

Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos
Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Cristal Proença de Azevedo

**O Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes:
discutindo critérios para uma política de aquisição de acervos**

Rio de Janeiro

2018

Cristal Proença de Azevedo

**O Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes:
discutindo critérios para uma política de aquisição de acervos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Linha de pesquisa 1 – Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Aparecida Marina de Souza Rangel

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
FCRB

A994 Azevedo, Cristal Proença de
O Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes: discutindo
critérios para uma política de aquisição de acervos / Cristal Proença de
Azevedo. – Rio de Janeiro, 2018.
164 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Aparecida Marina de Souza Rangel.
Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de pós-
graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

1. Museus – Aquisições. 2. Museu – Administração da coleção. 3. Museu
Nacional de Belas Artes (Brasil). Gabinete de Gravura. I. Rangel, Aparecida
Marina de Souza. II. Título.

CDD: 069.51

Responsável pela catalogação:
Bibliotecária – Carolina Carvalho Sena CRB 6329

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Cristal Proença de Azevedo

**O Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes:
discutindo critérios para uma política de aquisição de acervos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos

Área de Concentração: Linha de pesquisa 1 – Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória

Aprovado em

Orientadora:

Prof^ª. Dr^ª. Aparecida Marina de Souza Rangel (Orientadora)
FCRB

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Lia Calabre de Azevedo
FCRB

Prof. Dr. Edmar Gonçalves
FCRB - Suplente

Prof^ª. Dr^ª. Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro
Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)

Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel
Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)
– Suplente

Rio de Janeiro
2018

DEDICATÓRIA

Aos meus pais,
Vera Ligia e
João Batista (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), aos professores do mestrado e aos seus funcionários pelos dois anos de aprendizado e reflexões sobre a responsabilidade que temos como profissionais da cultura em nosso país.

À Prof^a. Cida Rangel, pela forma dedicada e minuciosa com a qual me orientou. Agradeço por compartilhar comigo seu conhecimento e experiência, pelo seu olhar atento ao texto e pelas muitas contribuições que me ajudaram a avançar. Obrigada por acreditar no potencial de seus alunos.

Às Prof^{as}. Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro e Lia Calabre, pela generosidade com a qual fizeram suas considerações e contribuições na qualificação, fundamentais para a construção da pesquisa.

A Carlos Martins, cujo depoimento foi a principal fonte para a reconstituição do contexto de criação do Gabinete de Gravura e sem o qual este trabalho não poderia ser realizado. À Laura Abreu e Claudia Penha dos Santos, profissionais que admiro e respeito, por compartilharem comigo suas experiências e conhecimento de maneira tão agradável e franca. A Pedro Xexéo, pela generosidade, por compartilhar seu conhecimento e pela amizade. Nossas conversas sempre rendem bons frutos, e este é mais um deles. Aos colegas e amigas do mestrado pelo companheirismo bem humorado nesses dois anos turbulentos e únicos de nossa vida profissional. Desejo sucesso a todos.

Um agradecimento especial à minha família e amigos, que me incentivaram e torceram por mim ao longo desta etapa. À Marília e à Sonia pelo carinho com o qual me acolheram. À tia Francisca, pelo incentivo, apoio e carinho que me movem em minha trajetória profissional. Ao Gilson, por ouvir com interesse e curiosidade sobre o meu tema de pesquisa. E pelas caronas também.

À minha mãe, Vera, por ser o exemplo de força e amor que me acompanha e me ensina. Obrigada por sempre acreditar em mim. Ao meu pai, João (*in memoriam*), por ter preenchido a minha vida com sua presença.

Por último e mais importante, à Jeová, por nos capacitar com sabedoria e inteligência para que pudéssemos realizar coisas maravilhosas.

Parar de recolher objetos? (...) A expansão do conceito de museu, como aponta Bernard Deloche, torna a sociedade um museu e o museu, um microcosmo onde são representadas as problemáticas da sociedade moderna. Consequentemente, os acervos de objetos materiais vão constituir, pelas suas características, o campo no qual vai ser produzido não apenas o conhecimento, mas o imaginário da instituição, a maneira pela qual a instituição se constitui como alguma coisa identificável. Alguma coisa com uma função.

José Neves Bittencourt

RESUMO

AZEVEDO, Cristal Proença de. *A criação do Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes: discutindo critérios para uma política de aquisição de acervos*. Rio de Janeiro. 2017. 164 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Esse trabalho tem como objetivo discutir a importância da estruturação de uma política de aquisição para acervos museológicos, entendendo esta ação como etapa primordial para a organização e gestão de acervos culturais. Utilizando como objeto de estudo o Gabinete de Gravura no Museu Nacional de Belas Artes, criado no início da década de 1980, sob a coordenação do gravador e gestor cultural Carlos Martins, analisará quais critérios norteadores foram empregados pela primeira equipe do Gabinete para a complementação de obras de gravuras brasileiras na coleção do Museu. Estes parâmetros nos possibilitarão avaliar como a produção de estratégias para a ampliação de acervos em uma instituição museológica contribui para a potencialização da instituição e valorização de suas coleções. Como parte da pesquisa, analisaremos os avanços no desenvolvimento de políticas públicas voltadas ao setor cultural e seu impacto no campo museológico brasileiro. Como produto, visando uma contribuição aos profissionais de museus, apresentará um roteiro com a finalidade de orientar a formulação de políticas de aquisição e descarte de acervos museológicos, apresentando caminhos e propondo ideias que facilitem seu processo de elaboração.

Palavras-chave: coleções de arte; coleção de museu; política de aquisição; gestão de acervos; políticas públicas de cultura; museologia; Museu Nacional de Belas Artes.

ABSTRACT

AZEVEDO, Cristal Proença de. The Cabinet of Prints of the National Museum of Fine Arts: discussing parameters for an acquisition policy. 2018. 164 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.

The purpose of this research is to discuss the importance of an acquisition policy for museums collections, understanding this action as a fundamental stage in the cultural heritage management. We take as object of this study the Cabinet of Prints of the National Museum of Fine Arts, created in the beginning of the 1980's under the coordination of the artist and cultural manager Carlos Martins, to analyze which parameters were applied by the first staff of the Cabinet in order to complement the print collection with works from Brazilian artists. These parameters will provide us tools to evaluate in which ways the production of strategies for the expansion of a museum collection contributes for the increase of potential and value of their heritage. This research will also examine how the development of public policies related to the cultural heritage in Brazil impacted the museological context. As a product, aiming a contribution to museum's professionals, this research will present a guideline in order to orient the formulation of acquisition and disposal policies, providing approaches and proposing ideas that will facilitate its process of elaboration.

Keywords: art collections; museum collection; acquisition policy; collection management; public policies of culture; National Museum of Fine Arts; museology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 (p. 25): Ilustração do livro *Museum Wormianum* representando o gabinete de curiosidades de Ole Worm.

Figura 2 (p. 36): Pintura de Robert Hubert retratando uma das galerias do Museu do Louvre (1796).

Figura 3 (p. 43): Nota sobre a criação do MNBA. “Criado (...) para dar maior expansão e plena autonomia à antiga pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes”. JORNAL DO BRASIL, de 22 de janeiro de 1938, p. 12.

Figura 4 (p.44): Em primeiro plano: Oswaldo Teixeira, diretor do MNBA (à esquerda), o presidente Getúlio Vargas (ao centro), e O ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (à direita) em visita ao Museu Nacional de Belas Artes (10 de junho de 1939).

Figura 5 (p. 53): Nota sobre a exposição itinerante e a criação do Gabinete de Gravura do MNBA (1984). JORNAL DO BRASIL, de 23 de julho de 1982.

Figura 6 (p. 58): Exemplo de ficha catalográfica elaborada pela equipe do Gabinete de Gravura do MNBA.

Figura 7 (p. 62): Nota sobre a recém-criada Sala Carlos Oswald com a exposição “Doações Recentes 1982/1984”. JORNAL DO BRASIL, de 12 de novembro de 1984.

Figura 8 (p. 75): Reportagem sobre a demissão da diretora do MHN, Solange Godoy. JORNAL DO BRASIL, 4 de agosto de 1989.

LISTA DE SIGLAS

- AIBA – Academia Imperial de Belas Artes
- CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural
- ENBA – Escola Nacional de Belas Artes
- FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- MAST – Museu de Astronomia e Ciências Afins
- MEC – Ministério da Educação e Cultura
- MES – Ministério da Educação e Saúde
- MHN – Museu Histórico Nacional
- MNBA – Museu Nacional de Belas Artes
- PAC – Plano de Ação Cultural
- PCH – Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas
- PNM – Política Nacional de Museus
- PNM – Programa Nacional de Museus
- Sphan – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1	COLEÇÃO
1.1	O conceito e suas implicações..... 17
1.2	Coleções privadas e os primeiros museus..... 24
1.3	Os museus de arte sob a perspectiva da documentação museológica..... 34
2	O CASO DO GABINETE DE GRAVURA
2.1	O contexto de criação do MNBA e o campo do patrimônio..... 39
2.2	A origem de sua coleção..... 46
2.3	O contexto cultural da década de 1980 e a coleção de gravura do MNBA..... 50
2.4	A formação do Gabinete de Gravura..... 54
2.5	Novas aquisições: critérios norteadores..... 61
2.6	A Coleção de Gravura ontem e hoje: continuidades e transformações..... 63
3	POLÍTICA DE AQUISIÇÃO
3.1	Definição e breve panorama..... 71
3.2	A política de aquisição como prática e os museus brasileiros: uma breve análise..... 76
3.3	Política de aquisição: por que a resistência dos museus?..... 82
3.4	Roteiro para elaboração de uma política de aquisição e descarte de acervos museológicos..... 84
3.4.1	Por que a criação de um roteiro?..... 84
3.4.2	Itens constantes na Política..... 86
3.4.3	Quais os passos para a elaboração de uma política de aquisição e descarte?..... 86
3.4.4	Referências de Políticas disponíveis para consulta/modelos..... 90
3.4.5	Legislação sobre o tema..... 91
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS.....	99
APÊNDICE	
Entrevistas.....	105

INTRODUÇÃO

A aquisição de acervos em uma instituição museológica pública é uma atividade de extrema relevância, pois por meio dos objetos que compõem uma coleção, os museus formam sua identidade. Escolher o que deve ser lembrado, e conseqüentemente mantido sob a guarda de uma instituição, está associado às relações entre memória e esquecimento e às ações de selecionar e descartar, termos aparentemente dicotômicos, porém bastante utilizados pelos estudiosos dos museus e da museologia. Há, de fato, uma grande responsabilidade inserida neste procedimento, cujos resultados são visíveis em longo prazo, como uma ação pensada para as próximas gerações, mas analisada do ponto de vista do presente¹.

Para aprofundarmos este tema, analisaremos o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Constituído como o primeiro museu de arte brasileiro, teve sua coleção originada com as obras trazidas da Europa por Joaquim Lebreton, como parte da Missão Artística Francesa (1816), e com as obras pertencentes à D. João VI vindas com o monarca em 1808² com a finalidade de comporem uma pinacoteca que, mais tarde (1826), faria parte da Academia Imperial de Belas Artes, a primeira instituição oficial do ensino artístico no Brasil. Com a proclamação da República, em 1889, a Academia passa a se chamar Escola Nacional de Belas Artes. Embora sua denominação tenha mudado, o propósito continuara o mesmo: formar artistas (pintores, escultores, arquitetos...) baseando seu ensino no modelo artístico francês³. O edifício que hoje abriga o MNBA foi construído especialmente para o uso da ENBA, em 1908, pelo arquiteto neoclássico Adolfo Morales de Los Rios. O MNBA, desse modo, tornou-se herdeiro do acervo destas duas instituições, sendo criado oficialmente em 1937.

A partir de sua constituição como Museu Nacional, teve seu acervo ampliado ao longo do século XX com a incorporação automática de obras laureadas com o Prêmio de Viagem ao

¹HORTA, Maria de Lourdes Parreira Horta, (1991 apud GODOY, Solange, 2010, p. 67). Política de aquisição: uma perspectiva crítica e social. In: O caráter político dos museus. Rio de Janeiro: Mast Colloquia, vol. 12. 2010

² PATERNOSTRO, Zuzana. *Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa*. [FOLHETO], 2000.

³Conforme as transformações no meio artístico, muitas delas iniciadas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, houve movimentos liderados por alunos e professores dentro da ENBA para que houvesse maior abertura a produção modernista tanto na escola como nos Salões de Belas Artes, democratizando o ensino e a divulgação. Citamos como exemplo o Núcleo Bernardelli que atuava nos porões da Escola.

Estrangeiro, premiadas nos salões oficiais⁴ e por meio de doações e compras. Atualmente, reúne, também, obras de arte brasileira do século XX, como pinturas, esculturas e desenhos estrangeiros, uma vasta coleção de gravuras, um segmento de arte decorativa, mobiliário, gliptíca⁵, medalhística, arte popular, documentos, um conjunto de peças de arte africana e uma coleção de arte contemporânea em formação.

Direcionaremos o foco, no entanto, para seu acervo de gravura brasileira, que constitui uma das mais relevantes coleções públicas de sua tipologia no país, contendo obras de diversos nomes da gravura artística⁶ nacional tais como Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Anna Letycia, Carlos Oswald e Carlos Scliar. Essa reunião de obras primas foi possível, em muito, pelo trabalho realizado por Carlos Martins, convidado no início da década de 1980⁷ a compor um Gabinete de Gravura no MNBA. O gravador e sua equipe realizaram um trabalho de organização da coleção que incluía o inventário e catalogação, a realização de exposições itinerantes, a reimpressão de obras e a complementação do acervo por meio de doações de artistas gravadores contemporâneos.

A temática da política de aquisição de acervos museológicos tornou-se uma questão de interesse a partir de experiência pessoal inicialmente como estagiária, e depois, como prestadora de serviço no MNBA. A vivência da rotina institucional suscitou questionamentos acerca da ampliação da coleção e das boas práticas que podem ser adotadas por meio de um conhecimento prévio da missão institucional, que deve ser clara e acessível a todos os profissionais que lidam com ele, que conseqüentemente se espelhará nas necessidades do acervo.

O primeiro trabalho realizado a partir da temática de política de aquisição foi uma monografia de conclusão do curso de Bacharel em Museologia, com o título *Oswaldo*

⁴As Exposições Gerais de Belas Artes que tiveram início em 1840 ainda na Academia Imperial de Belas Artes tornaram-se Salões Nacionais de Belas Artes em 1934, sob organização da Escola Nacional de Belas Artes. A partir de 1940, criou-se a Divisão Moderna do Salão Nacional. A incorporação automática das obras ao acervo do MNBA durou até 1976, quando os salões ficaram sob a administração da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

⁵Arte de gravar em pedras preciosas.

⁶Uma gravura corresponde ao múltiplo de um trabalho artístico que é reproduzida a partir de uma matriz. Trata-se de uma obra de arte original, numerada e assinada pelo artista, com um número limitado de exemplares, que pode ser ultrapassado pela sua reimpressão, quando se possui a matriz original.

⁷MARTINS FILHO, Carlos Botelho. *Introdução ao conhecimento da gravura em metal: uma exposição* organizada por Carlos Martins. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, Solar Grandjean de Montigny, 1982.

Teixeira e a política de aquisição de pinturas nacionais no Museu Nacional de Belas Artes (2013)⁸ na qual foi abordada a entrada de pinturas brasileiras durante a gestão do pintor e professor como diretor do MNBA de 1937 a 1961, reconhecendo este período como definidor na construção do acervo do Museu. A partir da análise do perfil de Oswaldo Teixeira, foi possível estruturar um parâmetro nas aquisições de pinturas do museu que, ao longo dos seus primeiros anos, constituiu um acervo formado principalmente por pintores oriundos da Escola Nacional de Belas Artes. A produção desses artistas dialogava com o discurso ideológico preconizado pelo Estado Novo de valorização do nacionalismo e da identidade brasileira. Observou-se na aquisição de pinturas brasileiras do MNBA, no entanto, uma lacuna na representatividade dos pintores modernistas paulistas, por exemplo, movimento descredibilizado pelo diretor Oswaldo Teixeira⁹.

Optamos por manter o estudo da mesma instituição, pois encontramos, em dois contextos distintos, casos que nos possibilitam pensar e discutir sobre práticas de aquisição de acervos museológicos. Portanto, para este estudo, o Gabinete de Gravura do MNBA será o viés que conduzirá as discussões sobre a forma como os objetos são incorporados à coleção, refletindo sobre as implicações inerentes a este processo. Critérios, parâmetros, política propriamente dita, enfim, quais os procedimentos que devem ser adotados por uma instituição para aceitar ou recusar determinado objeto? O que esta ação indica e determina?

Por considerarmos a coleção de gravura brasileira do MNBA um conjunto relevante para a história da arte no Brasil, analisaremos quais critérios de entrada de gravuras nacionais foram utilizados a fim de que a coleção refletisse a produção desse segmento artístico. A construção de sua coleção que, em certa medida, construiu-se sem que o MNBA tenha formulado uma política para seu acervo, é bastante positiva e seus desdobramentos ressoam até os dias atuais na rotina de trabalho do Gabinete de Gravura.

Observamos os reflexos do trabalho executado pelo Gabinete durante a década de 1980 no relato de profissionais envolvidos com o Museu e com a coleção. O museólogo e

⁸AZEVEDO, Cristal Proença de. *Oswaldo Teixeira e a política de aquisição de pinturas nacionais no Museu Nacional de Belas Artes*. Monografia de graduação do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro. 2013. 74 p.

⁹O livro *Oswaldo Teixeira em 3ª dimensão* (1975) traça um panorama das ideias, da vida e da obra do pintor Oswaldo Teixeira. Escrito por Heitor Pereira da Silva, apresenta, em vários trechos, as opiniões do pintor sobre a pintura moderna (SILVA, Heitor Pereira da. *Oswaldo Teixeira em 3ª dimensão: vida, obra e época*. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975, p. 146, 147).

crítico de arte Pedro Xexéo¹⁰, que até poucos anos era o funcionário mais antigo do MNBA e quem sugeriu uma abordagem mais profunda do período, a partir da sua vivência profissional do contexto de atuação de Carlos Martins e sua equipe no Gabinete reconhecendo a importância do trabalho realizado. A atual curadora da coleção de Gravura do MNBA, a historiadora Laura Abreu, explicou que o trabalho iniciado pela equipe do Gabinete de Gravura havia sido importante, ressoando, inclusive, nas atividades atuais da seção. Entretanto, pouco foi explorado sobre o período dentro do meio acadêmico.

A estruturação deste estudo se inicia com a discussão sobre o conceito de coleção partindo de definições defendidas por teóricos do colecionismo e estudiosos da cultura material como Pomian, Susan Pearce e Baudrillard para compreender o que de fato é uma coleção e quais as suas implicações (sua relação com aspectos sociológicos, antropológicos e culturais e, notoriamente, com os museus). Em seguida, discutiremos como a constituição das primeiras coleções privadas desdobrou-se com a formação dos museus públicos. Esta análise é fundamental para o desenvolvimento do trabalho, pois orienta a discussão para o campo museológico possibilitando um panorama geral da história dos museus. O último item dedica-se aos museus de arte, modelo conceitual para o qual direcionaremos nosso olhar neste trabalho, apresentando as especificidades conceituais e a ressignificação a partir da mudança de status dos objetos inseridos na coleção museológica.

O capítulo dois enfatizará o objeto de nosso estudo, o Gabinete de Gravura do MNBA, por meio de um breve histórico da instituição que trará à discussão sua contextualização histórica e social, perpassando o campo do patrimônio. A fundamentação teórica se sustenta em estudiosos referenciais para as áreas abordadas tais como Lia Calabre em políticas culturais e Maria Cecília Londres Fonseca sobre patrimônio. Essa abordagem inicial estrutura a análise crítica que será empreendida na sequência, tendo o Gabinete de Gravura como objeto privilegiado de estudo. Em seguida, conduziremos a discussão para a análise das aquisições realizadas no período, buscando compreender a forma pela qual o gabinete se estruturou, o viés conceitual e político de seu gestor e os critérios técnicos norteadores de seu trabalho. A metodologia da História Oral foi uma importante ferramenta para acesso aos personagens que participaram deste processo e que ainda atuam neste cenário. Para tal, foram utilizados os trabalhos de Alessandro Portelli. Entrevistas foram realizadas com o gravador

¹⁰Atuou como Coordenador Técnico do MNBA de 1980 a 1990.

Carlos Martins e com a curadora da Coleção de Gravura, Laura Abreu, além de consulta a depoimento de Pedro Xexéo.

No capítulo três, propomos uma análise crítica da política de aquisição de acervos museológicos, apresentando um panorama de seu desenvolvimento conceitual e prático dentro das atribuições do campo da museologia. Como um produto mais operacional deste estudo, construiremos um roteiro com a finalidade de orientar a formulação de políticas de aquisição e descarte de acervos museológicos, apresentando caminhos e propondo ideias que facilitem seu processo de elaboração, incluindo referências bibliográficas e links para modelos já institucionalizados e adotados pelo campo.

Para situar e embasar teoricamente a pesquisa serão apresentados conceitos defendidos por teóricos da museologia como Stránský e José Neves Bittencourt que, ao longo de suas trajetórias profissionais no campo dos museus, se debruçaram sobre o tema da política de aquisição elegendo-o como objeto de estudo, problematizando as práticas de incorporação de acervos, levando em conta as transformações socioculturais dos séculos XX / XXI (muitas ainda em curso). Utilizaremos os estudos de Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro, André Desvallées e François Mairesse para fundamentar os conceitos relacionados à documentação museológica. Além disso, foi realizada uma entrevista com a museóloga Claudia Penha dos Santos, uma das participantes do processo de elaboração da política de aquisição e descarte de acervos do Museu de Astronomia e Ciências Afins.

1 COLEÇÃO

1.1 O conceito e suas implicações

O conceito de “coleção” está no cerne de quase todas as atividades ligadas ao universo museológico, uma vez que se constitui como base para a formação de museus e a partir delas as funções da instituição são desenvolvidas. Porém, ao nos debruçamos sobre este termo, devemos ficar atentos para não o limitar a simples acumulação de objetos dado o perigo de sua redução conceitual: o estudo de coleções e colecionismo são assuntos complexos e vem sendo analisados por teóricos de diferentes áreas do conhecimento, sobretudo antropólogos, museólogos e historiadores.

Susan M. Pearce, Professora Emérita do Departamento de Estudos Museológicos da Universidade de Leicester, na Inglaterra, dedica-se aos estudos de cultura material, especialmente à relação entre os homens e objetos, e ao colecionismo. Em um de seus artigos¹¹, elege alguns teóricos do campo que considera relevantes para o entendimento da temática. Encontramos em W. Durost (1932) uma das primeiras definições do termo. Fundamentalmente, para ele, uma coleção é “determinada pela natureza do *valor* atribuído aos objetos (...)”¹². Isto significa que, para constituir uma coleção, é necessário que o “valor predominante” dos objetos que a compõe esteja pautado na relação que estes possuem entre si, não em seu valor intrínseco, isto é, em sua função ou em seu caráter estético. Para Pearce, esta definição de Durost faz referência às coleções de “borboletas e cartelas de cigarro” nas quais o todo e suas partes são essenciais para o ato de colecionar.

Um dos teóricos referidos por Pearce, Nicholai Aristides (1988), busca outra linha de análise e define o colecionismo como “uma obsessão organizada”¹³, distinguindo a natureza do significado de “possuir” e “coleccionar”. Jean Baudrillard¹⁴ analisa o universo dos objetos em diferentes contextos. O autor afirma que um objeto de coleção é um objeto possuído, sendo assim denominado quando “privado de sua função”, tornando-se um “objeto puro”.

¹¹PEARCE, SUSAN M. *The urge to collect*. In: Interpreting objects and collections. 2003.

¹²DUROST, W., 1932, p. 10 apud PEARCE, Susan M., 2003, p. 157. *The urge to collect*. In: Interpreting objects and collections. 2003, p. 157.

¹³ARISTIDES, N., 1988, p. 330 apud PEARCE, S., 2003, p. 158.

¹⁴BAUDRILLARD, Jean. O sistema marginal: a coleção. In: *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1997, p. 93 - 113. (lançado originalmente em 1968).

Desta forma, não é possível para um indivíduo *possuir* algo a menos que este “algo” seja abstraído de uma finalidade prática. Quando priva-se do objeto a sua função, este se torna relacionado ao indivíduo que o qualifica e o possui formando, assim, uma coleção:

(...) Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma *abstração* e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se, pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada. Todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído¹⁵.

Por sua vez, Pearce sugere que o ato de colecionar “implica ordem, sistema e possivelmente completude”¹⁶. Ao apresentar esta afirmação, explica que a diferença entre “possuir” e “coleccionar” está relacionada a essas características (ordem e completude), o que torna um conjunto de objetos, de fato, uma coleção. A partir do raciocínio desenvolvido por Baudrillard e Pearce, podemos indagar: materiais como lápis, borracha, canetas e apontador em um estojo escolar fazem parte de uma coleção ou são apenas utensílios que possibilitam que um aluno desempenhe suas funções? Há uma intencionalidade subjetiva na reunião desses objetos?

Esta subjetividade presente nas coleções resulta no próprio significado e na intencionalidade do colecionador. Baudrillard defende que o ímpeto humano de colecionar está ligado a evolução sexual do homem, que está mais propenso à prática em sua fase pré-puberdade, retornando a esta “paixão” após os quarenta anos. Sendo isto um fato ou não, para o autor, colecionar é uma forma de “exercer domínio do mundo exterior”, não importa a “natureza dos objetos que coleciona”,

mas pelo seu fanatismo (...) idêntico tanto no rico amador de miniaturas persas como no colecionador de caixas de fósforos. Nesta qualidade, a distinção que se faz entre o amador e o colecionador (...) não é decisiva. O prazer, tanto em um como no outro, vem do fato de a posse jogar, de um lado com a singularidade absoluta de cada elemento (...) de outro, com a possibilidade da série, e portanto da substituição indefinida e do jogo¹⁷.

Corroborando o conceito defendido por Baudrillard, Pearce reafirma que não bastam apenas ter ordem ou intenção de “completude” para definir um conjunto de objetos como

¹⁵ BAUDRILLARD, 1997, p. 94.

¹⁶ PEARCE, Susan. *The urge to collect*. In: *Interpreting objects and collections*. 2003, p. 158.

¹⁷ BAUDRILLARD, 1997, p. 96.

coleção. De fato, esta insuficiência é complementada pela definição apresentada por Belk (1990), mais ampla, no sentido de que engloba a ação do colecionador e o significado que os objetos possuem dentro de uma coleção:

Tomamos o colecionismo como a aquisição, posse e disposição seletiva e longitudinal de um conjunto inter-relacionado de objetos diferenciados que contribuem e derivam significados extraordinários da entidade (a coleção) que esse conjunto é percebido como constituinte.”¹⁸[tradução nossa]

Pearce questiona que esta definição aponta tanto para a visão seletiva do colecionador como para a coleção como atividade que se estende através do tempo, na qual o todo se constituiu como mais importante que o objeto isoladamente, embora destaquemos que, dentro de uma mesma coleção, possam existir hierarquias guiadas por características que qualificam cada objeto e o diferenciam dos demais: o mais caro, o mais raro ou o mais belo, para citar alguns. Além de seu aspecto atemporal, uma coleção implica, necessariamente, em um critério de classificação compreendido pelo colecionador. Pearce sugere que uma coleção só se constitui de fato como uma até que alguém comece a pensá-la como tal, dado que são necessárias ações específicas para o surgimento de uma coleção, como investimento público ou privado.

