Globo e a Constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Porto Alegre, 2007. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESOURCE: THE COUNCIL FOR MUSEUMS, ARCHIVES AND LIBRARIES. *Parâmetros para a conservação de acervos: um roteiro de auto avaliação*. Tradução de SANTOS, Maurício; SOUZA, Patrícia. [São Paulo]: Ed. USP: [Fundação Vitae], [2004]. (Coleção Museologia Roteiros Práticos, n. 5).

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.

SÉRODES, Serge. Les dessins d'écrivains. *Genesis*, Paris: Jean Michel Place, n. 10, p. 95-108, 1996.

TANUS, Gabrielle et al. O conceito de documento na arquivologia, biblioteconomia e museologia. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo: RBBD, v. 8, n. 2, p. 158-174, jul./dez. 2012.

VASCONCELLOS, Eliane. Manuscritos literários e pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre: Ed. PUC, v. 45, n. 4, p. 20-24, out./dez. 2010. Disponível em:  
< <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/8548/6062> >. Acesso e m: 12 jan. 2018.