Acumular e colecionar possuem premissas diferenciadas, visto que a ideia de acumular envolve um amontoamento de objetos sem um critério de classificação ou seleção definidos, pautado no caráter funcional dos objetos que é refletido na intenção de uso no futuro por aquele que acumula¹⁹, podendo ser até considerada uma patologia com causas e sintomas definidos e tratáveis. Reforçamos aqui, com base nos teóricos elencados, que uma coleção sugere uma reunião de objetos com critérios subjetivos de seleção, que se relacionam entre si, qualificando uns aos outros. Quando nos referimos a diferentes coleções que compõem um museu ou biblioteca, chamamos de acervo. No entanto, o termo também é designado para determinar um conjunto de objetos que nem sempre possuem relação entre si²⁰ ou no qual o critério de seleção é meramente pautado em sua funcionalidade. Podemos citar um acervo de

¹⁸ BELK, 1990, p. 8 apud PEARCE, Susan, 2003, p. 158.

¹⁹ PEARCE, 2003, p. 158.

²⁰ ACERVO e Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14329/acervo-e-colecao>>. Acesso em: 12 de Jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

figurinos para televisão, no qual, normalmente, não há o tipo de seleção subjetiva que permeia o ato de selecionar, de modo que roupas são adquiridas para uso, de acordo com as demandas de cada programa. “Acervo” pode aludir também ao patrimônio seja na esfera pública ou particular.

Esses teóricos buscaram definir conceitualmente o termo “coleção” a fim de possibilitar sua identificação e estudo, contribuindo para pesquisas voltadas à cultura material. Além dos estudos citados, trabalho referencial para o campo das coleções é o do historiador, filósofo e ensaísta polonês Krysztof Pomian (1984), sobretudo pela sua abordagem direcionada aos museus. Para Pomian, uma coleção significa “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público”²¹.

O objeto que figura numa coleção, classificado pelo autor como “semióforo”, perde seu valor utilitário/funcional (“valor de uso”), para ser exposto ao olhar do público, assumindo outro status²². Este significado é atribuído pelo colecionador quando este o retira de seu contexto original, ou seja, quando o desvincula do propósito para o qual ele foi criado tornando-o item de uma coleção. Neste caso, sua funcionalidade não é o motivo pelo qual ele se torna um objeto colecionável, mas sim o significado que este carrega. Podemos indagar então o que desperta o interesse por determinado objeto? Quais os mecanismos acionados neste processo?

Tomemos como referência uma máquina de escrever: ao ser inserida numa coleção, sua função original é minimizada. Ainda que ela possa ser utilizada para produzir um texto, quando adquire o status de objeto semióforo torna-se um documento representante de uma categoria e de um contexto histórico e social específicos, atuando como transmissora de um significado para um determinado espectador. É provável que um observador no século XXI perceba, sem muito esforço, que este objeto servia para a redação de textos antes da invenção do computador. Podemos citar também o exemplo das moedas de um real comemorativas dos Jogos Olímpicos na cidade do Rio de Janeiro de 2016, lançadas a partir de 2014 no Brasil.

²¹ POMIAN, Krysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Volume I. Imprensa Nacional: Casa da Moeda. 1984. p. 51 – 86. (publicado originalmente em italiano em 1978), p. 53.

²² _____. *Historia cultural, historia de los semióforos*. RIOUX, J-P; SIRINELLI, J-F (Orgs.). In: Para uma história cultural. Lisboa: Estampa, 1998, p. 71.

Cada moeda continha uma modalidade dos jogos olímpicos, totalizando 16 modelos diferentes. Embora estejam em circulação, o propósito principal de quem as coleciona não é o de adquirir bens, mas sim de compor um conjunto representativo de uma ocasião ou época, portando um valor simbólico representado pela sua reunião. Além disso, a intenção do colecionador, neste caso específico, pode diferir: alguns colecionadores se empenharam em possuir os 16 modelos devido ao seu valor comercial. Mesmo que o valor “real” de cada uma seja irrisório – apenas um real – a coleção completa não equivale a 16 reais. O valor simbólico extrapola o valor original, ou seja, daqui a alguns anos, este conjunto certamente valerá uma pequena fortuna²³. Outros, no entanto, buscaram as moedas com a intenção de registrar um momento histórico do país, talvez para mostrá-las aos seus filhos, netos ou mesmo guardá-las como recordação.

A forma como os objetos são organizados também é determinante para que sejam classificados como “semióforos”. Esta condição, segundo Pomian (1998), se dá quando os mesmos são colocados

de maneira a poderem ser vistos, sendo rodeados ao mesmo tempo de cuidados e de proteção, a fim de afrouxar tanto quanto possível a ação corrosiva dos fatores físico-químicos e de impedir o roubo e a depredações. Por outras palavras, qualquer objeto se transforma em semióforo em consequência da descontextualização e da exposição²⁴.

Tomando como referência esta afirmação, um objeto que pertence a uma coleção, ao ser retirado do “circuito das atividades econômicas”, é destituído do valor de uso sem prejuízo de seu valor de troca²⁵. Isso ocorre porque, ao adquirir o status de “objeto de coleção” – seja por seu caráter raro, relevância artística ou outro parâmetro definido pelo colecionador / instituição – torna-se, muitas vezes, objeto da cobiça daqueles que não possuem os meios para adquiri-lo. Sendo assim, estes semióforos são considerados preciosos e estão protegidos de uma série de fatores que poderiam ameaçar sua integridade física ou alienação, investindo-se em sua segurança, conservação e restauração. Além desses aspectos, um objeto tem agregado ao seu valor comercial e simbólico o simples fato de pertencer a uma instituição museológica, conferindo prestígio ao seu autor ou colecionador.

²³Moedas comemorativas de R\$ 1 da Olimpíada são vendidas por R\$ 100 na internet. Revista ISTOÉ. Disponível em: <http://istoe.com.br/moedas-comemorativas-de-r-1-da-olimpiada-sao-vendidas-por-r-100-na-internet/>. Acesso em 25 de maio de 2017.

²⁴ POMIAN, 1984, p. 85.

²⁵ *Idem*.

À medida que nos debruçamos mais profundamente à linha de análise de Pomian a respeito dos semióforos, podemos inferir que estes podem ser relacionados entre os que chamamos de objeto de museu. O processo que transforma um objeto comum / utilitário em item de uma coleção de museu é chamado de musealização. Conforme nos aponta Maria Lúcia Loureiro (2012), esse processo é compreendido como ação de preservação e salvaguarda de um objeto ou conjunto de objetos, obras de arte, edifícios ou até mesmo espaços e expressões culturais que, após perderem suas funções originais e valores de mercado, ganham novos significados, transformando-se em documentos – seja por seus valores históricos, artísticos, ou culturais –, significantes para serem preservados em museus²⁶. Desvallées e Mairesse (2013) apresentam o que está envolvido neste termo frequentemente utilizado no campo museológico:

um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica²⁷.

Deste modo, focalizando o “uso comum” dos objetos de coleção, a saber, sua atuação como “fontes de prazer estético” – estendendo este raciocínio aos objetos de museu – estes operam ainda como mediadores entre tempos e pessoas, à medida que se constituem como testemunhos materiais de uma época e de um contexto social, conforme exposto anteriormente. Essa capacidade dos objetos de serem documentos, já discutida por teóricos da museologia como Peter van Mensch (1990)²⁸, Zbyněk Stránský (1995), Loureiro (2012), André Desvallées e François Mairesse (2013), é fomentada pela pesquisa histórica, material e iconográfica, além das múltiplas abordagens possíveis num contexto expositivo que oferecem novas formas de apropriação pelo espectador. Essa percepção é bem descrita por Desvallées e Mairesse na publicação *Conceitos-chave de museologia* (2013), no verbete *Musealização*, que aproxima as atividades da “instituição museu”, como conhecemos hoje, da forma de

²⁶ LOUREIRO, Maria Lúcia de N. M. Notas sobre a construção do objeto musealizado como documento. In: MAGALHÃES, Aline M., BEZERRA, Rafael Z. (Editores). *Anais do Museu Histórico Nacional: História, Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro. Vol. 44, 2012, p. 91 – 106.

²⁷ DESVALLÉES e MAIRESSE. *Musealização*. In: *Conceitos-chave de museologia*, 2013, p. 57.

²⁸ VAN MENSCH, 1990, p. 146 apud BITTENCOURT, 2013, p. 51.

apreensão da realidade iniciada com o Renascimento e que, conforme veremos mais adiante, tem profunda relação com a trajetória dos museus no ocidente:

A musealização ultrapassa a lógica única da coleção para estar inscrita em uma tradição que repousa essencialmente sobre a evolução da racionalidade, ligada à invenção das ciências modernas. O objeto portador de informação, ou **objeto-documento musealizado** [o grifo é nosso], inscreve-se no coração da atividade científica do museu. Esta é desenvolvida, desde o Renascimento, como atividade que visa a explorar a realidade por meio da percepção sensorial, pela experiência e pelo estudo de seus fragmentos. Essa perspectiva científica condiciona o estudo objetivo e recorrente da coisa conceitualizada como objeto, para além da aura que lhe permeia para lhe dar sentido. Não se trata de contemplar, mas de ver: o museu científico não apresenta somente os objetos belos, mas convida à compreensão dos seus sentidos. O ato da musealização desvia o museu da perspectiva do templo para inscrevê-lo em um processo que o aproxima do laboratório²⁹.

Corroborando a afirmação acima, Loureiro (2012) acrescenta à ideia da preservação em museus a importante necessidade de se preservar não só a integridade física dos objetos, como também as “informações contidas” ou relacionadas a eles, visto que ao passarem pelo processo de musealização, desempenham a função de documento. Desse modo, a autora defende que preservar objetos significa também “mantê-los disponíveis e acessíveis como documentos”³⁰.

As coleções privadas também podem ser analisadas numa perspectiva conceitual na medida em que categorias como poder e prestígio ganham relevância e se sobrepõem a outras uma vez que, por meio delas, os colecionadores expõem seus gostos, riqueza e até mesmo generosidade³¹ àqueles que não são capazes de realizar tal empreendimento, restando-lhes a opção de espectadores. Entretanto, no campo dos museus o processo de colecionismo torna-se diferente à medida que os itens selecionados para compor uma coleção não mais estão submetidos às intenções de um único indivíduo e sim, de uma coletividade, embora não excluam as categorias acima que também se fazem presentes no contexto institucional. Sendo assim, estas últimas podem ser entendidas “como resultado e como a fonte de um programa científico visando à aquisição e à pesquisa, a partir de testemunhos materiais e imateriais do

²⁹ DESVALLÉES e MAIRESSE. Musealização. In: *Conceitos-chave de museologia*, 2013, p. 58.

³⁰ LOUREIRO, Maria Lúcia de N. M. A documentação museológica entre arte e ciência. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lúcia. N. M. (Org.). *Documentação em museus*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2008, (Mast Colloquia, v. 10), p. 105.

³¹ POMIAN, 1984, p. 54.

homem e de seu meio”. No entanto, visto que alguns museus foram constituídos a partir de coleções privadas, “o caráter institucional do museu que prevalece para circunscrever o termo”³².

1.2 Coleções privadas e os primeiros museus

“A prática do colecionismo é tão antiga quanto o homem”³³. Desde a Idade Antiga, objetos são recolhidos para diversos fins. Escavações arqueológicas revelam que civilizações egípcias e chinesas armazenavam tesouros em suas tumbas, objetos esses que os ajudariam em suas “vidas pós-morte”. Era possível encontrar nesses túmulos milhares de itens – jóias, armas, instrumentos, mobiliário, vestuário... – que variavam de acordo com o sexo ou a classe social a que pertenciam. Na Antiguidade havia também os objetos que eram oferecidos “aos deuses” em templo gregos³⁴. Imperadores reuniam objetos de prata, ouro e outros metais que, em tempos de paz, eram como sinais de prestígio e poder e, em tempos menos pacíficos, como “reserva econômica” para sustentar empreitadas militares. A partir desse breve panorama, apontamos como a história do homem sempre esteve relacionada aos objetos, estes atuando como formas de exercer dominação, demonstrar poder ou expressar religiosidade. Ao longo dos séculos, eles ainda carregam estes diferentes aspectos. No entanto, novos valores têm sido agregados ao estudo da cultura material, conforme observamos atualmente na valorização dos objetos representativos e/ou pertencentes a grupos minoritários, que vem adentrando o espaço museológico, operando como testemunhos de diversos setores da sociedade. Marlene Suano (1986) ao afirmar que as coleções retratam “ao mesmo tempo, a realidade e a história de uma parte do mundo, onde foi formada, e, também, a daquele homem ou sociedade que a coletou e transformou em “coleção”³⁵, indica que, por meio de seu estudo, é possível revelar diversos aspectos de uma sociedade a partir dos significados que os objetos carregam e dos contextos em que estavam inseridos, concordando com a definição de semióforos defendida por Pomian (1984).

³² DESVALLÉES e MAIRESSE. Coleção. In.: *Conceitos-chave de museologia*, 2013, p. 33, 34.

³³ Pomian (1984) percorre um longo caminho em seu texto sobre “Coleção”, desde as tumbas dos faraós até o museu como conhecemos hoje. Marlene Suano (1986, p. 12) utiliza esta frase para iniciar o tema de formação de coleções.

³⁴ POMIAN, 1984, p. 55 - 57.

³⁵ SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense. 1986, p. 12.

Na Idade Média, novos personagens foram agregados à história do colecionismo. Enquanto na Antiguidade as coleções ficavam a cargo dos imperadores e possuíam um caráter demonstrativo de poder ou até mesmo servindo a propósitos espirituais – como os tesouros das tumbas dos faraós – nesta nova ordem, a Igreja era a principal detentora desses bens, utilizando-os como arma política³⁶. A partir do século XIV, os tesouros começaram a também ser acumulados dentro de palácios principescos, em caráter totalmente privado: os príncipes formavam suas próprias coleções.

O ato de colecionar continuava sendo uma atividade estritamente destinada às mais altas camadas da sociedade, servindo à manutenção dos privilégios destes. Anteriormente era restrito a faraós e imperadores, depois ao alto clero e, por fim, aos grandes príncipes. De fato, é fácil constatar que a maioria da população não possuía acesso a esses bens, e, provavelmente, nem chegava a saber de sua existência³⁷.

Este novo aspecto no caráter das coleções, a partir do século XIV, pode ser justificado, em parte, pela concepção antropocêntrica de mundo relacionada ao Renascimento. Esta percepção partia do pressuposto da valorização do homem e dos seus feitos. É neste período e nos séculos que se seguiram – XV e XVI – que há o reconhecimento da figura do artista, que passa a produzir uma arte que extrapola um fim específico³⁸ para se tornar independente. Concomitante à valorização do artista, a Ciência consolida-se como resposta às maiores indagações da humanidade e, como consequência, os cientistas começam a ser reconhecidos e seus trabalhos passam a ser divulgados entre eruditos. Como ressalta Pomian³⁹, novas categorias de semióforos adentraram as coleções, como manuscritos científicos. Privilegiava-se, também, a Antiguidade Clássica e escavações patrocinadas por príncipes foram realizadas enriquecendo as coleções com artefatos da arte grega e romana⁴⁰.

³⁶ SUANO, Marlene, 1986, p. 14.

³⁷ É interessante ressaltar que muitas das coleções reunidas em templos na Antiguidade eram visitáveis, pois eram utilizadas como demonstração de poder militar, visto que muitas peças dessas coleções eram espólios de guerra. (SUANO, 1986, p. 13). No entanto, a “visibilidade” dessas coleções não significava que elas estavam à serviço do público. Tampouco existia a noção de patrimônio cultural.

³⁸ A arte medieval era basicamente religiosa, servindo a propósitos didáticos, visto que a maioria da população era iletrada.

³⁹ POMIAN, 1984, p. 78 - 79.

⁴⁰ BITTENCOURT, José Neves. Em torno da serventia atual dos museus: algumas reflexões sobre políticas de aquisição. In: Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 43-62, nov. 2013, p.44. Disponível em: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/4-Artigo3-Jose-Bittencourt.pdf>. Acesso em maio de 2017.

No mesmo período, formam-se os gabinetes de curiosidades, espaços dedicados à reunião de objetos considerados fantásticos e raros recolhidos em diversas expedições mundo afora e expostos seguindo um padrão classificatório. Eram coleções mantidas basicamente por príncipes, humanistas, artistas e, mais tarde, por burgueses, voltadas a um público seletivo e espalhadas por toda a Europa nos séculos XVI e XVII⁴¹. Estas coleções não possuíam um caráter homogêneo: tudo o que parecesse fantástico, curioso ou raro poderia abrigar-se em um gabinete como um provável chifre de unicórnio, plumas coloridas de aves exóticas, conchas e instrumentos científicos. Embora apinhado de objetos diversos, os gabinetes de curiosidades buscavam um critério classificatório, enciclopedista, intencionando-se a reunião de todas as maravilhas do mundo em uma só sala⁴². Esta dimensão das primeiras coleções está em acordo com a concepção, na qual “coletar, pelo menos no ocidente, onde geralmente se pensa no tempo como linear e irreversível, pressupõe resgatar fenômenos da decadência ou perda histórica inevitáveis. A coleção teoricamente contém o que merece ser guardado, lembrado e entesourado.”⁴³

Um fato interessante é que esses espaços eram também conhecidos pelo nome de seu colecionador. Na figura, vemos reproduzida a sala do gabinete de Ole Worm, médico e naturalista dinamarquês. Seu gabinete era composto por mais de 1500 peças que foram registradas pelo próprio Worm e publicadas num catálogo no ano de 1655. Este documento, segundo Bittencourt, possibilitou que sua coleção se tornasse acessível a outras pessoas, transformando suas “curiosidades” em representantes de determinadas categorias de objetos – *espécimens*.⁴⁴ Este tipo de trabalho demandava uma dedicação pessoal do colecionador – tanto financeira quanto técnica – demonstrando sua erudição aos seus pares.

⁴¹ RAFFAINI, Patricia Tavares. *Museu contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 3: 159-164, 1993, p.159.

⁴² RAFFAINI, 1993, p. 160.

⁴³ RANGEL, Marcio. *A cidade, o museu e a coleção*; Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil, 2008, p. 5.

⁴⁴ BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Vol. 28. 1996, p. 8 - 9.



Fig. 1. Ilustração do livro *Museum Wormianum* representando o gabinete de curiosidades de Ole Worm⁴⁵.

Com a ascensão da classe comerciante, os príncipes foram destituídos de sua exclusividade com relação ao ato de colecionar, pois não eram mais os únicos a gozarem de condições financeiras para a formação de coleções. A alternativa a esta nova situação foi o patrocínio às Artes e à Ciência, “impondo aos artistas programas a executar, aos cientistas temas de investigação, aos escritores os temas das suas obras”⁴⁶. Desta forma, a nobreza oferecia condições para a realização de novas obras, cercando artistas, cientistas e escritores de artifícios para tal, seja por meio do apoio financeiro ou pela abertura de suas coleções com o intuito de inspirá-los e instigá-los a investigações artísticas. Esta forma de “incentivo” – conhecida por mecenato – garantia, de certa forma, a manutenção de sua posição privilegiada pautada na posse de semióforos.

Salientamos, assim, dois vieses considerados por Pomian no que tange à formação de coleções: “para os membros do meio intelectual e artístico, são instrumentos de trabalho e símbolos de pertença social [...], para os detentores do poder insígnias da sua superioridade e também instrumentos que lhes permitem exercer uma dominação neste meio”⁴⁷.

Neste ponto, cabe ressaltar como o ato de colecionar extrapola a própria definição de coleção previamente apresentada. Mais do que uma reunião de objetos expostos ao olhar do

⁴⁵ BITTENCOURT, 1996, p. 9.

⁴⁶ POMIAN, 1984, p. 79.

⁴⁷ *Idem.*

público (seja ele restrito ou não), o ato de colecionar significa também um instrumento de pertencimento ou dominação, visto que

(...) a compra de obras de arte, a formação de bibliotecas ou de colecções, é uma das operações que, ao transformar a utilidade em significado, permitem a quem tenha uma alta posição na hierarquia da riqueza ocupar uma posição correspondente na do gosto ou do saber, sendo as peças de colecção, como se viu, símbolos de pertença social, senão de superioridade⁴⁸.

Essa concentração do saber e da riqueza “aprisionada” nos objetos das coleções entre membros de uma mesma classe fez com que as camadas médias da sociedade como artistas, cientistas e escritores, que não frequentavam essas coleções, mas que sabiam de sua existência exercessem pressão para que elas se tornassem acessíveis. Pomian nos aponta esta questão ao dizer que

nos séculos XVII e XVIII, a grande maioria da população encontra-se afastada do que se acumula nas colecções particulares; estas estavam abertas apenas a quem os proprietários quisessem deixar entrar. Portanto, são os membros de um mesmo meio social que se visitam uns aos outros; são também os artistas e os sábios, aos quais se permite estudar os objectos que são necessários para o seu trabalho, mas que os não possuem. As únicas colecções acessíveis a todos são as das igrejas. Assim, toda a arte profana moderna, antiguidades, curiosidades exóticas e naturais são expostas apenas ao olhar dos privilegiados, daqueles que ocupam os lugares mais elevados nas hierarquias respectivas do poder, da riqueza, do gosto e do saber⁴⁹.

A partir da demanda pela abertura das coleções privadas feita por artistas e eruditos, experiências isoladas se proliferaram pela Europa a partir do século XVII, culminando no aparecimento das bibliotecas e, posteriormente, dos museus públicos.

Conforme observam Pomian e Suano, uma das primeiras iniciativas em estabelecer um espaço com caráter didático aberto a um público determinado, atendendo às demandas para a abertura das coleções, foi tomada pela Igreja na segunda metade do século XV, quando o Papado abriu suas coleções num antiquário. Este empreendimento, pautado no “ensino e transmissão de cultura”, de acordo com Suano (1986), foi uma das medidas da contrarreforma. Pretendia-se, assim, a criação de centros para o estudo e produção artística,

⁴⁸ *Ibidem*, p. 80

⁴⁹ POMIAN, 1984, p. 81-82.

como a Academia de Belas-Artes e a Biblioteca Ambrosiana pelo arcebispo de Milão, em 1601, com vistas a minimizar as perdas de domínio sofridas com os movimentos da Reforma. Estes centros eram abertos especialmente a artistas e apresentavam o “padrão” artístico aceito pela Igreja. Cabe ressaltar que, dentro deste contexto, pensadores e cientistas estavam à margem do que era veiculado por estas instituições religiosas⁵⁰.

Também neste período, foi criado o *Ashmolean Museum* pelo político, colecionador e estudioso britânico *Elias Ashmole* (1617 - 1692), em 1675. Este comprou a coleção particular de *John Tradescant* (1608 - 1662) e a doou à Universidade de *Oxford*, com a finalidade de que ficasse disponível aos estudantes⁵¹. No século seguinte, novas coleções privadas passam a ser “abertas”: cria-se o Museu Capitolino, em Roma, fundado pelo Papa Benedito XIV; em 1743, uma das herdeiras da importante família italiana dos Médici doou a coleção acumulada por sua família durante três séculos para o Estado da Toscana⁵², além de outras coleções privadas em palácios e gabinetes ficarem disponíveis a visitação pelo menos algumas vezes na semana.

Em 1753, foi criado o *British Museum*, a partir da doa o da grande cole o particular de *Sir Hans Sloane* à na o, considerado o primeiro museu secular, público e nacional do mundo, com a obrigatoriedade de abrir-se a visita o⁵³. Não podemos deixar de mencionar a cria o do Museu do Louvre, em Paris, no ano de 1793. Embora sua g nese tenha seguido os mesmos padrões de grande parte das experiências mencionadas acima, este exemplo   emblemático, pois tem um significado político: tornou o antigo palácio de um monarca em museu, transformando-o em “símbolo poderoso da queda de um antigo regime e da cria o de uma nova ordem”⁵⁴. O Museu do Louvre, portanto, configurou o caráter político que possuem essas institui es, principalmente em tempos de necessidade de afirma o ideológica. Também, foi a partir do movimento revolucionário francês que a no o de patrimônio cultural começou a ser forjada⁵⁵. Ainda, outro aspecto dessas institui es foi promovido: a partir da

⁵⁰ SUANO, Marlene. 1986, p. 23.

⁵¹ Todavia, a cole o que deu origem ao *Ashmolean Museum* – aberto oficialmente em 1683 – já era acessível antes da aquisi o por Ashmole. Tradescant e seu filho permitiam que as pessoas a visitassem gratuitamente em sua casa, no distrito de *Lambeth*, em Londres.

⁵² POMIAN, 1984, p. 82.

⁵³ SUANO, 1986, p. 30.

⁵⁴ DUNCAN, Carol. *Art museums and the ritual of citizenship*. In: *Interpreting Objects and Collections*. 2003, p. 282). [tradu o nossa].

⁵⁵ Para mais informa es a respeito deste tema, ver *A alegoria do patrimônio* de Françoise Choay (2001).

Revolução Francesa, “a afirmação dos direitos humanos leva a reivindicar o acesso às obras de arte como se se tratasse de um direito legítimo ao qual a República deve satisfazer”⁵⁶, ou seja, transformam os museus em espaços de instrução do povo.

Segundo aponta Stephen Weil, os primeiros museus foram criados com o papel de “inculcar virtudes políticas e sociais” nos cidadãos, por meio do acesso às artes. Esta proximidade do homem comum com a Arte contribuiria para o “desenvolvimento de valores morais e para o bem-estar geral da sociedade”⁵⁷, conforme acreditavam personalidades da época. Weil sinaliza ainda que a criação do Louvre, anos após a eclosão da Revolução Francesa, fortaleceu este pensamento, que foi replicado ao redor do mundo. Percebemos essa “vocação” dos museus quando analisamos as primeiras experiências de abertura de coleções que culminaram no aparecimento dos museus públicos, cuja finalidade estava em estabelecer-se como centros didáticos para o povo iletrado.

Conforme o tempo e as mudanças sociais, este papel foi também sendo modificado; porém, sempre manteve seu aspecto de “templo” ou de “lugar sagrado”. De acordo com Weil, na Europa, durante o século XIX, os museus, além de proporcionarem educação e erudição à população – “refinando o gosto e purificando a moral dos visitantes” – eram também considerados centros de distração à “classe trabalhadora”. Weil cita que o *Metropolitan Museum of Art*, fundado em 1870 nos Estados Unidos, tinha em seu programa original, além de apurar o gosto do público com relação às artes, também fornecer um entretenimento “inocente e refinado” à população de Nova York. De fato, tornou-se crescente a convicção de que os museus deveriam prestar um “serviço” à sociedade, por meio da instrução tanto erudita quando moral do povo, atuando também como um instrumento político.

A partir deste breve histórico das coleções é possível determinar que, uma vez transformadas em coleções de museus, deixam de possuir um caráter particular para entrarem no campo da coletividade. Ainda que pudéssemos fazer uma análise crítica do entendimento histórico-social do termo coletividade e público, há de fato uma ampliação do número de

⁵⁶ POULOT, Dominique. A Revolução Francesa e os meios de agir dos museus. In.: Museu e museologia. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 85.

⁵⁷ WEIL, Stephen. *The Museum and The Public*. Lecture presented at Teachers College, Columbia University, 1997, p.3. PDF. Acesso em 13 jan. 2018.

pessoas que passam a acessar tais espaços. Pomian nos apresenta uma especificidade interessante que também diferencia coleções particulares de coleções pertencentes a museus. Esta distinção está no fato de que as primeiras não possuem um caráter perene; estão sujeitas a dispersões após a morte de seus formadores, a menos que estes deixem orientações sobre o que desejam que seja feito com elas. Por outro lado, os museus têm em si a concepção de instituição permanente, que sobrevive aos fundadores das coleções que abrigam. Além disso, conforme salienta o autor citado,

(...) no ponto de partida de todo o grande museu, senão de todo museu, existe um acto das autoridades públicas ou de uma colectividade. (...) O carácter público dos museus exprime-se também pelo facto de, contrariamente às coleções particulares, **serem abertos a todos**. (...) As doações estão muitas vezes na origem dos museus, e contribuem também em larga escala para o seu enriquecimento.⁵⁸ [o grifo é nosso]

Embora uma de suas características principais seja permitir o acesso a todos, a realidade e o histórico dos museus nem sempre corroboram a fala de Pomian. Houve muitos avanços em relação à abertura das coleções particulares ao longo dos séculos XVII e XVIII, no entanto não podemos dizer que elas eram acessíveis ao público; este é um termo que deve ser analisado, posto que a noção de público precisa ser contextualizada. Essas primeiras instituições museológicas cobravam certo valor pelo bilhete de entrada – quantias que normalmente estavam além do alcance do que muitos poderiam pagar. Alguns museus eram abertos à entrada somente uma vez na semana, necessitando, ainda, um agendamento prévio que poderia demorar semanas⁵⁹.

Uma referência interessante pode ser retirada do livro “*O casaco de Marx: roupas, memória, dor*”, de Peter Stallybrass. Nesta publicação, vemos o esforço do filósofo e revolucionário socialista Karl Marx para desenvolver sua famosa obra *O Capital* enquanto tentava sustentar sua família, escrevendo por dinheiro, em meados do século XIX. Marx havia conseguido um bilhete para a sala de leitura do Museu Britânico a fim de realizar sua pesquisa. No entanto, para cobrir dívidas – contas no verdureiro e no açougueiro – Marx teve de penhorar seu casaco de inverno, encontrando-se numa difícil situação: sem o casaco, além de ficar impossibilitado de sair no frio, não poderia frequentar o Museu, pois “o salão de leitura não aceitava simplesmente qualquer um que chegasse a partir das ruas: e um homem

⁵⁸ POMIAN, 1984, p.83.

⁵⁹ SUANO, 1986, p 30.

sem um casaco, mesmo que tivesse um passe de entrada, era simplesmente qualquer um”⁶⁰. Podemos encontrar outro exemplo parecido no Palácio Hermitage, durante o reinado da Imperatriz Catarina, a Grande (século XVIII). A visitação do público às coleções era permitida; no entanto, os visitantes deveriam trajar a vestimenta cerimonial da corte russa, o que, certamente, restringia o acesso de grande parte da população comum⁶¹.

Havia ainda, grande desconforto das camadas mais altas da sociedade, que reclamavam da presença de pessoas “comuns” que não sabiam se comportar em ambientes nos quais eram expostos uma gama de objetos considerados preciosos e belos. Para os colecionadores e frequentadores dessas coleções, esses lugares eram destinados à contemplação e ao deleite, no qual deveria ser seguido um protocolo social digno da suntuosidade dos objetos ali dispostos⁶², noção que permanece até hoje no imaginário de muitos quando pensam em museus.

Esta noção de museu como espaço sagrado, ou templo, pode ser justificada pela origem de seu termo que tem como referência o templo das musas, o chamado *mouseion*, originado na Grécia. Diferente da definição atual de museus⁶³, aquele espaço dedicado às musas da mitologia grega, representantes das filhas de Zeus com Mnemosine (divindade da memória) não era propriamente um lugar destinado à acumulação de objetos. No *mouseion* grego, cada uma das musas presidia uma categoria da criatividade humana, como a poesia, dança, astronomia, música, entre outras e tratava-se de um espaço dedicado ao saber filosófico⁶⁴. É frequente também, na literatura especializada, relacioná-los à Biblioteca de Alexandria, formada no século II antes de Cristo, no Egito. Neste local havia um espaço dedicado à guarda de “estátuas e obras de arte, instrumentos cirúrgicos a astronômicos, peles de animais raros, presas de elefantes, pedras e minérios (...)”⁶⁵, caracterizando uma coleção de objetos que pretendia dar conta da “totalidade do mundo”. Era, assim como o *mouseion* grego,

⁶⁰ STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2008, p.48. 3 ed.

⁶¹ SUANO, 1986, p. 26.

⁶² SUANO, 1986, p. 27.

⁶³ A definição do Conselho Internacional de Museus (ICOM), de 2007, apresenta-o como “instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite.”

⁶⁴ SUANO, 1986, p. 10.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

destinado a reflexões filosóficas referentes às diversas áreas do conhecimento humano⁶⁶. A partir deste momento, de acordo com Suano, “a ideia de compilação exaustiva (...) sobre um tema ficou ligada à palavra “museu”⁶⁷.

Deste modo, a origem mítica da palavra museu reverbera até hoje no modo como muitos o compreendem. Conforme observa Chagas (2009), “mesmo depois da laicização desses templos modernos e da sua transformação em espaços públicos, fenômeno que se verificou claramente depois da Revolução Francesa, o mistério não foi abolido (...)”⁶⁸, ou seja, o conceito de sacralidade dos museus continua presente, afetando o modo como o público se relaciona com ele. Scheiner (2005), ao mencionar esta origem, afirma que, a partir desta noção, o museu carrega apenas dois sentidos, sendo o primeiro um “espaço físico (o templo) (...) um relicário, local de coisas sagradas (acervos), solene, espaço do ritual; espaço de reprodução, vinculado muito mais à permanência do que à criação (...)”⁶⁹. Com ressalvas em relação ao conceito de permanência que esta origem poderia carregar, o fato é que mesmo transformando-se em espaços públicos e com maior projeção na vida cotidiana da população, os museus ainda possuem um caráter solene perceptível no modo como o público se manifesta dentro dele.

É possível, a partir da narrativa desenvolvida, perceber que um longo caminho foi percorrido para que as coleções adquirissem um status de “público”, ainda que esta noção gerasse polêmicas, tendo em vista muitas vezes o caráter restritivo presente nos critérios de visitação. No entanto, há outro caminho, talvez ainda em construção, para que essas coleções inseridas em museus sejam reconhecidas como patrimônio de todos. Esta questão se faz pertinente visto que grande parte da população assume em relação aos museus uma posição distante, limitando-o a concepções pré-estabelecidas: para muitos, trata-se de um ambiente elitista, representante da memória de uma classe dominante; outros o percebem como uma instituição estagnada e cristalizada no tempo, um “depósito” de objetos sem serventia, que ilustram o que, uma vez, foi a vida no passado.

⁶⁶No entanto, não existe confirmação de que a Biblioteca tenha tido qualquer relação ao termo museu. (BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Vol. 28. 1996, p. 15).

⁶⁷ SUANO, 1986, p. 11.

⁶⁸ CHAGAS, Mário. *A imaginação museal: museu, memória e poder* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009, p. 56.

⁶⁹ SCHEINER, Teresa Cristina. Museologias e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: *Museu: instituição de pesquisa*. (Mast Colloquia, vol. 7). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2005, p. 90.

Este tem sido um dos desafios da museologia atual: fazer com que seus acervos e a própria missão institucional dialoguem com os movimentos sociais, ambientais e políticos que surgem a cada dia, com suas demandas e visões próprias. Os museus como instituições públicas devem estar inseridos nesses debates e seus acervos devem contribuir para as reflexões em curso, ampliando o acesso e a inserção de diferentes públicos.

Visto que o museu, não importa a sua tipologia, carrega materialidade⁷⁰, consideramos relevante o estudo das coleções que estes abrigam e preservam para as próximas gerações, pois esta

talvez seja a mais potente dentre as qualidades dos museus: a capacidade de expressar nossa condição de finitude. Nos museus, olhamos artefatos que, de certa forma, morreram por perderem o sentido. Por trás desses artefatos mortos, nos olham seres humanos que desapareceram, mas, paradoxalmente, continuam vivos. Entendendo os artefatos, estejam eles presos nos limites dos museus tradicionais ou plenamente incorporados ao circuito da vida, avançamos um pouco mais na direção de entendermos a nós mesmos⁷¹.

Bittencourt aponta que é a partir da formação de acervo que podemos “trazer essas instituições de volta ao presente, de colocar sob crítica todos os paradigmas. Temporalizá-los, humanizá-los”⁷². O autor, na mesma perspectiva apresentada por Tomislav Sola (1989), diz que uma instituição se expressa e cria sua identidade a partir do acervo que preserva⁷³.

1.3 Os museus de arte sob a perspectiva da documentação museológica

Entendemos como museu clássico aquele com origem nos séculos XVIII e XIX. Tomando como referência a definição de Scheiner (2005), enquadraram-se nesta tipologia de museu:

⁷⁰BITTENCOURT, José Neves. Em torno da serventia atual dos museus: algumas reflexões sobre políticas de aquisição. In: Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 43-62, nov. 2013, p. 55. Disponível em: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/4-Artigo3-Jose-Bittencourt.pdf>. Acesso em maio de 2017.

⁷¹ *Idem.*

⁷² BITTENCOURT, 2013, p. 57.

⁷³BITTENCOURT, José Neves. A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidades nos museus brasileiros. In: *Museu: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins. Mast Colloquia Vol. 7. 2005, p. 43.

os museus “de arte, de história, de ciência, de tecnologia (...). Centrados no objeto estruturaram-se a partir de movimentos muito específicos, desenvolvidos por especialistas: coleta; documentação; conservação; pesquisa; interpretação; comunicação. E dependem, para existir, do interesse de um público que os visite⁷⁴”.

Essa separação em categorias é guiada pela tipologia de acervo que cada instituição abriga e conserva. Traremos nosso foco para os museus de arte, tendo em vista o fato de nosso objeto de estudo compor o acervo de um museu de mesma tipologia; portanto, uma análise deste modelo conceitual pode contribuir para a compreensão mais ampla desta pesquisa. Da mesma forma como ocorrem com os objetos utilitários, quando pinturas, esculturas, desenhos ou gravuras passam a fazer parte de uma coleção museológica elas também mudam de “status”, perdendo seu valor de uso para ganharem novos significados para além dos propósitos para os quais foram produzidas. Pomian (1984) menciona a perda do valor de uso de uma obra de arte, “admitindo que se possa considerar tal a sua função decorativa”. Ressalta o autor sobre o objeto de museu:

Assimilam-se assim a obras de arte que não têm uma finalidade utilitária, enquanto produtos para ornamentar as pessoas, os palácios, os templos, os apartamentos, os jardins, as ruas, as praças e os cemitérios. Todavia, não se pode dizer que as peças de coleção ou de museu estejam lá para decorar⁷⁵.

Prosseguindo com a abordagem de Pomian (1984), observamos que a transformação do valor utilitário de um objeto de museu, que passa a adquirir uma “carga de significado” quando retirado de seu contexto original, resulta em uma nova atribuição de valor. Como aponta o autor, “para que um valor possa ser atribuído a um objeto por um grupo ou por um indivíduo, é necessário e suficiente que esse objeto seja útil ou que seja carregado de significado. (...) É o seu significado que funda o valor de troca das peças da coleção”⁷⁶.

A respeito das obras de arte, apesar de proporcionarem fruição estética ao visitante, aspectos como sua importância artística (por evidenciarem um período da história da arte) ou por seu caráter único ou raro (um exemplar icônico da produção de um artista) são os principais critérios de atribuição de valor. Por representarem uma “coletividade”, coleções pertencentes a instituições abertas ao público e a serviço da sociedade não devem seguir o gosto estético de um ou outro indivíduo, como são constituídas as de caráter privado, mas

⁷⁴ SCHEINER, 2005, p. 93.

⁷⁵ POMIAN, 1984, p. 51.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 72.

necessitam ser de interesse artístico ou histórico coletivo. Ao adquirirem o status de coleção museológica, outros elementos conceituais deverão ser trabalhados para que estes objetos façam sentido para a sociedade; o padrão estético não se perde, mas é preciso uma reflexão sobre a sociedade que os produziu, a estética vigente, a mudança de padrões dentre outros aspectos históricos e sociais, atribuindo-lhes uma nova função: a de “documentar a realidade da qual foram separados”⁷⁷, de modo que representem sociedades, pessoas, modos de viver e pensar, além de serem testemunhos da existência de indivíduos ou lugares, entre outras significações.

Como salienta Loureiro (2008), uma obra de arte como “entidade de natureza não verbal” deve ser entendida em sua complexidade por meio da documentação museológica⁷⁸, que se desenvolve pela pesquisa de especialistas e contempla aspectos como a iconografia e contexto histórico de produção. Essas informações “não verbais” quando bem “traduzidas”, termo empregado por Loureiro, contribuem para que se produza conhecimento que vai muito além do estudo específico da história da arte, podendo complementar trabalhos nas mais variadas áreas. Também resultam em conteúdo para exposições que possibilitam que o museu se comunique com seu público. Em muitas instituições, a disposição das obras normalmente é guiada pela perspectiva cronológica ou temática, proporcionando um percurso “didático” ao espectador.

Sobre este aspecto dos museus de arte, é interessante a percepção do filósofo francês Paul Valéry (1871-1945), em texto publicado no início da década de 1930, a respeito de sua visita a uma das galerias do Museu do Louvre. Em certo momento, ele faz esta declaração:

O ouvido não suportaria dez orquestras ao mesmo tempo. O espírito não pode nem acompanhar nem conduzir várias operações distintas, e não há raciocínios simultâneos. Mas o olho, na abertura de seu ângulo móvel e no instante da percepção está obrigado a admitir um *retrato* e uma *marinha*, uma *cozinha* e um *trunfo*, personagens em estados e dimensões os mais diversos; e mais, deve acolher no mesmo olhar harmonias e maneiras de pintar incomparáveis entre si.

Do mesmo modo que o sentido da visão encontra-se violentado por esse abuso de espaço que constitui uma coleção, a inteligência não é menos ofendida por uma cerrada reunião de obras importantes. Quanto mais belas, mais elas são os efeitos excepcionais da ambição humana, mais devem poder se distinguir umas das outras. São objetos

⁷⁷ MENSCH, Peter Van, 1992 *apud* LOUREIRO, M. L. N., 2008, p. 104.

⁷⁸ LOUREIRO, 2008, p. 103.

raros cujos autores teriam por certo desejado que fossem únicos. “Este quadro”, às vezes se diz, “mata todos os outros ao seu redor”⁷⁹.

Esta percepção um tanto crítica dos museus talvez pudesse estar ligada aos aspectos museográficos⁸⁰ da época, que eram bastante diferentes das concepções atuais, no qual as galerias eram lotadas por esculturas e quadros de diversos tamanhos junto a molduras imponentes indo da parte mais baixa da parede quase a altura do teto, como demonstrado na pintura do francês Robert Hubert, semelhantes visualmente aos gabinetes de curiosidades.



Fig. 2. Pintura de Robert Hubert (1733 - 1808) retratando uma das galerias do Museu do Louvre (1796).⁸¹

Este relato nos possibilita apontar a questão da redução que existe quando objetos são retirados de sua realidade original e reunidos em museus. Para Valéry, houve uma perda de significado e valor das obras de arte quando estas pareciam justapostas em uma sala de exposição, na qual os objetos “brigavam” pela atenção do espectador, sentindo-se este incapaz de assimilar tudo o que via. No entanto, como já abordado, acumular e colecionar possuem premissas diferentes, e os museus estão (ou deveriam estar) longe de serem meros acumuladores de objetos.

⁷⁹ VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry - Oeuvres II. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 32. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a03.pdf>. Acesso em 27 de maio de 2017.

⁸⁰ Entendemos como museografia a “definição dos conteúdos” de uma exposição dentro de um museu, ou seja, abrange aspectos que vão desde a seleção de peças como os dispositivos utilizados para a exibição das obras no espaço expositivo. Também pode ser chamado de “expografia”. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2014, p. 59).

⁸¹ Disponível em: <http://www.flickrriver.com/photos/havala/4080398451/>

Para compreender esta questão, Loureiro (2008)⁸² segue a perspectiva apresentada por Bruno Latour sobre o conceito de “redução” e “amplificação”, expondo a característica inerente às coleções museológicas: a seleção. De fato, esta é uma discussão antiga no campo do colecionismo no qual preservar implica necessariamente em selecionar e descartar devido à impossibilidade de se guardar tudo. Latour conceitua estes dois termos tomando como referência aves empalhadas em um museu de história natural que, antes “invisíveis” em seu *habitat*, tornam-se “sinoticamente visíveis e sincronicamente reunidas”⁸³ sob a guarda de uma instituição. Desse modo, a perda ou “redução” que se evidencia no processo de seleção resulta em ganho ou “amplificação” de um conhecimento, possibilitando o acesso àquilo que estava espalhado. Trazendo a discussão sob a luz dos museus de arte, Loureiro (2008) aponta que

(...) o museu de arte permitiu reunir, sinoticamente e sincronicamente, artefatos que se encontravam dispersos no espaço e no tempo, e que só através dessa operação de mobilização puderam ser comparados, justapostos, vistos como elementos de um conjunto, como passagens ou capítulos de uma história, posteriormente construída e narrada, a História da Arte⁸⁴.

Sendo assim, os museus de arte conferem aos objetos que reúne e conserva a possibilidade de se tornarem meios de representação de uma história ou narrativa construída a partir da missão que a instituição prevê para si mesma. A seleção, intrínseca ao processo de formação de acervos museológicos, é demonstrada por meio da política de aquisição, que nada mais é do que a sistematização dos critérios de escolha para os itens de uma coleção. Em especial, os museus de arte nacional são constituídos para reunir e dispor os artefatos artísticos representantes de um país, com seus diversos artistas e nos mais variados temas, escolas e contextos. Sendo assim, desempenham um papel unificador e amplificador, conforme o conceito de Latour, no qual tornam “visível” a produção artística de vários tempos para as futuras gerações.

⁸² LOUREIRO, 2008, p. 107.

⁸³ LATOUR, 1985, p. 27-28 *apud* LOUREIRO, 2008, p. 107.

⁸⁴ LOUREIRO, 2008, p. 107-108.

2 O CASO DO GABINETE DE GRAVURA

2.1 O contexto de criação do MNBA e o campo do patrimônio

O Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), criado em 1937 e localizado na cidade do Rio de Janeiro, possui uma coleção pública de arte de grande relevância, pois seu conjunto de arte brasileira oitocentista reúne exemplares de grande valor para a história da arte no Brasil possibilitando um entendimento adequado do contexto artístico da época. Estão presentes em sua coleção artistas como Vítor Meireles, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo, Henrique e Rodolfo Bernardelli, Eliseu Visconti, entre tantos outros nomes de destaque no cenário das artes plásticas.

A criação do MNBA pode ser inserida num contexto bastante rico com respeito às relações entre Estado e cultura no Brasil, culminando em ações voltadas à preservação do patrimônio cultural. Este processo teve início durante a década de 1920 quando intelectuais modernistas brasileiros voltaram-se à proteção do patrimônio cultural dirigindo sua atenção para os bens nacionais imóveis, como cidades históricas e monumentos, principalmente no estado de Minas Gerais⁸⁵.

A criação do Museu Histórico Nacional (MHN), em 1922, também pode ser entendida como o início da trajetória deste processo de preservação do patrimônio nacional, através da iniciativa de Gustavo Barroso (1888 – 1959)⁸⁶, seu idealizador e fundador. Em 1934, foi criada a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, vinculada ao MHN e “norteada por uma perspectiva tradicionalista e patriótica”⁸⁷, com o objetivo de “impedir que objetos antigos, referentes à história nacional, fossem retirados do país em virtude do comércio de antiguidades, e que as edificações monumentais fossem destruídas por conta das reformas

⁸⁵CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Bahia: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2007, p. 2.

⁸⁶Barroso foi um intelectual de prestígio do início do século XX, trabalhando como advogado, jornalista e escritor. (ABREU, Regina. *A Fabricação do Imortal: Memória e Estratégias de Consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 167). Possivelmente, sua maior contribuição tenha sido para o campo dos museus e do patrimônio no Brasil. Foi o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional e idealizador do curso de Conservadores de Museus, em 1932, origem do primeiro curso de Museologia, hoje vinculado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

⁸⁷FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 95.

urbanas, a pretexto de modernização das cidades”⁸⁸. Gustavo Barroso é nomeado Inspetor de Monumento, ao mesmo tempo em que dirigia o MHN e o Curso de Museus⁸⁹.

No entanto, foi durante o governo de Getúlio Vargas, mais especificamente no Estado Novo (1937 - 1945)⁹⁰, que se consolidaram diferentes ações relacionadas à preservação do patrimônio nacional. Como observa Lia Calabre, neste momento foram implementadas as primeiras políticas públicas de cultura no país. No entanto, a autora ressalta que o conceito de “política cultural como uma ação global e organizada” surge no período pós-guerra, de modo que “(...) até então, o que se verificava eram relações, de tensão ou não, entre o campo do político e o da cultura e da arte em geral, gerando atos isolados. A institucionalização da política cultural é uma característica dos tempos atuais”.⁹¹ A criação do Ministério para Assuntos Culturais da França, em 1959, foi um marco nesse tipo de política. No Brasil, entre as iniciativas formuladas por Vargas, está a criação do Ministério da Educação e Saúde (MES), cujos desdobramentos internos resultaram na criação de serviços e institutos voltados para setores da área cultural, como o teatro, cinema e a radiodifusão, embora o Ministério não fosse responsável pela gestão dessas áreas⁹².

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), idealizado por Mário de Andrade e oficialmente redigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade (através de decreto-lei) foi uma das contribuições do período para o setor cultural durante o governo Vargas. Este órgão, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde (MES), tinha como objetivo a preservação de todos os bens culturais nacionais (obras de arte, monumentos, edifícios, cidades históricas, etc) funcionando oficialmente em 1937. Muitos intelectuais brasileiros, principalmente os ligados ao movimento modernista, tiveram participação como funcionários e/ou colaboradores do SPHAN. Podemos citar nomes como o arquiteto Lucio Costa e os poetas Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, entre outros.

⁸⁸ RANGEL, Márcio Ferreira. *Museologia e patrimônio: encontros e desencontros*. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 103 - 112, jan.-abr. 2012, p. 104

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ O Estado Novo, instituído em 1937 durante o governo de Getúlio Vargas, constituiu-se um projeto ideológico para a construção de uma nacionalidade brasileira, “um projeto centrado no conceito de nação, fundamentalmente ufanista, de forma a fortalecer o poder político central”. (GARCIA, 1983, p. 30)

⁹¹ CALABRE, 2007, p. 1.

⁹² *Ibidem*.

Dando continuidade às medidas culturais, foi instituído pelo Decreto-Lei nº 526 de julho de 1938 o primeiro Conselho Nacional de Cultura, proposto ao presidente da República pelo então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema⁹³. O órgão, que seria composto por sete membros “dentre pessoas notoriamente consagradas ao problema da cultura, devendo figurar entre eles pelo menos quatro dos diretores ou altos funcionários de repartições do Ministério da Educação e Saúde”⁹⁴ seria o responsável por coordenar as ações do ministério voltadas ao desenvolvimento cultural, que deveriam abranger:

- a) a produção filosófica, científica e literária;
- b) **o cultivo das artes;**
- c) **a conservação do patrimônio cultural (patrimônio histórico, artístico, documentário, bibliográfico, etc.)**
- d) o intercâmbio intelectual;
a difusão cultural entre as massas através dos diferentes
- e) processos de penetração espiritual (o livro, o rádio, o teatro, o cinema, etc.);
- f) a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas ou humanitárias;
- g) a educação cívica através de toda sorte de demonstrações coletivas
- h) a educação física (ginástica e esportes);
- i) a recreação individual ou coletiva⁹⁵. [o grifo é nosso]

Dessa forma, foram estabelecidas as primeiras bases para o desenvolvimento cultural no país. Sobretudo no que concerne à conservação do patrimônio cultural (conforme o item “c” descrito acima). Quanto ao SPHAN, Maria Cecília Londres Fonseca (2009) destaca que, o ministro Gustavo Capanema tinha em mente, inicialmente, fazer um “levantamento das obras de pintura, antigas e modernas, de valor excepcional, existentes em poder de particulares, na cidade do Rio de Janeiro”⁹⁶. No entanto, logo viu que era preciso ampliar o raio de proteção às diversas outras “categorias” que se enquadrariam como patrimônio nacional, chamando então Mário de Andrade para a elaboração de um projeto mais abrangente.

Desse modo, Mário de Andrade elaborou um anteprojeto que, mais tarde, com algumas redefinições, tornar-se-ia o decreto-lei nº 25 de 1937, que oficializou a criação do

⁹³ Gustavo Capanema foi o terceiro ministro da Educação e Saúde Pública (nomenclatura oficial), de 1934 a 1945. O Ministério foi criado em 1930 como uma das primeiras ações do governo provisório de Getúlio Vargas.

⁹⁴ BRASIL. Decreto-Lei nº 526, de 1º de julho de 1938. Institui o Conselho Nacional de Cultura. Governo Federal. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-526-1-julho-1938-358396-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 14 jan. 2018.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ FONSECA, 2009, p. 96 apud Sphan, 1941, p. 41.

SPHAN. O documento em questão tinha como ações básicas “organizar, conservar e defender o patrimônio artístico nacional”⁹⁷. Nas palavras de Márcia Chuva:

Duas noções básicas foram formuladas por Mário de Andrade e integralmente incorporadas no decreto-lei nº 25/1937, como fundamento de várias práticas que se engendraram no cotidiano do Sphan: a primeira delas é a noção de pertencimento à categoria de patrimônio artístico nacional, que, efetivamente, caracterizou a distinção entre os bens tombados (...) A ausência do termo histórico na denominação dada por Mário de Andrade não implicava na sua desconsideração, mas no entendimento de que esta seria uma dentre as várias categorias por ele criadas para a obra de arte patrimonial (...) Nesse sentido, definiu o que constituía o patrimônio artístico nacional como “todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira”⁹⁸.

Partindo dessas práticas e da definição do que se enquadraria como “patrimônio artístico nacional”, Mário de Andrade estipulou oito categorias artísticas, a saber: arte erudita nacional, arte erudita estrangeira, arte histórica (que de alguma forma tenha contribuído para a “evolução nacional”), arte arqueológica, arte ameríndia, arte popular, artes aplicadas nacionais e artes aplicadas estrangeiras. As obras que se enquadrassem na definição de patrimônio, a partir de critérios estipulados no anteprojeto, deveriam ser registradas de acordo com as determinadas categorias, em quatro Livros de Tombo seguindo basicamente as práticas que já eram comuns dentro dos museus, ou seja, o registro do acervo no livro de tomo da instituição⁹⁹.

Assim seriam denominados os quatro Livros: o Livro do Tombo Arqueológico e Etnográfico, Livro do Tombo Histórico, Livro do Tombo das Belas Artes e Livro do Tombo das Artes Aplicadas e Técnica Industrial. Na concepção de Mário de Andrade, cada Livro seria vinculado a museus nacionais, que “deveriam ser criados ou incorporados ao Sphan para cumprirem os objetivos de propagar o patrimônio artístico nacional”¹⁰⁰. Dentro deste contexto, o Museu Nacional de Belas Artes, fundado no mesmo ano que o SPHAN (1937), deveria ser ligado diretamente ao Livro de Tombo das Belas Artes com patrimônio tombado relativo às categorias da arte erudita nacional e estrangeira.

⁹⁷ CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930 – 1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 160.

⁹⁸ CHUVA, 2009, p. 161.

⁹⁹ De acordo com Chuva (2009, p. 162), a expressão “tombamento” foi instituída no Brasil pelo próprio Mário de Andrade.

¹⁰⁰ CHUVA, 2009, p. 162 – 163.

O Museu Nacional de Belas Artes foi criado através da Lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937 (artigo 48), a mesma que organizou os serviços do Ministério da Educação e Saúde, como o SPHAN e seu Conselho Consultivo. Segundo o Artigo 48¹⁰¹: “Fica criado o Museu Nacional de Belas Artes, destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal”¹⁰².

É interessante que a proposta de criação de um museu nacional voltado especificamente às belas artes, apesar de ter sido concluída em 1937 no âmbito das ações do MES e do SPHAN, teve as primeiras bases lançadas na década final do século XIX, mais precisamente em 1892, quando o pintor e então deputado Pedro Américo defendeu, através de um projeto lei, a criação de uma Galeria Nacional de Belas Artes composta por obras nacionais originadas da pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), com verbas para aquisição de itens e nomeação de diretor¹⁰³. Passados quarenta anos, Porto-Alegre Filho¹⁰⁴ recupera este documento e propõe a criação de uma galeria, ampliando suas ações para além das de um museu. Segundo Claudia Rocha (2014), em 1932, Porto-Alegre Filho sugeriu ao Ministério da Educação a constituição de um Departamento de Belas Artes para o registro dos bens culturais nacionais, cinco anos antes da criação do SPHAN¹⁰⁵. No ano de 1936, o pernambucano José Marianno Filho, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes e diretor da ENBA de 1926 a 1927, redige carta em que elabora “medidas de ordem material e de organização para a instalação do MNBA, que se estabeleceria no mesmo edifício construído para as atividades da ENBA.

Antes da criação do Museu Nacional de Belas Artes, a ENBA dividia-se entre as atribuições de uma instituição de ensino e a manutenção de sua pinacoteca. Conforme aponta Rocha (2014), a ENBA

¹⁰¹ Optou-se por atualizar a ortografia do documento.

¹⁰² BRASIL. Lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937. Governo Federal, Página 6. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/L378.pdf>> Acesso em maio de 2017.

¹⁰³ ROCHA, Claudia. *Da pinacoteca ao museu: historicizando processos museológicos*. Dissertação de mestrado em Museologia da Universidade de São Paulo, 2014, p. 17- 19.

¹⁰⁴ Filho de Manuel de Araujo Porto-Alegre, pintor discípulo de Jean Baptiste Debret e professor da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

¹⁰⁵ ROCHA, 2014, p. 17-19.

vinha recebendo críticas quanto ao tratamento dispensado às obras de arte da Pinacoteca. O crescimento de sua coleção, o estado de conservação e a forma de exposição das obras de arte, somado ao estado de conservação do prédio, ganharam notícias de vários jornais, mobilizando a manifestação textual de atores que circunstanciavam o cenário cultural da época.¹⁰⁶

JORNAL DO BRASIL — SABADO, 22 DE JANEIRO DE 1938

Para tornar mais conhecida a arte nacional

Exposições flutuantes e ferroviárias, solos postais e outras iniciativas

A direção do Museu Nacional de Belas Artes, criado pela última reforma do Ministério da Educação, para dar maior expansão e plena autonomia à antiga pinacoteca da Escola de Belas Artes, além do que já temos noticiado, elaborou inúmeros pareceres relativos à aquisição dos quadros do pintor Antonio Parreiras; de uma cópia reduzida da estátua equestre de Frederico, o Grande, oferecida pelo Kaiser ao marechal Hermes da Fonseca; de um quadro atribuído ao famoso pintor Lucas de Leyde, cuidando ainda do processo relativo à aquisição de obras de arte de artistas brasileiros para o Museu e propôs ao Sr. Ministro da Educação a aquisição de trabalhos dos artistas Rui Campelo e Milton da Costa.

RESTAURAÇÃO DE OBRAS CELEBRES

Continuando no programa de restauração e conservação das peças do Museu, foram restauradas as seguintes obras que estavam em péssimo estado de conservação: 1. Retrato de senhora, de Germanny Liorrenti; 2. Tarquinio e Lucrecia, cópia de Vitor Meireles; Retrato de Dom Pedro II, pastel de Bernardelli; D. João VI, desenho à pena de Bernardelli; 5. Deposição da Cruz, cópia de Rafael Frederico; 6 e 7. Retrato de Agostinho da Mota e Retrato de Grandjean de Montigny, pastéis de Bernardelli.

nacional, o qual excursionaria pelos Estados do Brasil, pelas Americas e pela Europa, levando aos seus povos exemplares da nossa produção artística. Será uma das melhores maneiras de divulgar, no país e no estrangeiro, o que tem feito o Brasil em materia de arte. Citando o exemplo da Suecia, alvitrou ainda a organização de outras coleções a serem divulgadas através de salões montados em trens de ferro, que percorreriam os rotéis do Brasil.

ARTICULANDO AS ESCOLAS COM O MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Assim que o Museu estiver organizado, com todo o aparelhamento necessário, sua direção entrará em entendimento com as escolas primarias, secundarias e superiores, no sentido de serem organizadas visitas mensais, em dias previamente marcados, para os respectivos alunos, aos quais serão, nessa ocasião, prestados esclarecimentos e informações que os habilitem a conhecer a nossa arte e criar por ela um crescente interesse.

São enormes os resultados que advirão dessas visitas, em favor da educação artistica de nosso povo.

AMIGOS DO MUSEU

A exemplo do que ocorre no Louvre e em outros museus do mundo a nossa vai ter também

Fig.3. Nota sobre a criação do MNBA. “Criado (...) para dar maior expansão e plena autonomia à antiga pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes”¹⁰⁷.

Este clamor sustentado pelos intelectuais fortaleceu a ideia da criação de um espaço que pudesse coletar, expor e conservar as obras da coleção que se desenvolvia¹⁰⁸ na ENBA.

¹⁰⁶ ROCHA, 2014, p. 18.

¹⁰⁷ JORNAL DO BRASIL, de 22 de janeiro de 1938.

Além disso, um museu voltado à reunião de obras de arte encaixava-se muito bem ao projeto do SPHAN – especialmente ao anteprojeto de Mário de Andrade – que intencionava a criação de um museu nacional de artes para ser articulado ao Livro de Tombo das Belas Artes, no qual deveriam ser registradas as obras referentes a esta tipologia de bem patrimonial.

Foi neste contexto que foi consolidado como instituição o Museu Nacional de Belas Artes que, durante o ano de 1937, permaneceu fechado ao público, de modo a, primeiro, estruturar-se internamente compondo seu corpo de funcionários, estabelecendo sua organização espacial através de obras de infraestrutura e buscando verbas para dar início às inúmeras atividades que deveria desempenhar. Em virtude disso, o MNBA teve sua inauguração oficial em 19 de agosto de 1938, mais de um ano após sua criação, com a presença de Getúlio Vargas¹⁰⁹.



Fig. 4. Em primeiro plano: Oswaldo Teixeira, diretor do MNBA (à esquerda), o presidente Getúlio Vargas (ao centro), e o ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (à direita) em visita ao Museu Nacional de Belas Artes (10 de junho de 1939)¹¹⁰.

¹⁰⁸ PEIXOTO, Elza Ramos. Museu Nacional de Belas Artes: seu histórico e organização. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Org.). *Museu Nacional de Belas Artes: histórico*. Rio de Janeiro: [s.n], 1990, p. 8).

¹⁰⁹ SILVA, Carlos Henrique Gomes da. *O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2013, p. 39. Disponível em: < http://ppgpmus.mast.br/dissertacoes/dissertacao_carlos_henrique_gomes_da_silva.pdf >. Acesso em maio de 2017.

¹¹⁰ Foto pertencente ao Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC).

2.2 A origem de sua coleção

O núcleo constituinte da coleção sob a guarda do Museu Nacional de Belas Artes, herdada da Academia Imperial (1826 – 1889) e, posteriormente, da Escola Nacional de Belas Artes (1889 – 1965), teve sua origem principal em 1816, com a chegada da Missão Artística Francesa. A cidade do Rio de Janeiro, desde o ano de 1808, abrigava a Corte Portuguesa devido à expansão napoleônica na Europa e por isso foi elevada ao status de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves no ano anterior (1815).

Segundo Vera Lucia Bottrel Tostes, a cidade, com a vinda de D. João VI e sua corte – historiadores estimam números imprecisos que vão de oito a 15 mil pessoas¹¹¹ –, passou por diversas transformações que eram compreensíveis quando se constata que as condições urbanas e estruturais da colônia eram ineficientes para abrigar uma Corte inteira. Neste sentido, a partir de 1808, medidas foram tomadas para que houvesse melhorias relacionadas à infraestrutura da cidade, incluindo sua organização administrativa, política e cultural. A primeira dessas ações deu-se com a assinatura de Carta Régia que decretava a abertura dos portos ao comércio internacional. Em relação à vida social, foram impostas alterações dos costumes e higiene. Diz-se que as melhores casas eram desocupadas para que os membros da corte pudessem se estabelecer nelas. A antiga Casa do Vice-Rei (Paço Imperial) tornou-se a residência da família real. Ruas foram alargadas, chafarizes foram erigidos para suprir o abastecimento de água e até mesmo as vestimentas dos habitantes se modificou pelo uso de roupas pesadas demais para o clima tropical, as mesmas usadas na Europa. Nesta época, também, foi grande e repentino o aparecimento de empresas inglesas no Rio de Janeiro, bem como em outras cidades como Salvador e Recife. Essas mudanças eram realizadas a partir de decretos e da criação de instituições que perduram até os dias atuais, como o Banco do Brasil, o Jardim Botânico – Horto Real –, e o Museu Nacional – Museu Real do Rio de Janeiro, aberto ao público em 1821. Essas medidas tinham por objetivo torná-la compatível com sua representatividade naquele início do oitocentos¹¹².

Em 1816, um grupo composto por artistas e artesãos (carpinteiros e serralheiros) chega à cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de criar a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e instituir o ensino artístico formal nos trópicos sob a denominação de Missão Artística

¹¹¹ TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. O Rio de Janeiro no tempo de D. João VI. In: *Revista Brasileira*. 2008, p. 43.

¹¹² TOSTES, 2008, p. 44.

Francesa. Alguns historiadores e críticos de arte possuem uma posição contrária à vinda desses artistas alegando que “o desenvolvimento natural da arte brasileira dentro dos princípios formais do Barroco foi interrompido abruptamente por uma proposta formal alienígena que impedia a continuidade da trajetória natural de nossa arte”. Mais adiante, no mesmo texto, explica-se a invalidade desse argumento, ao apontar que o modelo neoclássico, de um modo ou de outro, seria implantado no país “com a progressiva sofisticação do gosto da elite dirigente, após a Independência”. Além do mais, tanto o Barroco como o Rococó eram estilos que já haviam se esgotado em si mesmos durante o período colonial¹¹³.

Desse modo, a iniciativa de trazer a Missão Artística Francesa, conforme salienta o museólogo Pedro Xexéo (2007), foi compreendida como uma ação conjunta de nomes como Antonio de Araújo Azevedo, conhecido como Conde da Barca e ministro do Príncipe; o Marquês de Marialva, “ministro plenipotenciário português na Corte do novo rei da França, Luís XVIII; e o célebre naturalista alemão *Alexander von Humboldt*”¹¹⁴ que vislumbraram a necessidade de iniciar um projeto voltado às artes a fim de acompanhar o progresso em curso na cidade. Desse modo, escolheu-se a França e o Neoclassicismo como o modelo artístico a ser seguido nos trópicos e, para reunir os artistas e organizar a Missão, foi designado Joaquim Lebreton, conhecedor de artes e experiente em acervos como o do Louvre, em Paris¹¹⁵.

Como aponta a historiadora de arte Zuzana Paternostro¹¹⁶, Joaquim Lebreton, que é descrito como homem de personalidade entusiástica, reuniu assim, artistas que desembarcariam no Brasil com a incumbência de formalizar o ensino das artes no país através da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, criada por Decreto de D. João VI em 12 de agosto de 1816. Dessa maneira, desembarcaram nos trópicos nomes como o arquiteto *Grandjean de Montigny*, o pintor histórico *Jean Baptiste Debret*, o paisagista *Nicolau Antoine Taunay*, o escultor *Auguste Marie Taunay* e o gravador *Charles Simon Pradier*. Posteriormente, juntaram-se a eles mais um escultor e um gravador, respectivamente *Marc* e *Zepherin Ferrez*. Grande parte dos artistas franceses escolhidos para participarem da Missão estava insatisfeita com as condições políticas da França, na época dominada por Napoleão Bonaparte, pois eram

¹¹³XEXÉO, Pedro; ABREU, Laura Maria Neves de; DIAS, Mariza Guimarães. *A Missão Artística Francesa: coleção Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: [s.n]. 2007, p. 22.

¹¹⁴XEXÉO, 2007,p. 19.

¹¹⁵PATERNOSTRO, Zuzana. *Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa*. [FOLHETO]. MNBA Rio de Janeiro, 2000.

¹¹⁶*Ibidem*.

personalidades ligadas ao antigo rei, perdendo, conseqüentemente, espaço, prestígio e trabalho em seu país de origem. Sob essa perspectiva, a vinda para o Brasil pode ter sido um refúgio para eles. O crítico de arte José Roberto Teixeira Leite cita uma carta de Nicolas Antoine Taunay, localizada pelo pesquisador Donato Melo Júnior, pedindo à rainha de Portugal que convencesse D. João VI a convidá-lo (ele e outros artistas) para dar aulas no Brasil¹¹⁷.

Além de selecionar os artistas citados acima, consta no catálogo da exposição *Lebreton e a Missão Artística Francesa*, que, junto com o grupo, foi trazido um pequeno conjunto de obras de arte, escolhidas e adquiridas por Joaquim Lebreton, a fim de que servissem de apoio pedagógico à formação dos futuros artistas graduados pela Escola Real. As obras compradas por Lebreton, se não eram composições de grandes mestres da pintura francesa (devido à escassez de recursos dados por D. João VI), trataram-se de cópias de obras famosas e composições originais de menor valor, para auxiliar no ensino e dar início a uma pinacoteca¹¹⁸. De acordo com texto de Zuzana Paternostro¹¹⁹, responsável pela Seção de Pintura Estrangeira do MNBA no ano 2000, o chefe da Missão teve como objetivo reunir cópias de mestres da pintura, na maioria italianos, franceses e, em menor quantidade, flamengos, passando por estilos como o Renascentista, Barroco, Rococó e Neoclássico. A quantidade exata de obras vindas com a Missão no início do século XIX permaneceu desconhecida durante anos¹²⁰.

Incluem-se ainda à coleção constituinte do MNBA a produção dos artistas franceses da Missão Artística e as obras executadas pela primeira geração de alunos da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). A coleção cresceu com a incorporação automática ao acervo do Museu dos trabalhos enviados pelos bolsistas em Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (PVE), a

¹¹⁷LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*. Assessoria Cultural da Comissão de Artes. Secretaria de Cultura (Org.) Volume 2. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1979, p. 448.

¹¹⁸PEIXOTO, Elza Ramos; RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. In: *Exposição Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Ministério da Educação e Cultura. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. 1960.

¹¹⁹PATERNOSTRO, 2000, p. 5.

¹²⁰De acordo com o catálogo da exposição *Lebreton e a Missão Artística Francesa*, escrito pelos Conservadores do MNBA Elza Ramos Peixoto e Manoel Constantino Gomes Ribeiro e realizada no Museu em 1960, a listagem das obras – na realidade, uma cópia da original existente – foi encontrada somente no início do século XX nos arquivos do Consulado Francês durante a gestão de Rodolfo Bernardelli, primeiro diretor da ENBA de 1890 a 1915. Essa lista, tendo sido transcrita muito provavelmente por um copista que não possuía domínio da língua francesa, encontra-se com muitos erros de ortografia, dificultando a identificação das obras pertencentes ao acervo do Museu. (PEIXOTO e RIBEIRO, 1960, p. 22). No entanto, trabalhos recentes já apresentam a totalidade das obras vindas com Lebreton: sessenta pinturas.

partir de 1845, instituído durante a Direção de Félix Émile Taunay. Ainda há a incorporação das obras enviadas por alunos à AIBA com bolsas concedidas por D. Pedro II durante o Império, e doações particulares durante o Império e o início da República¹²¹.

A partir deste breve histórico, observamos que a coleção do MNBA teve sua origem a partir da Pinacoteca constituída para a Academia Imperial e que, mais tarde, foram transferidas para Escola Nacional de Belas Artes. A partir da criação do Museu, optou-se por realizar uma divisão do acervo pertencente à ENBA. Desse modo, as obras de arte produzidas pelos alunos, como cópias e estudos remetidos pelos artistas que estavam em excursões fora do país (gozando do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro), continuariam sob a guarda da Escola. O novo Museu se constituiria a partir da coleção trazida com D. João VI (deixada no Brasil em 1821 após o retorno a Portugal, doada ao Tesouro Nacional e posteriormente à AIBA)¹²² pelas obras produzidas pelos artistas da Missão Artística Francesa e das primeiras gerações de alunos da AIBA, além das obras premiadas nas Exposições Gerais (mais tarde denominadas Salões Nacionais)¹²³.

Após 1937, a coleção do MNBA continuou a se desenvolver a partir de novas incorporações dos Prêmios de Viagem, dos Salões Nacionais de Belas Artes e de Arte Moderna. A incorporação automática dos trabalhos premiados nos Salões se deu até o ano de 1970. Além disso, o MNBA enriqueceu seu acervo através de compras, doações, legados, etc, contando atualmente com aproximadamente 70.000 obras de arte, distribuídos entre os segmentos de Pintura, Desenho, Gravura, Escultura – abrangendo a Arte Nacional e Estrangeira – Arte Decorativa e Mobiliário, Arte Popular e Africana, Medalhística, Glíptica¹²⁴, incluindo Acervo Arquivístico e Bibliográfico¹²⁵. Cabe lembrar que o Museu Nacional de Belas Artes constituiu-se como o primeiro museu de arte do Brasil.

¹²¹ SILVA, 2013, p. 49 – 50

¹²² ROCHA, 2014, p. 23.

¹²³ Não é possível afirmar com exatidão como se realizou esta divisão, pois não há registros que documentem esta ação. A coleção de obras de arte que vieram com D. João VI está disponível no acervo do MNBA sob a denominação de “Coleção Real”. As obras de arte que passaram a fazer parte do acervo da Escola de Belas Artes fazem hoje compõem o acervo do Museu D. João VI.

¹²⁴ Arte de gravar em pedras preciosas.

¹²⁵ SILVA, 2013, p. 39

2.3 O contexto cultural da década de 1980 e a coleção de gravura do MNBA

Não encontramos dados quantitativos precisos a respeito de como era constituída a coleção de gravuras do MNBA até a formação do Gabinete, no início da década de 1980, devido ao fato de que há pouca literatura sobre esta ação específica: grande parte da informação sobre o período foi obtida a partir de depoimentos orais de profissionais que estiveram envolvidos nesta atividade ou ligados ao Museu Nacional de Belas Artes nesta época.

Foi possível compreender, no entanto, como era a estrutura de funcionamento do MNBA por meio de uma entrevista¹²⁶ concedida à museóloga e servidora do Museu, Claudia Rocha, em 2013, pelo também museólogo e crítico de arte, Pedro Xexéo, que trabalhou na instituição de 1975 a 2013. De acordo com Xexéo, no Museu havia apenas duas seções, a Técnica e a Administrativa, que funcionavam submetidas à Direção, à época, da museóloga Maria Eliza Carrazzoni – sua gestão foi de 1970 a 1976. Durante sua administração, foi criado o Laboratório de Conservação e Restauração, vinculado à Seção Técnica. Para esta pesquisa, é importante destacar que, neste contexto, todos os funcionários da Seção eram responsáveis pelas coleções, ou seja, não havia seções ou divisões curatoriais. Isso nos aponta para a inexistência de um setor exclusivo para a coleção de gravuras. Conforme observou Xexéo, já se possuía a intenção de dedicar um espaço ou setor no Museu destinado a movimentação de obras na instituição¹²⁷, semelhante a uma seção de registro, como havia em instituições internacionais. Entretanto, Xexéo explica que o MNBA ainda não estava preparado para isso¹²⁸.

No entanto, foi a partir do início da década de 1980 que o MNBA deu início a procedimentos que modificariam sua estrutura interna. Essas mudanças foram diretamente impactadas pelo intenso processo de fortalecimento que se deu no âmbito cultural com a

¹²⁶ XEXÉO, Pedro Martins Caldas. Pedro Martins Caldas Xexéo: depoimento [jul, 2013]. In: ROCHA, Claudia Regina Alves da. *Da Pinacoteca ao Museu: historicizando processos museológicos*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Museologia) do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia MP/MAC/MAE/MZ da Universidade de São Paulo, p. 99. Entrevistador: Claudia Regina Alves da Rocha.

¹²⁷ XEXÉO, 2013, p. 101.

¹²⁸ Xexéo atribui essa inadequação à crise vivida pela instituição no período da gestão do restaurador Edson Motta (1910 - 1981), de 1977 até sua morte. Durante este período, o MNBA tinha que trabalhar com um baixo número de funcionários e conflitos internos impediam o avanço de ações técnicas. O Museu ainda dividia seu espaço físico com a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), que ocupava parte do edifício, restringindo suas atividades. (XEXÉO, 2013, 102 - 103).

criação de diversos órgãos voltados à dinamização do setor. Lia Calabre faz um balanço sobre este contexto sublinhando o governo do Presidente Ernesto Geisel (1974 - 1979), momento em que se iniciava um processo de abertura política no regime militar, destacando a atuação do ministro da Educação e Cultura (MEC)¹²⁹ Ney Braga, como um dos períodos mais fecundos na formulação de políticas e diretrizes culturais¹³⁰. No governo anterior, (Presidente Médici, 1969 - 1974) a organização do Plano de Ação Cultural (PAC), com o objetivo financiar eventos culturais¹³¹, demonstrava avanços no setor, visto que

foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios, como por exemplo, o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas.¹³²

Diferente da imagem conquistada em seus primeiros anos de existência, nos anos 1960 o SPHAN passava por uma crise institucional. Eram poucos os recursos destinados à pesquisa, seu corpo técnico demonstrava uma continuidade que não mais se adequava ao momento do político do país, impedindo que o perfil da instituição se renovasse, fazendo com que ela perdesse espaço nas discussões do cenário cultural da época, voltando-se aos serviços relacionados a tombamentos e obras.¹³³ Com a saída de Rodrigo Melo Franco de Andrade da direção do órgão, em 1967, perdeu-se também a força política que possuía a instituição, o que intensificou a crise, conforme aponta Fonseca (2005):

Quando o Sphan ficou privado da figura carismática de Rodrigo M. F. de Andrade, evidenciou-se o caráter fraco da autonomia do órgão, na medida em que dependia de líderes para conduzi-lo e torná-lo visível, tanto no interior da burocracia quanto junto à sociedade. Não foi por acaso, aliás, que o ressurgimento da questão do patrimônio como tema de interesse político nos anos 70 esteve associado à outra figura carismática: Aloísio Magalhães¹³⁴.

¹²⁹ Como observa Calabre, até 1970, a principal área de ação do Ministério da Educação e Cultura (criado em 1953) era a educação. Somente a partir deste ano foi criado um setor específico para a área cultural, o Departamento de Assuntos Culturais (DAC). Nos governos seguintes, dá-se maior atenção à área da Cultura. (CALABRE, 2007, p. 4).

¹³⁰ CALABRE, 2007, p. 4.

¹³¹ *Idem*.

¹³² Micelli, 1984, p. 75 *apud* CALABRE, 2007, p. 5.

¹³³ FONSECA, 2005, p. 139 - 141.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 141.

Tendo em vista o enfraquecimento do modelo representado pelo SPHAN, novas abordagens na administração do patrimônio cultural foram colocadas em prática. Destaca-se o movimento de descentralização nas atividades de gestão cultural, sugerido pelo então ministro da Educação e Cultura (MEC), Jarbas Passarinho (1969 - 1974), no qual alegava que os governos estaduais deveriam também ser os responsáveis pela proteção do patrimônio nacional, atividade que até aquele momento era diretamente realizada por um órgão federal (SPHAN). Nesse contexto, criou-se o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH), em 1973, como alternativa à falta de recursos do SPHAN¹³⁵.

Nesta mesma perspectiva, em 1975 foi criado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que propunha uma ampliação do conceito de patrimônio cultural, atuando em uma vertente antropológica de valorização da produção popular e artesanal brasileira e seu impacto no desenvolvimento econômico das regiões. Dirigido e formulado por Aloísio Magalhães, este centro não era vinculado a nenhum órgão específico, por esse motivo, possuía um caráter mais dinâmico nas suas atividades e servia como crítica ao então Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e sua atividade direcionada a preservação do patrimônio de “pedra e cal”¹³⁶. Essas iniciativas contribuíram para que fossem incorporadas questões relativas à preservação do patrimônio cultural num viés mais “abrangente e matizado”, conforme aponta Fonseca (2005), na Constituição Federal de 1988, nos artigos 215 e 216¹³⁷.

Vislumbramos, através das atividades da CNRC, a atuação inovadora e engajada de Aloísio Magalhães, que mais tarde, em 1979, dirigiria o IPHAN, fundindo sob sua jurisdição o PCH e o CNRC. Ainda neste novo contexto estrutural, foi criada a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM)¹³⁸, que também foi dirigida por Aloísio Magalhães.

Dentre os diversos órgãos criados, a FNPM foi a que teve maior impacto nas reformas internas ocorridas no MNBA durante a década de 1980. Vinculada ao MEC e subordinada ao IPHAN, tinha como objetivo “reorganizar e revigorar diversas repartições voltadas para a

¹³⁵ FONSECA, 2005, p. 142 - 143.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 144 - 145.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 138.

¹³⁸ FONSECA, 2005, p. 154.

área, formulando e coordenando a execução de políticas públicas.”¹³⁹ Os museus federais passaram a fazer parte da administração da FNPM a partir de 1981, antes ligados ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC¹⁴⁰.

Foi neste contexto, entre 1981 e 1982, que o MNBA começou a expandir suas atividades. Xexéo nos informa que a partir da vinculação do MNBA à FNPM, o Museu teve seu regimento interno e organograma reformulados após muitos anos. Este regimento e organograma, segundo Xexéo, deixaram de existir formalmente com a extinção da Fundação Nacional Pró-Memória, em 1990, durante o governo Collor, período no qual houve um rompimento das atividades que estavam sendo desenvolvidas no âmbito cultural desde as décadas de 1970/80 promovidas pelo Estado. No entanto, Xexéo aponta que os funcionários do Museu continuaram trabalhando atados às normas desses documentos. Em suas palavras:

Permaneceram as duas áreas principais com nova nomenclatura: Coordenadoria Técnica e Coordenadoria Administrativa. A Técnica, logo abaixo da Coordenação, tinha uma área de acervo: Divisão de Acervos, que estava ligada às coleções. Foi também criado na época um Gabinete de Gravura pelo Carlos Martins, que chegou aqui convidado pelo Alcídio [diretor do Museu], mas a área de Conservação e Restauro, o Laboratório, continuou fazendo parte da Coordenadoria. Grande parte dessa estrutura da técnica fui eu quem sugeri ao Alcídio, as coleções. Eu queria que o Museu tivesse uma semelhança com outros museus onde as coleções são cuidadas por uma ou duas pessoas, ou um grupo pequeno, porque às vezes uma área era mais contemplada do que outra, o que gerava alguns problemas, mas, por outro lado, em termos do conhecimento das coleções [...] houve um avanço muito grande nessa época, porque as pessoas começaram a se preocupar só com determinado seguimento e com a possibilidade, que surgiu com o Alcídio, de contratação de um grande número de pessoas¹⁴¹.

Esse depoimento de Pedro Xexéo é interessante e nos aponta claramente o impacto das ações da Fundação Nacional Pró-Memória no funcionamento do Museu, especialmente no modo como este lidava com suas coleções. Nesta nova estruturação, ficava a cargo dos funcionários lotados na Divisão de Acervos a administração das coleções de modo setorizado

¹³⁹PRETT, Raquel. *Expondo a novidade*: análise da proposta conceitual de 1985 para o circuito permanente do Museu Histórico Nacional. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. Vol. 37. 2005, p. 5.

¹⁴⁰ *Idem*.

¹⁴¹ XEXÉO, 2013, p. 102.

(formação de seções curatoriais), a organização de exposições e o registro da movimentação de obras e entradas de itens, por meio de doação e aquisição¹⁴².

Nesta conjuntura de mudanças e readequações, foi criado o Gabinete de Gravura, em 1982, a partir da contratação de Carlos Martins convidado pelo então diretor do MNBA, Alcídio Mafra de Souza, e de Aloísio Magalhães, presidente da FNPM. O contexto do convite nos foi explicado por Carlos Martins em entrevista concedida para esta pesquisa, em outubro de 2016. Por meio de seu depoimento, foram elucidados alguns pontos relacionados ao contexto do projeto, fatos até mesmo de bastidores. Além disso, a própria vivência profissional do entrevistado, narrada por ele, possibilitou o enriquecimento do tema.

Para aprofundarmos essa temática, no entanto, uma apresentação de Carlos Martins é necessária. Carlos Botelho Martins Filho (Araçatuba, SP, 1946), arquiteto de formação, iniciou seus estudos em gravura em metal na década de 1970, na Inglaterra, frequentando a *Chelsea School of Art*, *Sir John Cass School* e *Slade School of Arts*, além da *Accademia Raffaello* na Itália, retornando ao Brasil em 1978. Durante sua trajetória profissional, atuou em diversas instituições culturais importantes, além do MNBA: foi coordenador técnico do Paço Imperial (1986 - 1988), diretor dos Museus Castro Maya (1991 - 1995), curador da Coleção Brasileira (1996) e, com a incorporação desta em 2007 à Pinacoteca do Estado de São Paulo, foi convidado para um projeto de criação de outro Gabinete de Gravura na Instituição (atualmente extinto). Atuou ainda como professor e diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 2007 a 2008, entre outros projetos. Em sua vasta experiência, um dos fatores comuns são os aspectos inovadores de suas empreitadas. Foi este o caso de sua experiência no Museu Nacional de Belas Artes.

2.4 A formação do Gabinete de Gravura

Carlos Martins, recém-chegado ao Brasil em 1978, estabeleceu-se no Rio de Janeiro trabalhando na Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ) como professor de gravura. Nesta instituição, durante os anos de 1980 e 1981, montou um ateliê dedicado à atividade, além de ministrar cursos ao modelo inglês de *Evening Class*, que ocupava horários ociosos de ateliês de universidades para a realização de cursos livres para interessados. Nesta época, segundo Martins, havia poucas publicações traduzidas para o português que dessem conta da história

¹⁴² XEXÉO, 2013, p. 104.

da gravura. Pensando em tornar esse conhecimento acessível aos estudantes da técnica no Brasil, Martins iniciou um projeto, financiado pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) em parceria com a PUC, que promovia a pesquisa da gravura em metal, resultando em uma publicação intitulada *Introdução ao conhecimento da gravura em metal*¹⁴³. Esta publicação deu origem a uma exposição itinerante que passou por diversos estados do país de julho de 1982 a junho de 1983, iniciando pelo Solar Grandjean de Montigny, na PUC.



Fig. 5. Nota sobre a exposição itinerante e a criação do Gabinete de Gravura do MNBA¹⁴⁴.

¹⁴³MARTINS FILHO, Carlos Botelho. *Introdução ao conhecimento da gravura em metal*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny (PUC). 1981. (2ª ed. com MNBA).

¹⁴⁴ JORNAL DO BRASIL, de 23 de julho de 1982 (Caderno B). Ref. Ano 1982/Ed. 00106. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Gabinete%20de%20Gravura. Acesso em 18 jan. 2018.

Martins atribui o convite para trabalhar no MNBA a uma visita realizada por Alcídio Mafra e Aloísio Magalhães a exposição no Solar:

Então viram e adoraram a exposição e a... eu me lembro da Cristina Penna, que era funcionária, trabalhava no Projeto Portinari, que era no andar de baixo da sala de exposições da PUC...o dia que eu cheguei lá, dois ou três dias depois, ela veio assim: “você não faz ideia quem esteve aqui, você devia tá aqui, você não sei o que lá, você não sei o que lá”, pra me contar, toda entusiasmada com o evento. Falei “que bom, que ótimo, não sei o quê.” Daí... me procuraram. O Alcídio me procurou, porque os dois entraram numa conversa de que eu deveria organizar então o gabinete de gravura no Museu. Entendeu? Aí me convidaram pra ir pra lá, eu fui, e tinha já muita gravura... era conhecido como “Mapoteca”¹⁴⁵.

Conforme o relato de Pedro Xexéo, em 1975, ano em que começou a trabalhar no MNBA, “havia um grupo de museólogas que estava fazendo o levantamento da coleção de arte sobre papel, gravuras porque na época da Maria Eliza Carrazzoni que foram compradas as primeiras [...] mapotecas¹⁴⁶ [...]”¹⁴⁷. Um pequeno grupo das obras sobre papel possuía tratamento adequado, guardadas em armários e pastas individuais, como a coleção Grandjean de Montigny, que havia sido previamente organizada por Donato Melo Junior, de acordo com Xexéo. No entanto, grande parte das obras sobre papel estava armazenada em pastas de processos¹⁴⁸.

Martins, em seu depoimento, afirma que essas obras, no momento de sua chegada ao MNBA, encontravam-se “em cima de mesas, postas em pilha e depois um plástico por cima para proteger (...)”¹⁴⁹. Segundo ele, havia algumas mapotecas que não davam conta de toda a coleção. Para resolver tal questão, fez-se um acordo com o diretor Alcídio Mafra para levantar fundos para a compra do mobiliário para o acondicionamento das gravuras. Como forma de conseguir a verba, foram realizadas reimpressões das matrizes¹⁵⁰ de Oswaldo Goeldi e Carlos

¹⁴⁵ MARTINS, Carlos. Entrevista concedida a Cristal Proença de Azevedo. Rio de Janeiro, 16 out. 2016, p. 4.

¹⁴⁶ Mobiliário utilizado para a guarda de documentos e obras de arte em suporte de papel. Semelhante a uma cômoda, contém várias gavetas. Normalmente utilizam-se mapotecas de aço inoxidável.

¹⁴⁷ Xexéo cita alguns nomes como Yara Mattos, Ingrid Beck, Maria Helena Gross Sampaio e Leila Zebulum, que mais tarde faria parte da equipe do Gabinete de Gravura. (XEXÉO, 2013, p. 104).

¹⁴⁸ XEXÉO, 2013, p. 104.

¹⁴⁹ MARTINS, 2016, p. 4.

¹⁵⁰ Matriz é o material (madeira, metal, etc) utilizado para dar origem a uma gravura. A partir dos traços realizados pelo artista na matriz, dá-se origem a gravura. Uma matriz pode ser utilizada várias vezes, reproduzindo várias gravuras iguais, diferindo apenas pelo número de tiragens. No entanto, normalmente estipula-se a quantidade de cópias que devem ser realizadas através de uma matriz para que não haja prejuízo do

Oswald que existiam no acervo e parte do dinheiro arrecadado seria direcionado ao Gabinete. A partir de então, segundo observa Martins, as obras foram separadas por tamanho nas mapotecas, com identificação do local em que cada uma estava guardada¹⁵¹.

Neste caso, por utilizarmos a metodologia da História Oral, é importante ressaltar, conforme aponta Alessandro Portelli, que

embora diga respeito (...) a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visa aprofundá-los, em essência, por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que estas tiveram na vida de cada uma¹⁵².

Além disso, sendo a História Oral um campo que diz respeito “a versões do passado” e à memória individual do depoente, está sujeita a conflitos de visões de um mesmo momento ou fato, assim expresso por Portelli:

O ato e a arte de lembrar jamais deixam de ser profundamente pessoais. A memória pode existir em elaborações socialmente estruturadas, mas apenas os seres humanos são capazes de guardar lembranças. Se considerarmos a memória um processo, e não um depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem, a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas. A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso, as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas¹⁵³.

Por esse motivo, não é possível afirmar as reais condições da coleção de gravura no momento da criação do Gabinete; o que sabemos é que já havia intenção por parte dos funcionários do MNBA de dar um tratamento mais adequado à coleção de papel, ação que foi intensificada com a criação do Gabinete de Gravura. Conforme salientou anteriormente Xexéo, a setorização das coleções possibilitou que o tratamento dado a cada uma delas fosse mais específico auxiliando, conseqüentemente, no estudo e organização de cada seguimento.

resultado final visto que a matriz pode ficar gasta. Os valores de uma gravura são impactados pelo número de tiragens realizadas mas não significa que não sejam trabalhos originais.

¹⁵¹ MARTINS, 2016, p. 5.

¹⁵² PORTELLI, Alessandro. *Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral*. Proj. História. São Paulo, 1997, p. 15.

¹⁵³ PORTELLI, 1997, p. 16.

A nomenclatura “gabinete” foi dada por Martins à coleção, tomando como referência o modelo dos museus europeus. Esta definição remete ainda a própria origem dos museus nos gabinetes de curiosidades:

O termo em francês é gabinete “*des dessins*”, de desenho e *gravure*. Em inglês não é, é “Prints Department”, entendeu, “Prints and Drawings”...em Portugal é gabinete também. É um termo em português porque gabinete remete a uma sala de estudo, pesquisa, conservação, pequeno, uma coisa que você tem dimensões. Entendeu, assim, como na Itália tem os *studiolos* do Renascimento onde as coleções eram guardadas como a da Isabella d’Este. Que era uma salinha minúscula, menor do que essa daqui, toda trabalhada em marchetaria de madeira e as pinturas do Piero della Francesca, sabe Deus mais quem, coisas... e era um recinto...era o disco rígido do conhecimento de um palácio do Renascimento (...).¹⁵⁴

Desse modo, podemos elencar dentre os objetivos do Gabinete, a intenção de dedicar um espaço específico para o estudo e o tratamento da coleção de gravura do MNBA. Essa nova dinâmica ocorreu no âmbito das reformulações possibilitadas pela criação da Fundação Nacional Pró-Memória. Para configurar tal empreendimento, os atores envolvidos não hesitaram em contratar pessoas que pudessem contribuir para a revitalização do Museu e de sua coleção, dando novo estímulo aos profissionais da Instituição.

A escolha dos membros que comporiam a equipe do Gabinete de Gravura seguiu um critério que, na visão de Carlos Martins, deveria abranger profissionais “de cabeça aberta e inteligente” e, claro, com conhecimento de gravura. Foram chamados a gravadora e pesquisadora da técnica Noemi Ribeiro e a museóloga e funcionária do MNBA, Leila Zebulum, que já possuíam experiência na área. Além delas, participaram da equipe como estagiário André Franco Martins, à época aluno de Carlos Martins na PUC e Clarisse Magalhães, filha de Aloísio Magalhães, que trabalhava numa importante galeria de arte chamada *GB*, Gravura Brasileira, cujos sócios eram o próprio Aloísio, Anna Letycia Quadros, Marcia Barrozo do Amaral, Thereza Miranda e Haroldo Barroso, todos importantes artistas gravadores¹⁵⁵. Esses nomes tinham participação ativa no meio artístico

¹⁵⁴ MARTINS, 2016, p. 5.

¹⁵⁵ Estes foram os nomes citados por Carlos Martins durante a entrevista. Na ficha técnica do catálogo *Acervo gravura: doações recentes 1982 / 1984* constam também os nomes de Leila Araújo Araruna, Carlos Augusto Costa Rodrigues, Cleusa Gomes da Costa Teixeira, Geraldina Rangel e Mauro Fainguelernt. (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, *Acervo gravura: doações recentes 1982-1984*. Rio de Janeiro: MNBA, 1984.)

da época, envolvendo-se em iniciativas voltadas à divulgação da técnica de gravura, como por exemplo, as oficinas de gravura do Museu do Ingá, em Niterói.

A partir da equipe formada, as ações do Gabinete teriam início. Entre as primeiras atividades desenvolvidas estavam o acondicionamento das gravuras em mapotecas e a realização de um levantamento das obras que compunham a coleção. Para embasar conceitualmente o processo de documentação das obras, a equipe do Gabinete buscou referências em outras instituições, tanto nacionais como estrangeiras. Uma das instituições nacionais consultadas foi o Projeto Portinari, criado em 1979, por iniciativa do filho do pintor, João Candido Portinari com o objetivo de inventariar e organizar a vasta produção artística do pintor moderno, além de aspectos de sua vida, por meio de um acervo documental. Outras instituições museológicas que serviram como referência foram o *Metropolitan Museum*, em Nova Iorque, e o *British Museum*, na Inglaterra, no qual foram analisadas suas fichas de catalogação¹⁵⁶.

Em pesquisa de mestrado, a técnica do MNBA Claudia Rocha (2014) buscou historicizar os processos museológicos voltados principalmente à documentação do acervo do MNBA, realizando, entre outras propostas, um levantamento das fichas catalográficas utilizadas ao longo dos anos na instituição. Em seu trabalho, cita a ficha desenvolvida pela equipe do Gabinete, que “demonstra claramente como o tratamento específico de uma coleção implicou diretamente em sua melhor documentação.”¹⁵⁷. A ficha, conforme aponta Rocha, foi elaborada especificamente para o registro de uma gravura, e possuía campos como “gravador”, “técnica” (no qual constavam as opções de xilogravura, gravura em metal, litografia, serigrafia, entre outras), “numeração”, “artista”, “editor”, “impressor”, “impressão” e “papel”. A autora ainda observa que esta ficha continha aspectos inovadores que não eram contemplados no modelo de ficha padrão produzido no MNBA, contendo campos como “tema” (dentre os quais constava uma lista de opções fechadas), localização da obra com espaço para número da mapoteca e gaveta, “estado de conservação/restauração”, bem como um espaço para uma breve descrição dos problemas de conservação que as obras poderiam apresentar, além de outro campo destinado a informações sobre restaurações anteriores¹⁵⁸.

¹⁵⁶ MARTINS, 2016, p. 4.

¹⁵⁷ ROCHA, Claudia. *Da pinacoteca ao museu: historicizando processos museológicos*. Dissertação de mestrado em Museologia da Universidade de São Paulo, 2014, p. 59.

¹⁵⁸ ROCHA, 2014, p. 58 - 59.

A partir da confecção das fichas e do levantamento realizado, foi possível conhecer o perfil da coleção com a qual estavam trabalhando e delinear critérios para potencializá-la.

Ministério da Educação e Cultura Secretaria de Cultura IPHAN Fundação Nacional Pró-Memória		mnba MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES		Seção Tombamento nº 13.059 Catalogado sob nº	
GRAVADOR PERCY LAU	PAIS BRASIL	DATA 1903-1972	TÍTULO DA OBRA Sem título (Vendedor de frutas)	FICHA Nº	
TÉCNICA <input checked="" type="checkbox"/> gravura em metal <input type="checkbox"/> litografia <input type="checkbox"/> serigrafia <input type="checkbox"/> xilogravura <input type="checkbox"/> técnica mista <input type="checkbox"/> outros				LOCALIZAÇÃO Map. Ger.	
TEMA <input type="checkbox"/> natureza morta <input type="checkbox"/> alegoria <input type="checkbox"/> retrato <input type="checkbox"/> arquitetura <input type="checkbox"/> ornamento <input type="checkbox"/> não figurativo <input type="checkbox"/> assuntos religiosos <input checked="" type="checkbox"/> história social <input type="checkbox"/> paisagem <input type="checkbox"/> caricatura <input type="checkbox"/> outros				FOTO 6x9	
ASSINATURA Sem assinatura					
NUMERAÇÃO Sem numeração		DATA			
OUTRAS INSCRIÇÕES / sinais na frente e no verso do papel					
ARTISTA Percy Lau		TÉCNICA porta seca sobre matriz de celulósida		MEDIDAS Altura Largura Matriz 0,258 0,180 Suporte 0,317 0,227	
EDITOR		PAPEL cartonado, macio, branco			
IMPRESSOR		IMPRESSÃO SBP 18			
DESCRIÇÃO Em primeiro plano, homem de frente, usando chapéu, camisa listada e bolsa a tiracolo, segura um bastão ao qual estão presos dois cestos com frutas (o da esquerda, com laranjas e o da direita, com bananas). Ele oferece a sua mercadoria a uma moça, de costas, cabelos cumpridos, usando tamancos e que segura uma criança no colo. O terreno é coberto por vegetação e está as margens de uma estrada, na qual se vê ao longe, um homem montado num jêguê. Ao fundo, colinas, sobressaindo numa delas a fachada de uma igreja.					

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		EXPOSIÇÕES E CATÁLOGOS NO MNBA								
OBS.:		PROCEDÊNCIA Doação do Sr. Frederico Lau em 10 de julho de 1986.								
		VALOR DE COMPRA								
		VALOR DE SEGURO CZ\$ 450,00								
ESTADO DE CONSERVAÇÃO / RESTAURAÇÃO										
0 <input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input checked="" type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/>										
	água	fungo	inseto	poeira	escurecimento	emenda	fitas adesivas	ferrugem	rasgos	dobras
papel		x			x		x			
imagem										
OBS.: (nº arquivo de restauro, responsável, data, etc.)										
RESPONSÁVEL		DATA								

Fig.6: Exemplo de ficha catalográfica elaborada pela equipe do Gabinete de Gravura do MNBA¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Arquivo do Gabinete de Gravura do MNBA.

2.5 Novas aquisições: critérios norteadores

Conforme é verificado no texto introdutório do catálogo *Acervo gravura: doações recentes 1982 - 1984*, redigido por Alcídio Mafra, podemos observar como teve início o processo de atualização¹⁶⁰ da coleção de gravura brasileira, objeto de estudo central desta pesquisa. Entendemos essa ação como uma estratégia de política de aquisição “informal”¹⁶¹ consolidada pela equipe do Gabinete, sob a coordenação de Carlos Martins. Alcídio apresenta-o assim:

dos vários projetos, então, ali iniciados [no Gabinete], um deles chega ao arremate: a Sala Carlos Oswald (...); com ela, se inaugura, também, num preito de gratidão e homenagem aos artistas que, compreendendo o alcance e a finalidade de outro dos projetos – *complementação do Acervo de Gravuras do MNBA*, que objetiva a formação de panorama abrangente e representativo da Gravura Brasileira – a Exposição Doações Recentes 82 - 84¹⁶².

A Sala Carlos Oswald era um espaço dedicado à exposição de obras de arte sobre papel, com umidade e iluminação controladas. O nome da sala é uma homenagem ao pioneiro da gravura artística no Brasil; sua filha doou inúmeras obras do pai e de seu tio, Henrique Oswald, para o acervo do MNBA ao longo dos anos. Esta sala, conforme dito por Martins, foi uma forma de criar um espaço de divulgação da gravura e envolver os artistas ativos na época com o intuito de estabelecer uma relação de confiança e mão dupla entre Museu e artistas. Essa iniciativa possibilitou que os próprios artistas realizassem doações ao acervo do MNBA.

Essas doações seriam realizadas a partir do levantamento executado no Gabinete, modo pelo qual a equipe obteve um panorama geral da coleção: quantas obras tinham e quais artistas estavam representados. Com estes dados, a equipe iniciou um diagnóstico para verificar as lacunas que existiam. Carlos Martins explica que o foco foi dado à coleção de gravura brasileira porque sua complementação era facilitada: os grandes gravadores estavam produzindo e era mais fácil adquirir obras diretamente com eles:

¹⁶⁰ Esta é a expressão utilizada no catálogo.

¹⁶¹ Classificamos esta ação como informal, pois não foi criado nenhum documento oficial que apresentasse diretrizes para a entrada de obras na coleção de gravura. De fato, não houve a intenção de se formalizar uma política de aquisição naquele momento.

¹⁶² SOUZA, Alcídio Mafra de. Texto de apresentação do catálogo. In: *Acervo gravura: doações recentes 1982 – 1984*. Rio de Janeiro: MNBA, 1984, p. 4.

Quando a gente organizou e separou, e viu quem tinha, e quantas pessoas, quantas obras, quantos artistas, eu me dediquei à arte brasileira. O resto é bônus, já tá aí, ninguém vai correr atrás pra comprar e não existe... Vamos organizar e deixar e investir na arte brasileira que é o que interessa. Aí eu fiz um diagnóstico e as lacunas. Todas as lacunas. Então essas lacunas seriam as prioridades pra preenchimento. Os vários artistas vivos, Edith Behring, Maria Leontina, Adir Botelho, sei lá, o Iberê Camargo, tinha um monte... (...) Então, eu sei que no fim de pouco tempo eu tinha triplicado o acervo¹⁶³.

A partir do levantamento executado no sistema de informação do MNBA – SIMBA/DONATO –, de 1970 a 1980, entraram na coleção de Gravura do MNBA 73 obras (entre premiações, compras e doações). Se compararmos esse número com os dos dois primeiros anos da coordenação de Carlos Martins, verificaremos que houve um aumento de 754 gravuras brasileiras no acervo, doadas, em sua maioria, pelos próprios artistas¹⁶⁴.

Essa estreita relação que se criara entre os artistas brasileiros atuantes e o Museu foi determinante para o sucesso do projeto de complementação do acervo de gravuras brasileiras, conforme expressa a fala de Martins:

(...) a respeitabilidade pelo projeto alcançou um nível, assim, maravilhoso. E rapidamente. Porque, inclusive, era meio inédito, não tinha esse moto, né, de ir atrás. Por que que eu visitava o senhor Iberê Camargo? Por que que eu telefonava pra... como é que chama, a Maria Leontina, que fez pouquíssimas gravuras que eu descobri e que tinha que ter, não tinha nenhuma. Marquei uma entrevista, fui lá pra conversar com ela e expliquei, nossa, marcamos outro dia, abrimos as gavetas da mapoteca, ela fez uma seleção e deu todas de presente. Mas então, e assim era com todo mundo. Não me lembro de ter saído com **uma** gravura de presente de nenhum artista, nunca¹⁶⁵.

O método de abordagem foi fundamental, pois se estabeleceu como uma alternativa ao problema orçamentário do Museu: não havia verba para a compra de obras; nas palavras de Martins, contava-se “com a boa vontade do artista para fazer as doações”¹⁶⁶. Por isso, tanto a criação da Sala Carlos Oswald como o vínculo que o coordenador formou com os artistas possibilitou que a coleção crescesse quantitativa e qualitativamente. Outro aspecto interessante é o fato de que os próprios artistas sentiam-se colaboradores do Museu como

¹⁶³ MARTINS, 2016, p. 7.

¹⁶⁴ Dados levantados no Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA/DONATO) em outubro e novembro de 2016.

¹⁶⁵ MARTINS, 2016, p. 8.

¹⁶⁶ MARTINS, 2016, p. 7.

também eram beneficiados por terem suas obras selecionadas dentro de um dos museus artísticos mais importantes do país.

Para as aquisições, termo ao qual nos referiremos para a ação de coleta de obras ao acervo permanente no Museu, foram definidos três critérios norteadores: “1) trabalhos de artistas com obras no acervo do Museu, cuja trajetória não estava suficientemente representada; 2) trabalhos de artistas de reconhecida produção que ainda não integram o acervo do Museu; 3) trabalhos de artistas com produção mais recente, para formação de uma coleção que atualize o acervo do Museu.”¹⁶⁷. Este último é interessante sob a perspectiva da preocupação em dar à coleção um caráter atual, de acordo com a produção artística contemporânea.

Em 1982, houve uma grande quantidade de matrizes doadas por Maria Isabel Oswald Monteiro, filha de Carlos Oswald, ao MNBA. Outros artistas que realizaram doações de seus trabalhos ao Museu no período foram: Dionísio Del Santo, Anna Letycia, Fayga Ostrower, Poty Lazzarotto, para citar alguns. Atualmente, a coleção de gravura brasileira do MNBA é composta por cerca de seis mil itens e a da gravura estrangeira por aproximadamente duas mil peças¹⁶⁸.

2.6 A Coleção de Gravura ontem e hoje: continuidades e transformações

Desde 1997, a responsável pelo Gabinete de Gravura é a historiadora Laura Maria Neves de Abreu. Nestes vinte anos à frente da coleção – desde 1982 trabalha no MNBA – vivenciou diferentes contextos da instituição. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Laura recordou fases de maior autonomia institucional num momento em que a legislação museológica era ainda incipiente no país. Em períodos recentes, no entanto, houve um avanço relacionado à constituição de diretrizes e documentos voltados à gestão museológica, principalmente a partir da criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), em 2009, órgão que hoje é responsável pela regulamentação do campo no país.

De forma paradoxal, porém, houve um esvaziamento do quadro técnico dentro das instituições (especialmente nos museus federais) devido a um hiato de muitos anos de

¹⁶⁷ MARTINS, Carlos. Apresentação. In: *Acervo Gravura: doações recentes 1982-1984*. Rio de Janeiro: MNBA, 1984, p. 5.

¹⁶⁸ Informação fornecida pela curadora da coleção de Gravura, Laura Abreu.

concursos públicos e pela dificuldade de realizar contratações tendo em vista a legislação trabalhista brasileira¹⁶⁹. De certa forma, o avanço alcançado no âmbito legislativo, embora muito necessário, não foi o bastante para fortalecer as atividades dentro do espaço museológico por meio da construção de documentos fundamentais, o que se demonstra no fato de que muitas instituições ainda não foram capazes de se adequar a todas as normas definidas pelo IBRAM por diversos fatores que fogem a competência e engajamento de seus profissionais.

De qualquer maneira, assim como ocorreu na década de 1980, hoje há um esforço desses profissionais de museus para fazer com que o trabalho seja realizado em consonância com a regulamentação prevista na lei e nos códigos de ética que norteiam o campo. Sobre a questão central de nosso trabalho – a discussão sobre aquisição de acervos museológicos – Laura expôs que procura, em suas ações como curadora, dar continuidade ao trabalho iniciado por Carlos Martins e equipe quando da criação do Gabinete. A continuidade desses critérios de aquisição deve-se ao fato de que a atual curadora compartilha dos mesmos pontos de vista de seu predecessor. Em suas palavras,

foi um momento muito importante que organizou, reuniu e documentou a coleção criando um norte. Um norte pra que, a partir da organização de um conjunto de obras que o Museu já tinha, desde a Academia de Belas Artes, pudesse então, a partir disso, andar pra frente. Eu acho que o trabalho de Carlos Martins e da equipe dele na época foi muito bom. É só a gente consultar os documentos antigos, as fichas de catalogação e toda a organização que eles fizeram. (...) Eu procuro seguir o que foi proposto no início porque é o que eu acredito. A coleção de gravura brasileira do Museu é de uma importância ímpar dentro das coleções de gravuras brasileiras aqui no nosso país¹⁷⁰.

Esta coleção é caracterizada principalmente por seu segmento moderno. Ao analisarmos os relatórios gerados pelo sistema de informação do MNBA – DONATO – veremos que, a partir do ano de 1982, houve uma grande entrada de gravuras doadas por artistas; sobretudo modernos. Alguns nomes que elencamos são os de Carlos Scliar, Edith Behring, Abelardo Zaluar, Frank Shaeffer, Emanuel Araujo, Farnese de Andrade, Glauco

¹⁶⁹ Durante a década de 1980 as contratações do MNBA eram realizadas através da Fundação Nacional Pró-Memória. Por se tratar de uma fundação, era possível contratar profissionais no regime celetista, ou seja, através de contrato de trabalho com carteira assinada.

¹⁷⁰ ABREU, Laura Maria Neves. Entrevista concedida a Cristal Proença de Azevedo. Rio de Janeiro, 4 out. 2017, p. 1.

Rodrigues, Glênio Biachetti, Maria Leontina, Rossini Perez, Sergio Fingermann, Maria Bonomi, dentre outros artistas de grande relevância.

Conforme abordado na fala de Carlos Martins, muitas dessas doações foram possíveis pela relação de mão dupla que passou a existir entre museu e artista. Em certo sentido, este vínculo, proporcionado pela proximidade que Carlos Martins tinha com os artistas atuantes na época pelo fato de ele próprio ser um artista gravador, foi benéfica para a construção do acervo do MNBA. No entanto, não consideramos que esta ação tenha substituído uma política de aquisição, pois este documento implica no registro de critérios, tendo como base a missão institucional, no qual devem constar as diretrizes que serão empregadas pelo Museu para adquirir ou receber itens. O modo como Carlos Martins e sua equipe operaram o projeto de complementação da coleção de gravura, muitas vezes utilizando do “capital cultural” de seu coordenador para contatar os artistas contemporâneos de relevância e convencê-los a oferecer seus trabalhos, ou trabalhos de terceiros em sua posse, ao Museu Nacional de Belas Artes foi positivo, mas não é considerada como uma política.

É importante destacar que Martins e sua equipe não tiveram a intenção de formalizar estas ações em documento oficial, tampouco o MNBA. Isso se verifica, pois entendemos que a noção de política de aquisição, hoje institucionalizada, não existia no contexto vivenciado pela instituição naquele momento.

Retornando à relação que se estabeleceu entre instituição e artistas, nos referimos a ela como uma associação de “mão dupla”, pois, além de o acervo do Museu ser contemplado com obras de seu interesse, os próprios artistas eram beneficiados por terem seus trabalhos integrando uma coleção de um museu nacional, fato que os legitima em comparação aos demais. Somado a isso, as gravuras doadas compunham, com frequência, uma exposição na Sala Carlos Oswald – espaço destinado a exibição de obras de arte sobre papel – o que certamente os ajudava a divulgar sua produção artística tanto no meio cultural do Rio de Janeiro como nacionalmente, visto que a grande imprensa veiculava com regularidade essas exposições.

EM DESTAQUE, NUMA GALERIA, A ARTE SOBRE PAPEL

PELA primeira vez, gravadores e desenhistas brasileiros têm um espaço garantido para as suas obras. É a Sala Carlos Oswald, do Museu Nacional de Belas-Artes, na parte posterior do Museu, quase esquina das ruas México e Heitor de Melo. Inaugurada há uma semana com a exposição de gravuras **Doações Recentes 1982/1984**, foi projetada de maneira a não só valorizar gravuras e desenhos, como a preservá-los de inconvenientes, entre eles a umidade.

Segundo o diretor do MNBA, Alcídio Mafra de Souza, a Sala Carlos Oswald "destina-se exclusivamente a apresentar o que se considera a arte sobre papel." No momento, a mostra inaugural (à qual se sucederão mais duas, objetivando expor parte das 830 obras de gravuras doadas ao Museu, muitas das quais pelos próprios artistas, é composta de xilogravuras, linoleogravuras, gravuras em metal, litografias e serigrafias.

Percorrendo a galeria, o diretor explica como o projeto obedece às exigências necessárias à preservação das obras.

— Em primeiro lugar, sua iluminação de baixa intensidade é indireta, ou seja, provém de luminárias presas em trilhos eletrificados sob abóbadas contínuas, podendo ser puxadas ou direcionadas em qualquer posição — diz Alcídio Mafra de Souza, acrescentando que a equipe técnica do Museu Nacional de Belas-Artes não previu, no projeto, a luz direta, "porque é absolutamente contraindicada sobre papel."

Ele enumera mais três condições de montagem: temperatura e umidade controladas no ambiente, fachada com vidros blindados escuros e paredes pintadas em cor neutra. E chama a atenção para os painéis de pinho sobre os quais estão expostas as gravuras, "facilmente desmontá-

veis, permitindo atender a diferentes propostas de exposições".

A Sala, que durante muitos anos serviu de garagem à Funarte, recebeu de L. Graef, técnico da UNESCO (que está dando no MNBA um curso sobre iluminação em museus), "o elogio **superbe**", diz Mafra de Souza, que complementa:

— A Galeria foi montada graças ao apoio decidido do Secretário da Cultura do MEC, Marcos Vinícius Vilaça, e do Subsecretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Irapoan Cavalcanti de Lyra, que forneceram os recursos necessários à reforma e adaptação do espaço."

Marcos Vinícius Vilaça justifica a razão da galeria:

— Era luxo demais a Secretaria da Cultura do MEC ter uma garagem na Funarte. Por isso, mandei estudar para o local um uso adequado. Foi assim que surgiu essa galeria, por sinal batizada com um belíssimo nome.

O Secretário informa que "no futuro se pretende que todo o prédio ocupado pela administração da Funarte seja utilizado pelo Museu Nacional de Belas-Artes". Uma entidade que, no seu entender, merece a ocupação:

— O MNBA é hoje um museu vivo, dinâmico. Tanto que, tempos atrás, tinha 15 visitantes por mês, ou meio por dia, um absurdo. Atualmente recebe 1 mil 500 visitas diárias de 1983, que esperamos seja ultrapassada este ano.

Na Sala Carlos Oswald poderão ser vistas, até 5 de dezembro, obras de Djanira, Scliar, Maria Leontina, Abelardo Zaluar, Aloisio Zaluar, Aloisio Magalhães, Fayga Ostrower e Edith Bhering, entre outros artistas.

MARIA EDUARDA ALVES DE SOUZA

Fig. 7. Nota sobre a recém-criada Sala Carlos Oswald com a exposição "Doações Recentes 1982/1984", Jornal do Brasil, 12 de novembro de 1984.¹⁷¹

Nas atividades correntes da coleção, Laura Abreu também procura manter esta mesma aproximação com os artistas gravadores. No entanto, há que ser levada em conta a diferença entre o contexto cultural na década de 1980 para o em curso, que se reflete na vivência institucional. Durante a gestão de Carlos Martins, o MNBA era vinculado à Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM). A Fundação foi criada no final da década de 1970, durante a

¹⁷¹ JORNAL DO BRASIL, de 12 de novembro de 1984 (Caderno B). Ref. Ano 1984/Ed.00218. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Sala%20Carlos%20Oswald. Acesso em 18 jan. 2018.

ditadura militar, no governo do presidente Geisel. Como analisado no início deste capítulo, o período a partir dos anos 1970 constituiu-se como um novo marco na relação entre Estado e cultura. Com a criação do Plano Nacional de Cultura (1976), do PCH (1973), do CNRC (1975) e da FNPM (1979), verificou-se um fortalecimento da área cultural. Este papel do Estado como organizador da cultura¹⁷² foi um plano do governo militar para promover uma aproximação com intelectuais e artistas, em busca de apoio após um período de intensa perseguição e violência política¹⁷³, fazendo isso por meio de “novas modalidades de auxílios e financiamentos, com a ampliação da área de abrangência das ações ministeriais [...]”¹⁷⁴. Como resultado dessa flexibilização do governo autoritário, intelectuais preocupados com a questão cultural passaram a transitar dentro do governo. Dentro deste contexto e a partir da atuação de Aloísio Magalhães, criou-se um momento de notável autonomia e agitação no setor cultural que impactava diretamente nas atividades das instituições museológicas, com a contratação de profissionais e “carta branca” para que projetos fossem implementados, dinamizando o setor.

Laura relembra que foi neste período (1982) que ela iniciava sua trajetória no MNBA por meio de um estágio oferecido pelo então diretor Alcídio Mafra de Souza, a seus alunos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). A partir de sua efetivação no Museu como autônoma, Laura Abreu foi convidada pelo então coordenador técnico, Pedro Xexéo e por Alcídio Mafra para a criação de uma seção de desenho estrangeiro¹⁷⁵. A partir desta oportunidade, ela pôde se aproximar do manejo de coleções de obras de arte sobre papel.

Podemos traçar um paralelo com o próprio convite realizado a Carlos Martins e a proposta da estruturação da coleção de gravura. Fica nítido, a partir dessas ações, que havia muitas possibilidades dentro do campo cultural naquele momento e as instituições, sem dúvida, se aproveitaram disso. É interessante citar que também é deste período a revitalização do Museu Histórico Nacional com reformulação de sua missão, política de aquisição e proposta expositiva¹⁷⁶.

¹⁷² FONSECA, 2005, p. 134.

¹⁷³ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 81.

¹⁷⁴ CALABRE, 2009, p. 81.

¹⁷⁵ ABREU, 2017, p. 20, 21.

¹⁷⁶ Ver FERREIRA, Maria de Simone. *A aquisição de objetos como escrita de memória em museus: uma análise do relatório final da comissão interna de política de aquisição do Museu Histórico Nacional* (2013). In.:

Atualmente, a realidade é diferente e possui novos desafios. Nota-se a importância de mencionar que, naquele momento durante a década de 1970/80, apesar da autonomia e facilidades proporcionadas ao setor cultural, ainda não havia documentos nacionais que normatizassem as ações voltadas ao fazer museológico. Se estes existem hoje por meio de decretos, leis e instruções normativas, por outro lado, há menos autonomia dos dirigentes e gestores dos museus para a renovação de seus quadros técnicos, visto que a Constituição de 1988 tenta impedir a contratação de afilhados políticos, parentes, entre outros. Verifica-se, também, uma maior dificuldade quanto a financiamentos e patrocínios para a execução de projetos.

O Museu Nacional de Belas Artes vivencia esta realidade, assim como diversos outros museus vinculados à área pública. Embora possua um plano museológico, este ainda não foi implementado. Sabe-se que, sem este documento que registra a missão do museu e seu planejamento estratégico de ações, torna-se mais difícil que o mesmo consiga definir critérios para a coleta de objetos. Para Laura, uma das justificativas para esta carência de um “olhar criterioso” sobre a entrada de novos itens baseia-se, entre outros motivos, no fato de que nem sempre a Seção de Gravura é chamada a participar das deliberações ou de possíveis propostas de doação. O que ocorre é que, vez ou outra, objetos são recebidos na coleção de gravura sem que haja o conhecimento prévio do curador¹⁷⁷.

No entanto, nos casos em que há comunicação entre a direção e as diversas curadorias, o resultado é positivo, tanto para a instituição quanto para o doador. Laura cita um exemplo referindo-se a uma proposta de doação da gravadora Anna Letycia:

Então ela mandou a relação das gravuras com as fotos, aí eu fiz o levantamento aqui, fiz a comparação com o que ela já tinha no Museu; isso é bom de fazer: conversa com a Anna Letycia pra lá, conversa pra cá, identificamos na relação as obras que o Museu já tinha, e tal, aí nessa conversa ela foi também tendo um olhar: “olha só, do meu trabalho de longos anos, tem isso aqui e isso aqui no Museu.” (...) Ela foi fazendo propostas. Então a gente chegou num momento em que eu fui no ateliê dela, chegou num momento que ela falou de uma gravura e que ela entendeu que não viria pro Museu porque o Museu já tinha uma cópia. Só que prestando atenção nessa gravura que o Museu tinha, que ela estava se referindo, na verdade, a primeira impressão havia sido feita, eu não me lembro exata a data...

MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. Anais do Museu Histórico Nacional. v. 46. Rio de Janeiro: MHN, 2014.

¹⁷⁷ ABREU, 2017, p. 8.

(...) Então a gente conversou e eu trouxe pro Museu Nacional de Belas Artes. Por quê? Isso pode se estabelecer também, é um outro olhar, é outro critério. Foi a oportunidade da gente trazer pra um acervo público uma gravura feita na época em que ela foi criada! Torna-se possível criar parâmetros entre as duas¹⁷⁸.

Percebemos nesse relato como é fundamental, no momento de uma coleta, possuir um conhecimento dos diversos aspectos da coleção. Ao final do processo de doação, o Museu terá tido a possibilidade de criar relações entre seus itens, enriquecendo-o em conteúdo e em possibilidades de pesquisa. Aliado a isto, o contato direto com o doador, seja ele o próprio artista ou herdeiro, auxilia no processo, evitando que itens repetidos sejam incorporados.

Embora as ações conjuntas que podem ser resumidas em 1) ter um conhecimento prévio do acervo com seus pontos fortes e lacunas; 2) criar uma comissão ou conselho de deliberação para aquisições; 3) investir numa relação próxima com doadores em potencial – artistas e herdeiros, no caso de museus de arte – não substituem a normatização de critérios para a incorporação de itens ao acervo de uma instituição museológica, registrados na forma de uma política de aquisição. De acordo com Laura Abreu, é fundamental que o museu defina e respeite sua missão ou vocação institucional, e acredita que este documento é um modo de respaldar a direção e os profissionais que lidam com acervos públicos:

Eu não acredito que qualquer pessoa chegue aqui querendo doar qualquer coisa e o Museu deva aceitar. Não é por ser qualquer coisa, não! É porque o Museu tem uma missão, não é? Um compromisso. De repente aquela peça pode estar exposta numa galeria em outro museu e talvez aqui ela fique eternamente numa reserva! E se uma obra tá eternamente numa reserva, se ninguém sabe, ela não é solicitada. Então, qual o benefício pra obra?¹⁷⁹

De fato, ao aceitar um item o Museu deve, além de certificar-se de que há espaço adequado e suficiente para sua guarda, analisar se este(s) objeto(s) terão possibilidade de serem expostos em circuitos de longa duração ou em exposições temporárias. Os profissionais devem se perguntar: este objeto ou obra de arte dialoga com a visão que o museu deseja transmitir através de seu acervo? Está vinculada a alguma linha de pesquisa em que o museu atua? Laura prossegue em seu depoimento:

Não é uma questão de pessoas. É uma visão profissional. Aliada a instituição. Não é? Eu exerço o meu conhecimento e eu continuo

¹⁷⁸ ABREU, 2017, p. 8, 9.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 17.

estudando pra aprender pra dar o meu melhor pra um objetivo. E o parâmetro é o que? É o Museu Nacional de Belas Artes. (...) Acredito mesmo que o conteúdo é importante. (...) E se atravessa alguma ordem superior, ou se vem alguma influência de fora, ou sei lá o que que pode acontecer que faça com que aquela obra precise fazer parte da instituição, você vai ter um documento que vai... (...) Que vai te amparar, que vai basear tuas ações, tuas... Não são as suas opiniões, é um consenso, não pode se basear na minha opinião sozinha¹⁸⁰.

Estas questões, dentre outras concernentes a cada instituição, são fundamentais ao selecionar objetos que serão incorporados. Uma política estruturada confere um distanciamento que impede que critérios políticos ou pessoais interfiram nesta decisão.

Laura aponta que a criação do IBRAM, em 2009, foi benéfica aos museus no sentido de que veio fortalecer o campo com a criação de documentos que visam normatizar as ações praticadas pelas instituições museológicas. Cita, como referência, a portaria normativa nº 1 de 5 de julho de 2006, pré-IBRAM, que define o plano museológico como “instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação do museu na sociedade”¹⁸¹, abrangendo, dentro de seus eixos programáticos, uma política ou programa de acervos, que inclui a aquisição de itens. O Plano Setorial de Museus, de 2010, propõe que os museus brasileiros estabeleçam “diretrizes, estratégias, ações e metas” para serem cumpridas num período de 10 anos (2010/2020).

Infelizmente, à medida que nos debruçamos e nos aprofundamos sobre a temática de política de aquisição – que é indissociável de outros documentos tão essenciais quanto este – percebemos a dificuldade que existe para que as instituições museológicas brasileiras concluam este passo fundamental relacionado à organização e gestão de seus acervos. Consideramos que é por meio da construção desses documentos que os museus ficam mais aptos a desempenhar seu papel na sociedade, representado por suas três funções básicas: preservar, pesquisar e comunicar, ou seja, tornar público o acesso aos bens culturais que conserva e prestar contas à sociedade detentora desse patrimônio.

¹⁸⁰ ABREU, 2017, p. 18, 19.

¹⁸¹ BRASIL, Portaria normativa nº 1, de 5 de julho de 2006. Dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico dos museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Portaria-01_2006.pdf. Acesso em 19 jan. 2018.

3 POLÍTICA DE AQUISIÇÃO

3.1 Definição e breve panorama

O conceito de aquisição de acervos museológicos é relativamente novo. Os primeiros estudos acerca do tema partem dos teóricos da museologia Zbyněk Zbyslav Stránský (1926 - 2016) e George Ellis Burcaw (1921 -) na década de 1970¹⁸². Uma das funções de uma política de aquisição é resguardar a posição do museu no que diz respeito à entrada de itens em suas coleções. A falta de uma diretriz definida para a aquisição¹⁸³ de acervos museológicos em coleções públicas pode ceder espaço para que critérios não sistemáticos (pessoais, políticos etc.) de incorporação de peças possam ser transformados em mecanismo de seleção/aquisição, empobrecendo ou limitando o potencial de seus acervos e, conseqüentemente, da instituição. José Neves Bittencourt, historiador e pesquisador atuante na temática de acervos museológicos, define o termo aquisição, no âmbito museológico, como “a formação de acervos como parte da política institucional, baseada em atividades consistentes de pesquisa e incorporada às outras atividades do museu”¹⁸⁴.

Dentro do campo da museologia, esta ação está inserida nas práticas de gestão de acervo. Uma política de acervo abrange todas as questões relacionadas às coleções que o museu conserva, podendo ser resumidos em três aspectos gerais: registro, preservação e acesso. Uma política eficiente auxilia no funcionamento cotidiano do museu, fornecendo subsídios para as mais diversas decisões referentes ao acervo. Este documento, de caráter público, deve ser formulado interdisciplinarmente para que todos os setores da instituição participem com suas demandas específicas, com a finalidade de produzir uma espécie de

¹⁸² Zbyněk Zbyslav Stránský no texto “Política corrente de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã”, discorre sobre o tema da aquisição em museus denominando-o como “coleta museal”. Tanto Stránský quanto Burcaw – no conhecido livro “Introduction to museum work” de 1976 – abordam (com algumas diferenças) os conceitos de “seleção passiva e ativa”. Estes conceitos serão abordados à frente.

¹⁸³ Neste caso, chamamos de aquisição a ação de obter ou coletar itens para o acervo permanente do museu.

¹⁸⁴ O próprio autor referencia esta definição, a partir do texto Bittencourt, José Neves. “*Sobre uma política de aquisição para o futuro.*” Cadernos museológicos (No 3 – out. 1990). Brasília: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1990, (29-38), no qual salienta que foi o primeiro artigo escrito por ele a respeito do tema de aquisição. (BITTENCOURT, José Neves. A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidades nos museus brasileiros. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos (Org.). *Museu: instituição de pesquisa.* Rio de Janeiro: 2005. p. 37 – 50. (SérieMAST Colloquia, v. 7), p. 48; 52.

manual prático que registre a responsabilidade do museu no que concerne a seu acervo¹⁸⁵. As práticas de incorporação de itens ao acervo museológico constituem base fundamental para uma política de acervo bem estruturada e para uma gestão bem sucedida.

No Brasil, a década de 1970/1980 foi um período de intensas transformações no setor cultural. Este processo de renovação, em especial no campo museológico, foi fomentado pelas discussões geradas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pelo Comitê Internacional de Museus (ICOM) no ano de 1972, com a participação de teóricos e profissionais da área. Nesta ocasião, foram debatidas maneiras de fazer com que os museus fossem mais ativos na relação que mantinham com as comunidades, como instituições a serviço do público, tornando-os espaços mais democráticos e seus acervos mais representativos da memória de diversos setores da sociedade¹⁸⁶.

O contexto político vivenciado no Brasil a partir de meados da década de 1970 durante o governo de Ernesto Geisel (1974 - 1979) foi pautado por uma flexibilização do autoritarismo do governo militar, devido, entre outros fatores, a uma aproximação do governo dos intelectuais preocupados com a questão da cultura no país¹⁸⁷, afrouxando a violência e perseguição. Novas instituições foram criadas com a missão de reestruturar a área. Destacamos, dentro deste contexto, a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM) voltada à renovação do setor cultural e à formulação de políticas públicas, inicialmente para o patrimônio edificado e posteriormente estendendo-se aos museus, a partir de 1981. Em 1983, no âmbito da FNPM, elaborou-se o Programa Nacional de Museus (PNM) e, em 1985, como um dos últimos atos do período da ditadura militar, no governo de João Figueiredo (1979 - 1985) foram criados um ministério específico para as demandas culturais, o Ministério da Cultura (MinC)¹⁸⁸ e o Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Inserido neste cenário, o Museu Histórico Nacional, por meio do Programa Nacional de Museus, iniciou um processo de redimensionamento de sua missão e metas a partir da construção de um novo modelo expositivo. Dentre as atividades desse processo, estava a

¹⁸⁵ LADKIN, Nicola. Gestão do acervo. In.: *Como gerir um museu: manual prático*. França: ICOM /UNESCO. 2004, p. 18.

¹⁸⁶ PRETT, Raquel. *Expondo a novidade: análise da proposta conceitual de 1985 para o circuito permanente do Museu Histórico Nacional*. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. Vol. 37. 2005, p. 21 -22.

¹⁸⁷ CALABRE, 2007, p. 4.

¹⁸⁸ PRETT, 2005, p. 22.

elaboração de uma política de aquisição que dialogasse com as constantes mudanças socioeconômicas do período¹⁸⁹. Esta reformulação, de acordo com Maria de Simone Ferreira, partiu de um momento de crise institucional – falta de recursos e “desorientação das equipes”¹⁹⁰. Os documentos internacionais como a Declaração de Santiago (1972) e a Declaração de Quebec (1984), que tiveram um efeito tardio nos profissionais brasileiros nos anos 1980, certamente podem ter influenciado as atividades em curso no MHN. A Declaração de Quebec reafirmava a “função social dos museus” apresentada pelo documento anterior. A Declaração de Santiago, entre outros aspectos, preconizava que os responsáveis pelos museus e os conservadores deveriam reformular sua mentalidade para que essas instituições pudessem desempenhar um papel ativo na sociedade, contribuindo para seu desenvolvimento¹⁹¹.

Nesta nova conjuntura, o modelo institucional nascido com o MHN na década de 1920, pautado no “culto heroico” ou “culto da saudade”, termo cunhado por Gustavo Barroso, idealizador e diretor do MHN, foi gradativamente tornando-se inadequado às transformações em desenvolvimento no campo museológico. De acordo com Ferreira, apesar de não ter havido uma política de aquisição nas primeiras quatro décadas do Museu Histórico Nacional, nota-se que “havia uma unidade de princípio conceitual para a formação do acervo”¹⁹² instaurado por Barroso. Este princípio, já abordado em diversos trabalhos acadêmicos¹⁹³, era alicerçado na noção de que os objetos que comporiam o acervo do museu deveriam estar vinculados aos grandes personagens da história oficial, atribuindo-lhes o conceito de “reliquias”¹⁹⁴.

É possível fazer um paralelo, guardando-se as devidas circunstâncias, do acervo do Museu Nacional de Belas Artes que estava sendo ampliado a partir de sua criação, em 1937.

¹⁸⁹ Cabe lembrar que a década de 1980 foi também um período de mudanças profundas na política e economia, pois se tratava de um período de transição de anos de governos autoritários para o retorno à uma democracia ainda muito incipiente.

¹⁹⁰ FERREIRA, Maria de Simone. A aquisição de objetos como escrita de memória em museus: uma análise do relatório final da comissão interna de política de aquisição do Museu Histórico Nacional (2013). In.: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. Anais do Museu Histórico Nacional: História, museologia e patrimônio. Rio de Janeiro: MHN, 2014, p. 22.

¹⁹¹ CÂMARA DOS DEPUTADOS. Legislação sobre museus. Brasília: Edições Câmara, 2013, p. 102.

¹⁹² FERREIRA, 2014, p. 20.

¹⁹³ Cf. “A Fabricação do Imortal”, da antropóloga Regina Abreu (referências). Há artigos interessantes de José Neves Bittencourt a respeito desta prática de aquisição no MHN.

¹⁹⁴ BITTENCOURT, José Neves. Fazendo história em um museu de história. Noventa anos de aquisição e interpretação no Museu Histórico Nacional: por apresentação e como comemoração. In: MAGALHÃES, Aline M.; BEZERRA, Rafael Z. (Org.). *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922 -2012)*. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2014, p. 88.

Embora nenhuma das duas instituições tenha formalizado políticas para a aquisição de obras, é fato que ambos os museus buscavam objetos e obras de arte que se enquadravam no discurso de uma história “oficial”, centrado nos feitos de personagens e em eventos que fundaram a nacionalidade brasileira¹⁹⁵. Verifica-se, por exemplo, que o destaque da coleção do MNBA durante muito tempo, esteve nas telas históricas monumentais que retratavam cenas grandiosas de batalhas e atos heroicos. Bittencourt (1990) aponta que este modelo adotado pelos museus históricos brasileiros, com origem na segunda década do século XX, permaneceu o mesmo nos cinquenta anos seguintes¹⁹⁶.

A partir de 1992, o Museu Histórico Nacional formalizou uma Política de Aquisição de Acervos. Conforme abordado, este documento, certamente influenciado pelas discussões geradas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile e, na década de 1980, pela Declaração de Quebec, apresentava um novo posicionamento da instituição, rompendo com o modelo introduzido por Gustavo Barroso quatro décadas antes. Ainda segundo Maria de Simone Ferreira, o processo de reformulação da política de aquisição do MHN teve início em 1990 quando foi realizado um inventário dos bens da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da Fundação Nacional Pró-Memória, que seria extinta em 1990, tornando-se Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) no Governo Collor. O resultado deste inventário demonstrou que havia uma lacuna de objetos produzidos durante o século XX (principalmente no caso dos museus históricos, relacionados ao trabalho e ao cotidiano) nos acervos dos museus vinculados à FNPM¹⁹⁷. Questão repensada e reformulada no período atual, uma vez que a política de aquisição do MHN (2013) concentra-se na incorporação de objetos do cotidiano, como brinquedos, uniformes, televisores, entre outros.

É interessante notar que, em meados da década de 1970, quando da criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), já era discutida, em âmbito nacional, a ampliação da noção de patrimônio cultural numa perspectiva antropológica e menos histórica. No entanto, essas mudanças só foram formalizadas quase quinze anos depois no MHN. Desse modo, percebemos que as transformações políticas, sociais e culturais são resultado de processos lentos, fenômenos que se sobrepõem uns aos outros, nunca numa trajetória linear.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 89.

¹⁹⁶ BITTENCOURT, José Neves. *Sobre uma política de aquisição para o futuro*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura/IBPC, Cadernos Museológicos n° 3 (outubro de 1990), p. 32.

¹⁹⁷ FERREIRA, 2014, p. 22 - 24.

Ainda durante a década de 1980, Helena Ferrez e Maria Helena Bianchini desenvolveram o *Thesaurus para acervos museológicos*¹⁹⁸, produzindo um vocabulário de termos controlados, publicação indispensável à estruturação documental dos acervos em museus. Em 1986, a museóloga Fernanda de Camargo-Moro publicou um livro que tratava exclusivamente das questões relacionadas à documentação de acervos museológicos no início da informatização em museus e normas gerais para políticas de aquisição¹⁹⁹.

De fato, estas iniciativas forneceram padrões para que as coleções museológicas fossem mais bem estudadas e organizadas, e que a incorporação de peças seguisse um critério pautado na missão institucional do museu, contribuindo para que seus acervos tivessem um sentido que os legitimasse como patrimônio a ser preservado, estudado e acessado. Tanto nas décadas anteriores como atualmente, é necessário que o museu saiba identificar esta missão, ou seja, com qual objetivo ele coleciona e o que a instituição pretende promover através de seu acervo. Esta resposta precisa estar registrada numa política de acervo.

Durante a década de 1990, verificou-se um hiato na questão de elaboração de políticas públicas para a área da cultura no país. Recentemente, em 2009, foi criado o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia do Ministério da Cultura com a missão de administrar as instituições museológicas no âmbito federal, fomentar o campo e constituir diretrizes para museus em todo o território nacional²⁰⁰. O IBRAM contribuiu para que houvesse o estabelecimento de padrões e metas a serem alcançadas por estas instituições a fim de potencializar e impulsionar seus acervos. Ao longo dos anos, o Instituto tem criado resoluções normativas, por meio de decretos oficiais, com orientações e metas a serem atingidas e vem elaborando publicações que apresentam um panorama dos museus brasileiros através do recolhimento de dados que expõem a situação do campo no país²⁰¹.

Um documento importante produzido antes da criação do IBRAM foi a Política Nacional de Museus (PMN), de 16 de maio de 2003. Este documento, conforme aponta Rangel (2010), possibilitou que os museus voltassem a constar na agenda do governo,

¹⁹⁸ FERREZ, Helena. Dodd.; BIANCHINI, Maria. Helena. S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987. 2v. (Série Técnica).

¹⁹⁹ CAMARGO-MORO, Fernanda. *Museus: aquisição / documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça. 1986.

²⁰⁰ É importante ressaltar que antes da criação do IBRAM, as questões relacionadas ao setor museológico ficavam a cargo do Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN (DEMU).

²⁰¹ Alguns exemplos são o Estatuto de Museus (2009), o Plano Setorial de Museus (2010), o Guia dos Museus Brasileiros (2011) e a publicação *Museus em Números* (2011).

culminando em nova fase para o campo no país, com a abertura de cursos de graduação de museologia, organização de fóruns, seminários e editais de financiamento, entre outras iniciativas²⁰². A partir de seus sete princípios norteadores e eixos programáticos, este documento buscava orientar o fazer museológico no Brasil. A PNM abriu caminho para que se aprovasse a “primeira lei federal que regulamenta o campo dos museus no Brasil, a Lei 11.904 de 14 de janeiro de 2009 que institui o Estatuto de Museus”²⁰³ e a própria criação do IBRAM.

Este breve panorama descreve o caminho gradativo percorrido pelo campo dos museus no âmbito nacional, composto por diversos momentos, alguns favoráveis outros nem tanto. Os profissionais de museus, muitos dos quais ainda atuantes em instituições e que vivenciaram estas experiências, são fontes que podemos consultar a fim de realizar um balanço do momento atual em que vivem os museus, no que se refere à constituição de acervos museológicos públicos.

3.2 A política de aquisição como prática e os museus brasileiros: uma breve análise

Conforme observamos, podemos destacar três momentos em que a questão cultural, em especial o universo dos museus, esteve no centro das discussões que resultaram na elaboração de políticas públicas para o setor museológico no Brasil. A primeira fase teve início nas décadas de 1920/30 a partir da atuação do Estado na institucionalização da cultura. A partir da década de 1970/80 até 1990 houve um período de intensa atividade no meio cultural com a criação de novas instituições para reestruturação do setor. A partir dos anos 2000, produziram-se documentos oficiais para normatizar o campo. Cabe observar que as iniciativas alistadas acima foram, em grande parte, intensificadas pela atuação de intelectuais sensíveis à questão da cultura. Citamos dentre esses atores nomes como o de Gustavo Capanema, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães.

²⁰² RANGEL, Marcio Ferreira. Políticas públicas e museus no Brasil. In.: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos.; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer (Org.). *O caráter político dos museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2010, p. 128 - 133.

²⁰³ *Ibidem*, p. 132.

Bittencourt (1990) nos aponta que, durante a década de 1960, houve uma lacuna no que se refere à questão dos museus, o que impactou diretamente a constituição dos acervos dessas instituições ao longo dos anos seguintes:

A partir de meados da década de sessenta, o descaso geral da sociedade, das autoridades e dos setores intelectuais para com os museus e a atitude defensiva e elitista dos curadores, resultou em estagnação que se revelava na não-renovação filosófica da instituição, de seus quadros profissionais, na penúria crescente de recursos e na interrupção quase absoluta do fluxo de incorporação de objetos²⁰⁴.

O autor ainda observa que, na década anterior, período marcado pelo desenvolvimento capitalista e industrialização no Brasil, com a entrada de objetos em massa, automóveis, televisores, “as “velharias históricas” e as “antiquilhas e relíquias”, não eram vistas enquanto investimento ou poupança, e eram doadas aos museus sem grandes problemas”²⁰⁵. Neste sentido, o autor salienta que não houve a formação de novos acervos, que contemplassem, inclusive, estes novos objetos que adentravam as casas dos brasileiros. Os museus estavam fechados em si mesmos e seus profissionais não acompanhavam as mudanças que estavam em curso.

Em 1990, Bittencourt escreveu que os profissionais de museus no Brasil ainda não tinham se debruçado sobre a problemática da aquisição de acervos de modo decisivo²⁰⁶. Embora este quadro esteja mudando gradativamente com a criação de documentos importantes relacionados ao fazer museológico, quando verificamos os números oficiais coletados pelo IBRAM, por meio do Cadastro Nacional de Museus, em 2010 – isto é, vinte anos após a crítica de Bittencourt – notamos que, até aquele período, 72,4% dos museus brasileiros cadastrados não possuíam um plano museológico²⁰⁷, sendo que este documento deve abranger, dentre seus diversos programas, um específico para o acervo museológico, que inclui as normas para aquisição de peças. Não foram encontrados dados mais recentes sobre a situação dos museus sob este aspecto, no entanto, muitas instituições da esfera federal ainda

²⁰⁴ BITTENCOURT, 1990, p.32.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ “No Brasil, a questão da aquisição de objetos não parece, em princípio, estar no centro das preocupações dos profissionais do campo museológico. (...) A formulação da questão não resultou até agora numa abordagem sistemática do problema, e muito menos em movimento decidido em direção a uma solução.” (BITTENCOURT, 1990, p. 33).

²⁰⁷ Estes resultados foram divulgados na publicação *Museus em Números*, volume 1, p. 66. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/Museus_em_Numeros_Volume_1.pdf Acesso em 20 jan. 2018.

não possuem um plano museológico e, conseqüentemente, uma política de aquisição para seus acervos.

Para contextualizar o cenário atual relacionado às práticas de aquisição em museus, foram realizadas duas entrevistas. A primeira, já parcialmente apresentada, foi feita com a historiadora da arte e atual curadora da Coleção de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes, Laura Abreu. O outro relato é o da museóloga e responsável pelo Núcleo de Documentação e Conservação de Acervo Museológico, vinculado à Coordenação de Museologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), Claudia Penha dos Santos, que participou do processo de elaboração da Política de Aquisição e Descarte de Acervos²⁰⁸ do MAST. Em ambas as entrevistas, notamos pontos convergentes a respeito das práticas de aquisição em cada instituição e sobre o contexto museológico atual. Apesar das especificidades de cada museu, percebemos que há um consenso quanto à relevância deste documento e nos problemas ocasionados pela ausência deste.

O MNBA e o MAST operam com acervos distintos (o primeiro, um museu artístico, e o segundo, um museu de ciência e tecnologia). Além disso, o MAST é constituído por diversas áreas para além do museu, pois atua também como um centro de pesquisa em diversas disciplinas, como história da ciência e educação, tornando seu organograma um pouco mais complexo. O MAST possui uma espécie de planejamento estratégico, que pode ser entendido como um plano museológico, e uma política de aquisição de acervos, disponível ao público. O MNBA possui um plano museológico (que ainda não foi implementado) e não possui uma política de aquisição de acervos.

Claudia Penha dos Santos aponta sobre a constituição da política de aquisição para o acervo do MAST e como isso tem ajudado os profissionais da instituição:

Quando nós partirmos dessa ideia de montar uma política de aquisição e de descarte, a ideia era ter um documento que de certa forma minimizasse essa interferência política nas aquisições. (...) Então, quando começamos a discutir isso, principalmente por parte da Museologia, era alguma coisa que pudesse manter o acervo... Um documento que permitisse manter o acervo dentro de uma determinada tipologia. No caso aqui a instrumentação científica, são os objetos de C&T, pra evitar coisas como: “Ah, tem um pesquisador fantástico que tem assim, uns bibelôs que trouxe de viagem, são importantíssimos

²⁰⁸ Disponível em: http://www.mast.br/pdf/politica_de_aquisicao_e_descarte.pdf

pra coleção do museu”. (...) Além da política, a gente tem uma comissão também de aquisição e descarte do acervo. Então o que acontece? Qualquer solicitação, pedido, “Ah, queremos doar algumas coisas pro museu”, a ideia é que passe, a gente tem que ver se adequa ou não à política e passa pela comissão. Não é só a política, a política é aquele documento que vai nortear aí a ação. Mas além da política também vai passar pela comissão. Então a política ela é uma tentativa de minimizar essa interferência política mesmo na seleção dos acervos²⁰⁹.

Dessa forma, a política de aquisição é acompanhada de uma comissão deliberativa das propostas que o museu recebe, composta pela direção do museu e um representante de cada área finalística, que se reúne conforme a demanda. Cabe destacar que a política de aquisição do MAST engloba tanto o acervo museológico, quanto o arquivístico e o bibliográfico, e que todos estes possuem critérios e linhas de atuação específicas. Claudia salienta a importância de ter linhas de pesquisa definidas vinculadas a missão institucional, pois auxiliará no momento de aceitar ou não uma peça para o acervo.

No caso do MNBA, há um conselho consultivo de aquisição de obras composto pela direção, curadores do museu e por participantes externos, como historiadores da arte e artistas. No entanto, conforme nos explicou Laura Abreu, este conselho não se reúne em todas as propostas de aquisição, ficando o recebimento ou não das doações centralizada na decisão final da direção²¹⁰.

Bittencourt (2005) aponta uma questão interessante a respeito da postura que muitas instituições museológicas têm assumido ao longo dos anos em relação à ampliação de suas coleções. Este conceito apoia-se nos estudos realizados pelos teóricos de museus Ellis Burcaw e Zbyněk Stránský que, ao se debruçarem sobre o tema da aquisição, defiram duas categorias distintas: o museu como recolhedor “passivo” e “ativo”. Sobre essas categorias, encontramos nas palavras de Bittencourt a manifestação concisa do cerne de nossa discussão a respeito da situação que presenciamos atualmente em muitas instituições:

O recolhedor ativo, segundo Ellis, seria aquele recolhedor que busca objetos de maneira racional e sistemática. Em última instância, por ter tomado iniciativas anteriores de pesquisa, a instituição sabe o que precisa recolher e, a partir do conhecimento dessa necessidade, vai a campo identificar onde estão os objetos de que precisa, quem são os

²⁰⁹ SANTOS, Claudia Penha dos. Entrevista concedida a Cristal Proença de Azevedo. Rio de Janeiro, 14 dez. 2017, p. 1.

²¹⁰ ABREU, 2017, p. 11.

atuais possuidores e como fazer para incorporá-los às suas coleções. O recolhedor passivo, por sua vez, é aquele recolhedor que não faz nada disso, embora continue recolhendo objetos. Mas como um processo de recolhimento pode ser passivo? Qualquer recolhimento implica em uma sistemática: identificação, contato, registro, tratamento técnico. Mas digamos de outra forma: algum doador contata a instituição, oferece o objeto, a instituição o aceita, registra, dá um mínimo tratamento de informação (o que nem sempre é possível, dependendo das condições de incorporação) e o deixa lá dentro. Esse é o recolhedor passivo. A instituição museológica assume a postura de não apenas ser procurada, eventualmente, por eventuais doadores, como também de não exercer a menor crítica sobre o objeto que está sendo oferecido. Apenas o aceita²¹¹.

Por não desempenharem uma reflexão crítica a respeito dos objetos que recebem, os museus ficam sujeitos à entrada de obras que muitas vezes não caberiam – tanto em função do conteúdo como também no aspecto físico, de guarda – dentro da coleção que abrigam, podendo ser mais bem contempladas até mesmo em outras instituições, sob outros contextos. Por isso ressalta-se a importância de os museus terem definidas sua missão e vertentes de pesquisa de forma que possam orientar a aquisição de obras. É interessante, também, a questão de que os próprios museus, representados por seus gestores e técnicos, podem assumir uma postura “ativa” em relação à identificação de possíveis doadores. Retornando ao caso apresentado no Gabinete de Gravura do MNBA, percebemos que houve por parte da equipe de Carlos Martins uma ação pró-ativa na busca de doadores (em sua maioria, artistas contemporâneos) para que realizassem doações baseadas no estudo prévio da representatividade desses artistas dentro da coleção do museu. A construção de uma política de aquisição para acervos museológicos pode determinar, inclusive, se o museu se propõe a “ir a campo”, termo utilizado por Bittencourt, a fim de identificar esses possíveis objetos que faltam em suas coleções. Sob este aspecto, tanto Claudia Penha dos Santos quanto Laura Abreu reforçam que as normas e legislação sobre a prática museológica são necessárias para a consolidação do campo e fortalecimento do trabalho que é realizado nos museus. Além disso, são documentos que respaldam os profissionais, que passam a possuir critérios definidos para a tomada de decisão, ficando isentos de eventuais interferências políticas a qual estão sujeitos os museus.

²¹¹ BITTENCOURT, 2005, p. 44. José Neves. A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidades nos museus brasileiros. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos (Org.). *Museu: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: 2005. p. 37 – 50. (SérieMAST Colloquia, v. 7)

Um desses exemplos resultantes da falta de uma política que dê suporte aos profissionais foi o caso da demissão da então diretora do Museu Histórico Nacional, a museóloga Solange Godoy, em 1989, pelo fato de se recusar a aceitar que cem bonecos marionetes que representavam eventos da história do Brasil feitos por uma artista, ficassem permanentemente no acervo do museu após uma exposição temporária. O caso, que ocupou durante dias as páginas do Jornal do Brasil durante o mês de agosto de 1989, reflete como as interferências políticas de fato existem e em como elas afetam o trabalho e a atuação do profissional de museu.

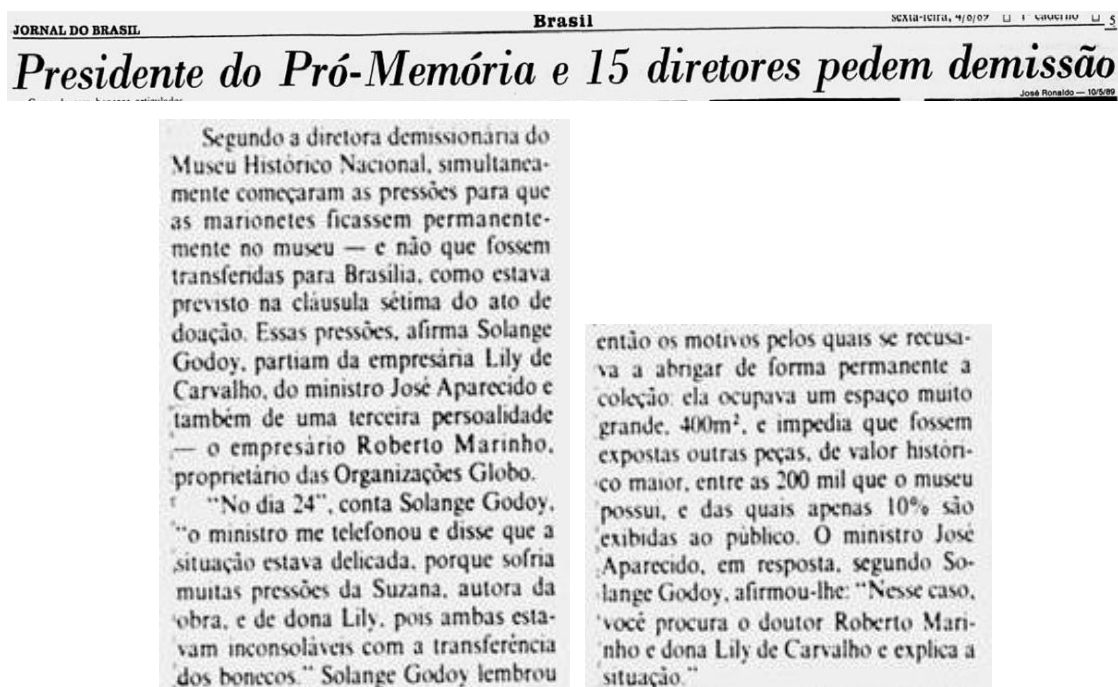


Fig.8. Reportagem sobre a demissão da diretora do MHN, Solange Godoy²¹².

Uma política de aquisição ampara o trabalho desses profissionais evitando ou, pelo menos, diminuindo as chances de que atos como o descrito acima aconteçam de forma deliberada. No caso de Solange Godoy, houve a justificativa do não recebimento das peças, conforme reproduzido na nota de jornal: a diretora atestava que a referida coleção de bonecos “ocupava um espaço muito grande, 400 m², e impedia que fossem expostas outras peças, de valor histórico maior”. No entanto, a inexistência de um documento oficial que amparasse

²¹² JORNAL DO BRASIL, 4 de agosto de 1989. 1º Caderno, p. 5. (Edição 00118).

esta decisão possibilitou que orientações externas à instituição determinassem o aceite das peças. O afastamento de Solange Godoy, solicitado pelo então Ministro da Cultura, José Aparecido de Oliveira e do casal Lilly e Roberto Marinho, culminou com o pedido de demissão do diretor da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da Fundação Pró-Memória à época, Augusto Carlos da Silva Teles, em solidariedade a diretora.

Desse modo, Laura Abreu nos aponta que “com a criação do IBRAM, um lado positivo foi a criação de documentos. Uma legislação própria para os museus nacionais e para os museus brasileiros. Isso é fundamental. Porque foram criados decretos, portarias, documentos que também dão esse esteio”²¹³.

3.3 Política de aquisição: por que a resistência dos museus?

Neste ponto, talvez estejamos aptos a indagar: se esta questão da aquisição de acervos é relevante e entendida como ferramenta fundamental para a atividade dos museus, por que há resistência quanto à sua formulação? Esta questão foi abordada em ambas as entrevistas realizadas e respostas similares foram obtidas²¹⁴. Tanto para Laura como para Claudia Penha, o reduzido quadro técnico nas instituições museológicas torna a elaboração e implementação desses documentos um tanto quanto complexa. Isso ocorre porque os museus federais, em especial, operam com uma quantidade reduzida de funcionários, uma vez que sua contratação é feita, majoritariamente, a partir de concursos públicos, cada vez mais escassos. A falta de renovação também é algo preocupante, pois muitos funcionários, pelo menos há trinta anos no desempenho de suas funções, estão prestes a se aposentar e infelizmente enfrentam a incerteza do futuro próximo das instituições. A fala de Laura Abreu registra essa preocupação:

Isso é um problema. E também porque eu acho que é uma questão política maior do que o Museu Nacional de Belas Artes, uma questão de política mesmo, de gestão de pessoas do Ministério da Cultura, do IBRAM e antes do IPHAN, por terem permitido que durante muitos anos não houvesse um concurso público. Então tem um hiato aí de mais ou menos, não sei o tempo exato, mas cerca de uns vinte anos entre nós que entramos por último, a equipe que entrou comigo e os outros concursados que entraram depois. Então esse hiato é danoso²¹⁵.

²¹³ ABREU, 2017, p. 13.

²¹⁴ Cf. transcrição completa das entrevistas no apêndice.

²¹⁵ ABREU, 2017, p. 16.

A mesma inquietação é expressa no relato de Claudia Penha dos Santos:

nós aqui temos um problema imenso agora de falta de pessoal. Não sei o que vai acontecer com o país, muito menos com o museu (...) já tive setor com dez, quinze pessoas (...) é assustador²¹⁶.

No entanto, Claudia ainda atribui certa dificuldade em formular documentos básicos nos museus pela visão que muitos têm da instituição e de seu papel. Ou seja, a falta de uma definição da missão institucional torna-se um obstáculo que reflete na aquisição de objetos e na falta da existência de uma política, conforme apresentado abaixo:

Eu acho que a política acaba sendo um reflexo disso tudo. Porque as pessoas têm uma importância nesse processo, da visão, do entendimento do que é uma instituição. (...) Eu acho que o museu, por exemplo, eu não sei também, mas eu fico imaginando, claro que devem existir também conflitos e atritos também, mas eu acho que num museu como o Museu Britânico (...) eu acho que ele não se questiona, qual é a sua atuação. Eu acho que tá claro isso. Eu acho que já está definida desde muito tempo²¹⁷.

Solange Godoy, personagem envolvida na controversa situação sobre a doação de marionetes ao MHN, talvez não por acaso, aborda a temática da aquisição partindo do pressuposto de que, “uma política de aquisição bem estruturada deve prever o uso do objeto adquirido, em exposição ou reserva técnica; deve garantir o espaço de armazenamento que assegure sua sobrevivência; deve reunir o maior número de informações em seu dossiê (...)”²¹⁸. Outros documentos confirmam esta premissa, como a recente publicação do IBRAM, Subsídios para a Elaboração de Planos Museológicos, no qual atesta que

estabelecer um Programa de Acervos é fundamental para o desenvolvimento dos bens musealizados. Ele pode ser traduzido por um conjunto de diretrizes, expressas em documentos formais, que determinam e orientam as ações, como, por exemplo, a política de aquisição, o registro, a identificação, catalogação, movimentação, conservação-restauração, o descarte, compartilhamento da informação e acesso dos itens ou coleções musealizados²¹⁹.

²¹⁶ SANTOS, 2017, p. 8.

²¹⁷ SANTOS, 2017, p. 8.

²¹⁸ GODOY, Solange. Política de aquisição: uma perspectiva crítica e social. In.: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos.; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus (Org.) O caráter político dos museus. Rio de Janeiro: MAST, 2010, p.69.

²¹⁹ INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Susídios para a elaboração de planos museológicos*. 2016, p. 53. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Subs%C3%ADdios-para-a-elabora%C3%A7%C3%A3o-de-planos-museol%C3%B3gicos.pdf>

Para Bittencourt, não se pode dissociar a prática de aquisição em museus de sua missão como instituição, traduzindo-as no “binômio perfil institucional / caráter do acervo”. Para o autor, quando estas duas áreas estão bem definidas, transforma-se em “linhas mestras ajudando a formular e aplicar limites para as coleções.”²²⁰. Dessa forma, estariam aptos a buscarem objetos que sejam significantes para constar em seus acervos. Bittencourt prossegue com a definição do que seriam esses objetos significantes: “seria um objeto perfeitamente adequado para o entendimento não apenas do tema do museu, mas do próprio museu”²²¹.

3.4 Roteiro para elaboração de uma política de aquisição e descarte de acervos museológicos

3.4.1 Por que a criação de um roteiro?

Quando nos debruçamos sobre a atual realidade dos museus brasileiros, percebemos que muitas instituições ainda não possuem uma política clara e normatizada para seus acervos museológicos, incluindo a aquisição e descarte dos mesmos. Durante muitos anos, o campo da museologia no Brasil careceu de diretrizes e normas oficiais para a estruturação das coleções no âmbito legislativo. Isso, sem dúvida, contribuiu para a atual situação dos diversos museus brasileiros, sejam eles pequenos ou de grande porte.

Embora muitos continuem ampliando seus acervos por meio de doações de terceiros e mesmo por compras esporádicas, essas incorporações não seguem critérios específicos, o que pode ocasionar alguns problemas que, muitas vezes, só serão percebidos em longo prazo. Quando falamos de critérios, queremos dizer que para dar entrada numa coleção de museu é preciso que o objeto adquirido esteja atrelado à missão institucional, isto é, ao objetivo do próprio museu.

Um dos problemas da inexistência de critérios de aquisição de obras é a falta de espaço de acondicionamento nas reservas técnicas. Quando um acervo cresce sem controle, pode ser que o museu perceba que não existe espaço adequado para a guarda segura das peças. Em alguns casos, por muitos anos, um museu recebe doações que não enriquecem seu

²²⁰ BITTENCOURT, 1990, p. 35.

²²¹ *Idem.*

acervo em conteúdo, talvez apenas em quantidade. Se um dia o museu tiver a oportunidade de adquirir peças que dialoguem com sua missão (o que o acervo do museu quer representar), pode ser que não haja espaço disponível para a guarda desses novos itens.

Outro problema é a questão orçamentária. Gestores de museus devem ter em mente que, uma vez dentro da instituição, é de inteira responsabilidade do museu zelar pelas peças ali conservadas. Isso significa que uma parte de sua verba orçamentária é dedicada à compra de material adequado para o acondicionamento das peças, instrumentos de controle climáticos, câmeras e pessoal especializado para tratar da conservação preventiva desses itens, incluindo a restauração quando necessário. Ou seja, quanto mais objetos um museu adquirir, maior será a responsabilidade e o custo para mantê-los.

Além disso, acervos museológicos devem ser divulgados e estudados, visando a produção de conhecimento, seja por meio de publicações, exposições, seminários, etc. Por isso, ao entrar numa coleção museológica, essas peças devem possuir interesse artístico, histórico, intelectual ou até institucional – se estiver de acordo com a missão do museu – gerando assim pesquisas que possibilitem que essas peças participem de exposições ou publicações que sejam interessantes ao museu e ao público em geral.

Os fatores listados aqui são suscitações que ajudam a direcionar os profissionais de museus a redimensionarem seus acervos, facilitando sua gestão e tornando-os fontes de informação.

Visto que muitas instituições de menor porte podem possuir mais obstáculos a formulação de políticas para seu acervo, principalmente devido a falta de pessoal técnico, achamos que um roteiro de práticas para a formulação de uma política de aquisição seria uma contribuição para essas instituições e para todos os que se interessam pela constituição de acervos em museus.

Este roteiro tem como objetivo apresentar caminhos e propor ideias que facilitem o processo de elaboração de uma política de aquisição e descarte de acervos para instituições museológicas, voltada principalmente para museus históricos e de arte.

3.4.2 Itens constantes na Política

- a. Definição da missão institucional (histórico institucional, definição de metas e linhas de pesquisa, área de atuação);
- b. Visão geral do acervo (origem do acervo, histórico, tipologia, dimensão, uso, mapeamento, documentação);
- c. Caracterização e organização das coleções (definição dos departamentos curatoriais);
- d. Formas de aquisição (doações, compras, legados, permutas, comodatos, incorporações, prêmios);
- e. Formação de uma comissão de aquisição e descarte (definição de membros);
- f. Programas de divulgação / fomento para ampliação do acervo (Associações de Amigos, campanhas junto à comunidade);
- g. Critérios de coleta (definição de prioridades do acervo);
- h. Recursos para a coleta (orçamentos, verbas, espaço, pessoal);
- i. Procedimentos (documentação necessária, registros de proveniência, conselhos consultivos);
- j. Procedimentos para descarte;
- l. Legislação;
- m. Referências de outras políticas.

3.4.3 Quais os passos para a elaboração de uma política de aquisição e descarte?

Primeiro, é necessário o estabelecimento da **missão institucional** e suas metas através da construção de Plano Museológico da instituição. Este documento deve ser constituído de maneira interdisciplinar, abrangendo todos os aspectos das atividades do museu: seu acervo, segurança, exposições, plano de risco, etc. e deve ser revisto periodicamente. Também, é imprescindível que se conheça o histórico da instituição, o contexto de sua criação e vocação institucional e a origem de sua coleção. A definição das linhas de pesquisa nas quais o museu deseja atuar também é essencial para a construção do documento de aquisição e descarte. A partir de então, é necessário questionar o acervo e tudo a ele relacionado para se obter conhecimento de seu aspecto geral.

- Qual sua tipologia, sua dimensão e os usos previstos para ela (exposições, pesquisa, empréstimos, etc.)?
- Como é o estado de conservação geral do acervo?
- Quais coleções compõem o acervo?
- Como elas são divididas? Há departamentos curatoriais?
- Quem são os responsáveis diretos por cada segmento da coleção?
- Como é a documentação do acervo? Está todo documentado?
- Qual a quantidade de obras que entram no acervo do museu por ano?

A partir destas informações, deve-se verificar quais as formas de aquisição do museu:

- Por meio de compras?
- Comodatos ou permutas com instituições ou colecionadores privados?
- Através de legados?
- Premiações?
- Doações?

Cabe ressaltar que a grande maioria dos museus amplia seus acervos através de doações. No entanto, o museu pode escolher como elas se apresentarão, desempenhando um papel proativo em busca de itens que complementarão seu acervo. Isto pode ser feito por meio de programas ou projetos para contatar possíveis doadores. Para tal, é necessário que o museu estabeleça um contato próximo com a comunidade a qual está inserido. Estes programas ou projetos podem ser divulgados por meio da *homepage* da instituição ou, ainda, por meio de campanhas mobilizadas diretamente com a comunidade através de eventos. Esse contato mais próximo entre museu e comunidade pode gerar resultados positivos.

Se o museu dispuser de uma Associação de Amigos, pode-se considerar o levantamento de verba específica para a finalidade de complementar o acervo. No entanto, uma política de aquisição é necessária para identificar potenciais objetos que se quer incorporar, atuando também como uma prestação de contas aos que contribuem financeiramente com a instituição. Além disso, os museus integrados ao Sistema Brasileiro de Museu gozam do direito de preferência na compra de bens culturais vendidos em leilões, contanto que estes sejam coerentes com política de aquisição da instituição. De fato, para exercer este direito garantido por lei, é preciso que haja uma política.

Quando falamos sobre política de aquisição de acervos museológicos, falamos sobre critérios de coleta de objetos.

Então, como definir prioridades?

O conhecimento do acervo é indispensável. A partir desse conhecimento, é possível **identificar lacunas** (artistas não representados / objetos que o museu não possui e que contribuem para a narrativa institucional / obras icônicas de um período, etc.).

Precisamos também olhar para o presente e o futuro, visando a **atualização do acervo**. O acervo da instituição reflete as mudanças em curso, sejam nas artes ou na tecnologia (levando-se em conta, claro, a missão e vocação do museu)?

Definindo-se as prioridades, deve-se pensar nos recursos que o museu dispõe para sustentar suas coletas.

- Como é administração do museu?
- De onde vem a verba?
- Há recursos direcionados à aquisição de objetos?
- Como é o espaço destinado a guarda de objetos?
- Há pessoal e material adequados suficientes para fazer a conservação preventiva desse acervo?

Quanto aos procedimentos:

- Qual a documentação necessária para consolidar uma aquisição?
- Como garantir a proveniência das peças?
- Há um conselho consultivo ou comissão para deliberação de questões relacionadas a entrada de acervo? Quais os critérios para a escolha dos membros?

Destacamos que saber a procedência das peças que se pretende adquirir é fundamental para impedir que bens de origem duvidosa deem entrada na coleção, causando problemas jurídicos e éticos no futuro. Os três pontos relacionados acima estão intrinsecamente ligados de modo que uma das formas de garantir a proveniência de um objeto é por meio de sua documentação. Esta documentação pode se referir a um título de propriedade, certificado ou outro. No entanto, é necessário verificar esta procedência. Um conselho consultivo ou comissão pode ajudar quando há dúvidas ou quando é preciso rever algum aspecto da documentação. Se houver incerteza quanto a autenticidade de uma peça, por exemplo, pode-se solicitar um parecer técnico externo que irá auxiliar os profissionais da instituição. De todas

as formas, a política ajudará os profissionais a tomar as melhores decisões referentes ao acervo.

Em caso de doação, o museu deve solicitar uma carta de doação assinada pelo doador. Em seguida, a instituição e o doador devem assinar um Termo de Doação que concluirá o processo. Lembrando que toda a documentação referente às peças deve estar anexada ao termo e disponível para consulta.

O museu não deverá aceitar nenhum tipo de condição imposta pelo doador. Pode ser que um doador solicite que as obras doadas por ele sejam exibidas na exposição de longa duração. Em casos como esse, o museu deve deixar claro que **não irá aceitar doações condicionais**. No entanto, o museu pode decidir se fará uma exposição com as doações recentes.

Com relação aos procedimentos para descarte, deve-se consultar o regimento interno de cada instituição, pois nem todas aprovam a alienação de itens do acervo. Se não houver um documento do tipo, pode-se então definir critérios que justifiquem o descarte de peças.

- O estado de conservação influirá?
- Se o objeto não possuir nenhuma relação com a missão e objetivos do museu, este pode ser direcionado a outra instituição?
- Objetos deixados no museu por motivos desconhecidos, sem documentação, podem ser descartados ou serão incorporados ao acervo?

É muito importante ter conhecimento da legislação que abrange aspectos de bens culturais, bem como das diretrizes de órgãos públicos responsáveis pela padronização das práticas museológicas na localidade para que não ocorram problemas mais sérios no futuro. Optando-se pelo descarte, deve-se **documentar todo o processo**²²².

²²² Ver itens 2.12; 2.13; 2.14; 2.15; 2.16 e 2.17 do Código de Ética do ICOM para Museus a respeito de alienação de acervos.

3.4.4 Referências de Políticas disponíveis para consulta/modelos

Subsídios para a elaboração de planos museológicos

Disponível em:

<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Subs%C3%ADdios-para-a-elabora%C3%A7%C3%A3o-de-planos-museol%C3%B3gicos.pdf>

Política de Acervo – Manual de Gerenciamento e Uso / Fundação Joaquim Nabuco

Disponível em:

<http://www.fundaj.gov.br/geral/didoc/politica-de-acervo-ago2010.pdf>

Política de Aquisição e Descarte de Acervos / Museu de Astronomia e Ciências Afins

Disponível em:

http://www.mast.br/pdf/politica_de_aquisicao_e_descarte.pdf

Política de Aquisição e Descarte de Acervos do Museu Histórico de Santa Catarina – MHSC

Disponível em:

http://www.fcc.sc.gov.br/mhsc//arquivosSGC/DOWN_173044Politica_de_Aquisicao_e_Descartes_do_MHSC.pdf

Planejamento Estratégico do Museu de Arte do Rio - MAR

Disponível em:

http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/planejamento_estrategico_mar.pdf

Política de Colecciones / Museo Nacional de Colombia

Disponível em:

<http://190.26.211.126/inbox/files/docs/politicacolecciones.pdf>

Policy Statement – Acquisitions / J. P. Getty Museum

Disponível em:

http://www.getty.edu/about/governance/pdfs/acquisitions_policy.pdf

Acquisition and Disposal Policy / Reading Museum

Disponível em:

<http://www.readingmuseum.org.uk/GetAsset.aspx?id=fAA5ADEAMAB8AHwAVABYAHUAZQB8AHwAMAB8AA2>

British Museum Policy – Acquisitions of Objects for the Collection / British Museum

Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/pdf/Acquisitions%20policy%20July%202013%20FINAL.pdf>

3.4.5 Legislação sobre o tema

Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm

- O capítulo IV (Do direito de preferência) aponta que a União, os Estados e municípios (nesta ordem) possuem o direito de preferência na compra de bens privados (por meio de “alienação onerosa”). Este direito, a priori concernente ao IPHAN foi revogado. A partir do Decreto 8.124, de 17 de outubro de 2013, o IBRAM passa a exercer esse direito.

Lei 7.287, de 18 de dezembro de 1984 (Regulamentação da profissão do museólogo)

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L7287.htm

- O art. 3º discorre sobre as atribuições da profissão. Entre elas estão a coleta, conservação, preservação e divulgação do acervo, bem como a promoção de estudos e pesquisas e a organização do espaço de guarda e apresentação das coleções. (itens V, VII e VIII, respectivamente). Todas essas atividades estão relacionadas às políticas de acervos.

Política Nacional de Museus, de 16 de maio de 2003

Disponível em:

https://www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf

- O eixo programático 7 intitulado “Aquisição e Gerenciamento de Acervos Culturais” volta-se a questão da construção de políticas relacionadas a gestão de acervo, incluindo aquisição e documentação.

Código de Ética do ICOM para Museus, 2001

Disponível em:

http://icom.org.br/wpcontent/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf

- O código contém um item específico (2.1) destinado à aquisição de acervos, no qual considera que cada museu deve estabelecer um programa de acervos, que engloba a criação de documentos como uma política de aquisição, proteção e utilização de acervos, tornando-os públicos. Os itens 2.2 a 2.6 discorrem a respeito da proveniência das peças. Os itens 2.7 a 2.10 apresentam ressalvas quanto à tipologias de acervos que podem vir a fazer parte de uma coleção museológica. O item 2.11 fala de museus que atuam como “depositários” de bens de proveniência ilegal apreendidos.
- Os itens 2.12 a 2.17 correspondem às práticas de alienação de acervos. Destaque para o item 2.15 que indica que “como regra geral, todo descarte de acervo deve se dar, preferencialmente, em benefício de outro museu.”

Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 (Estatuto de Museus)

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm

- A subseção IV vinculada à Seção II (Do Regimento e das Áreas Básicas dos Museus) dispõe em seu Art. 38 a seguinte resolução: “Os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente.”
- A Seção III (Do Plano Museológico) no Art. 45 define o documento como “ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.” O artigo seguinte detalha os programas que devem ser contemplados no plano museológico; destacamos o item “c” que cita a construção de um programa de acervos, no qual está inserida uma política de aquisição e descarte.

Lei 11.906, de 20 de janeiro de 2009 (Instituto Brasileiro de Museus)

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111906.htm

Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012 (Sistema Nacional de Cultura)

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc71.htm

Decreto 8.124, de 17 de outubro de 2013 (Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM.)

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm

- Capítulo II (Das obrigações do IBRAM e dos Museus públicos e privados), no Art. 4º, item VI diz que é obrigação dos museus “formular, aprovar ou, quando for o caso, propor para aprovação da entidade a que se vincule, sua política de aquisições e descartes de bens culturais que integrem os seus acervos”.

- No Art. 24 consta que “os museus deverão formular, aprovar ou, quando for o caso, propor, para aprovação da entidade a que se vinculem, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, que será atualizada periodicamente.”
- O Art. 20 declara que “os museus integrados ao SBM [Sistema Brasileiro de Museus] gozam de direito de preferência em caso de venda judicial ou leilão de bens culturais, nos termos do art. 63 da Lei nº 11.904, de 2009”. O parágrafo 6º reforça que “**o direito de preferência será válido somente se o bem cultural se enquadrar na política de aquisições e descartes de bens culturais do museu**, elaborada nos termos do art. 24.” [o grifo é nosso].
- O parágrafo 5º salienta que “em se tratando de bem cultural declarado de interesse público, terá preferência museu do IBRAM, caso a autarquia informe interesse na aquisição.”
- A publicação do decreto gerou manifestações por parte de galeristas e colecionadores privados que sentiram que seu “direito de propriedade privada” estava sendo ferido pela resolução proposta pelo IBRAM²²³.

²²³ Reportagem de O GLOBO, 27/11/2013. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/oab-sp-quer-rever-decreto-que-permite-intervencao-do-governo-em-colecoes-de-arte-10888269>>. Acesso em 15 de janeiro de 2018.

CONCLUSÃO

A aquisição de acervos museológicos em museus constitui-se como condição *sine qua non* para que a instituição desempenhe suas funções principais, visto que, mesmo que uma instituição não adquira objetos com frequência de modo a fazer desta ação uma prática, em algum momento este acervo foi formado e, como em todo museu, foi constituído a partir de um recorte no tempo e no espaço.

Este recorte, convencionado por meio de um processo de seleção, deve ser representado numa política de aquisição, documento fundamental dentro das práticas de gestão de acervos que define bases ou critérios norteadores que irão amparar as decisões dos profissionais de museus a respeito de novos objetos que poderão vir a compor o acervo permanente das instituições, como também àqueles que devem ser descartados ou alienados. Além disso, funciona como uma ferramenta que oferece respaldo aos profissionais quando decidem pela aquisição ou não de determinada peça, evitando que interferências externas, sejam elas políticas, subjetivas, afetivas, entre outras, se estabeleçam como critério.

Para discutir sobre formação de acervos museológicos, é preciso entender o próprio conceito de coleção. De fato, ao longo dos séculos, o colecionismo esteve atrelado à história humana como forma de domínio do Homem sobre seu meio, a partir da apropriação dos objetos. Nas antigas civilizações, esta “possessão” ultrapassava os limites do físico, transpondo os objetos para o “meio espiritual”, no caso dos faraós. À medida que o tempo avançava, novas atribuições eram dadas a estes artefatos: podiam demonstrar poder, riqueza, prestígio, erudição, etc. Nosso foco está no chamado “objeto de museu” ou objeto museológico, aquele que perde sua função original para ressignificar-se dentro de uma instituição museológica, tornando-se um documento ou um “signo de si mesmo”, conforme aponta Bittencourt; a este processo é dado o nome de musealização.

Quando, portanto, estes objetos que antes eram reunidos de forma subjetiva pelo colecionador privado passam a ser objetos museológicos, os critérios para a sua seleção não mais devem ser baseados em gostos pessoais de um ou de um grupo de pessoas, mas sim, num interesse coletivo que represente as diversas camadas que perfazem uma narrativa ou uma sociedade.

Foi pensando nas boas práticas que podem ser adotadas por instituições museológicas no que se refere à constituição de seus acervos e em como esta ação, quando feita de maneira sistemática e criteriosa, pode resultar em benefícios para a instituição e para seus profissionais, que esta pesquisa se propôs a analisar o caso do Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes na década de 1980, ano de sua criação. O exame das estratégias empregadas pela primeira equipe, sob a coordenação do gravador Carlos Martins, apresentou o tema de forma interessante de modo a fornecer bases ou princípios para a reflexão em torno das políticas de aquisição de acervos em museus.

A partir do depoimento de Carlos Martins, feito especialmente para este trabalho, foi possível entender como se desenvolveram as atividades iniciais do gabinete e os critérios que a equipe utilizou para a complementação do acervo de gravuras do MNBA. É interessante compreender que só foi possível estabelecer estes critérios a partir de um levantamento minucioso e da organização da documentação das gravuras que já compunham o acervo. Deste modo, a partir do cruzamento de informações obtidas tanto pela entrevista quanto por meio da análise da produção bibliográfica (em especial os artigos de José Neves Bittencourt e do conceito de objeto como documento apresentado por Maria Lucia de N. M. Loureiro), pudemos reforçar o conceito de que uma política de aquisição constituiu-se como ferramenta fundamental quando há conhecimento prévio das especificidades e necessidades do acervo, obtidas por meio da pesquisa e vinculadas à missão do museu.

Foi imprescindível para a construção de nosso objeto de estudo compreender o panorama brasileiro no campo da cultura e do patrimônio no período analisado (década de 1980) e em décadas anteriores. Para tal, a utilização dos trabalhos de Lia Calabre e Cecília Londres Fonseca, entre outros, foi de máximo proveito, pois nos forneceram bases que ajudaram a estruturar a narrativa e a entender os avanços e estagnações que são reflexos do tempo e das conjunturas de cada período. Além disso, foi possível perceber que, pelo menos no âmbito da cultura no Brasil, muito foi realizado a partir da ação de personalidades marcantes como as de Gustavo Barroso, Gustavo Capanema, Aloísio Magalhães, e mais especificamente dentro do período analisado no MNBA, o próprio Carlos Martins, Alcídio Mafra de Souza, seu diretor, e tantos outros que atuaram de maneira a pensar o fazer museológico num período onde havia pouca legislação a respeito dessas práticas.

Para reforçar, refletir e jogar luz sobre a discussão do tema em nossos dias, os relatos de profissionais atuantes no âmbito dos museus como Laura Abreu, curadora atual da coleção de gravura do MNBA e Claudia Penha dos Santos, museóloga e uma das participantes do grupo que elaborou a política de aquisição adotada pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), enriqueceu o trabalho e nos possibilitou depreender alguns aspectos relacionados à dificuldade de os museus se adequarem às normas estabelecidas por meio de políticas públicas culturais.

Destacamos a criação do IBRAM, em 2009, como um marco positivo na criação de subsídios para a normatização das práticas de museus no Brasil, com a promulgação de leis, decretos, diretrizes e publicações que promovem e fortalecem o campo museológico. Em especial a respeito de políticas de aquisição, apesar de não existir um documento específico que obrigue os museus a elaborarem este documento, o Estatuto de Museus, primeira lei específica para o setor, aponta que estas instituições devem formular e tornar público um plano museológico que inclui o estabelecimento de uma política de aquisição e descarte de acervos.

De fato, constatamos que há pouca literatura a respeito deste tema e que muitos museus ainda não possuem uma política de aquisição e descarte. Os motivos, conforme abordamos, estão ligados ao fato de que muitas instituições operam com um quadro de funcionários reduzido, tanto as de menor porte quanto os museus nacionais no âmbito federal. Outro motivo reside na questão de que, apesar de a história da museologia no Brasil ter começado na segunda década do século passado, o fortalecimento do campo deu-se de maneira gradual, passando por momentos de interrupção em seus avanços. Estes hiatos eram gerados conforme a atenção que era dada pelas autoridades no exercício do poder variavam, fato que ainda é um problema que o setor cultural frequentemente tem de lidar. Desse modo, a normatização dessas práticas específicas do setor foi impactada, retardando a absorção pelo próprio campo.

O roteiro final foi construído tomando como referência todas as informações apreendidas ao longo da execução deste trabalho, de maneira que tornassem claras a linguagem e abordagem do tema para que os profissionais de toda parte do país, sejam eles museólogos ou não, pudessem estar mais familiarizados com a legislação a respeito dos

museus e da temática de aquisição de acervos. Um dos objetivos foi apresentar que boas práticas podem ser adotadas mesmo com quadro técnico reduzido ou falta de verba orçamentária.

De fato, o campo dos museus é um território de intensa reflexão, pois lida com questões que são sujeitas a modificações à medida que a sociedade também se transforma. De qualquer forma, um museu é formado por acervos e pessoas, estas capazes de traduzir da melhor forma o que guardam esses objetos que representam um pouco de cada um de nós, humanos, e da nossa civilização.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. *A Fabricação do Imortal: Memória e Estratégias de Consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 167

AZEVEDO, Cristal Proença de. *Oswaldo Teixeira e a política de aquisição de pinturas nacionais no Museu Nacional de Belas Artes*. Monografia de graduação do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro. 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1997.

BITTENCOURT, José Neves. A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidades nos museus brasileiros. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos (Org.). *Museu: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: 2005. p. 37 – 50. (Série MAST Colloquia, v. 7).

_____. Em torno da serventia atual dos museus: algumas reflexões sobre políticas de aquisição. In: *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 43-62, nov. 2013. Disponível em: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/4-Artigo3-Jose-Bittencourt.pdf>. Acesso em maio de 2017.

_____. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. In: ALMEIDA, Cícero Antonio Fonseca de; SOUZA, Maurício Ennes de. (Org.) *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 28. 1996.

_____. Fazendo história em um museu de história. Noventa anos de aquisição e interpretação no Museu Histórico Nacional: por apresentação e como comemoração. In: MAGALHÃES, Aline M.; BEZERRA, Rafael Z. (Org.). *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922 -2012)*. Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2014, p. 72 - 94.

_____. *Sobre uma política de aquisição para o futuro*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura/IBPC, Cadernos Museológicos n° 3 (outubro de 1990), p. 29-38.

BRASIL. Decreto-Lei n° 526, de 1° de julho de 1938. Institui o Conselho Nacional de Cultura. Governo Federal. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-526-1-julho-1938-358396-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 14 jan. 2018.

BRASIL. Lei n° 378, de 13 de janeiro de 1937. Governo Federal, Página 6. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/L378.pdf>> Acesso em maio de 2017.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm.

BRASIL, Portaria normativa nº 1, de 5 de julho de 2006. Dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico dos museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Portaria-01_2006.pdf. Acesso em 19 jan. 2018.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Bahia: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2007, p. 2.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Legislação sobre museus. Brasília: Edições Câmara, 2013.

CAMARGO-MORO, Fernanda. *Museus: aquisição / documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça. 1986.

CHAGAS, Mário. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009, p. 56.

DESVALLÉES e MAIRESSE. Musealização. In: *Conceitos-chave de museologia*, 2013, p. 57

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930 – 1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 160.

DUNCAN, Carol. Art museums and the ritual of citizenship. In: *Interpreting Objects and Collections*. 2003.

FERREIRA, Maria de Simone. A aquisição de objetos como escrita de memória em museus: uma análise do relatório final da comissão interna de política de aquisição do Museu Histórico Nacional (2013). In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. *Anais do Museu Histórico Nacional: História, museologia e patrimônio*. Rio de Janeiro: MHN, 2014, p. 11 - 31. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional\Volume%2046%20-%202014&pesq=>
Acesso em 18 jan. 2018.

FERREZ, Helena. Dodd.; BIANCHINI, Maria. Helena. S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987. 2v. (Série Técnica).

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GODOY, Solange. Política de aquisição: uma perspectiva crítica e social. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus (Org.). *O caráter político dos museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2010. p. 65 – 73. (Série MAST Colloquia, v. 12.).

HORTA, Maria de Lourdes Parreira Horta 1991 apud GODOY, Solange, 2010, p. 67. Política de aquisição: uma perspectiva crítica e social. In: *O caráter político dos museus*. Rio de Janeiro: Mast Colloquia, vol. 12. 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Susídios para a elaboração de planos museológicos*. 2016. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Subs%C3%ADdios-para-a-elabora%C3%A7%C3%A3o-de-planos-museol%C3%B3gicos.pdf>

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Código de Ética do ICOM para Museus: versão lusófona*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro; Secretaria de Cultura (Org), 2011.

LADKIN, Nicola. Gestão do Acervo. In: Boylan, Patrick J. (ed). *Como gerir um museu: manual prático*. ICOM, 2004.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*. Assessoria Cultural da Comissão de Artes. Secretaria de Cultura (Org.) Volume 2. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1979, p. 448.

LOUREIRO, Maria Lúcia de N. M. A documentação museológica entre arte e ciência. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia. N. M. (Org.). *Documentação em museus*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2008, p. 103 a 116. (Mast Colloquia, v. 10).

LOUREIRO, Maria Lúcia de N. M. Notas sobre a construção do objeto musealizado como documento. In: MAGALHÃES, Aline M., BEZERRA, Rafael Z. (Editores). *Anais do Museu Histórico Nacional: História, Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro. Vol. 44, 2012, p. 91 – 106.

MARTINS FILHO, Carlos Botelho. *Introdução ao conhecimento da gravura em metal: uma exposição organizada por Carlos Martins*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, Solar Grandjean de Montigny, 1982.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, *Acervo gravura: doações recentes 1982-1984*. Rio de Janeiro: MNBA, 1984

PATERNOSTRO, Zuzana. *Coleção Lebreton e a Missão Artística Francesa*. [FOLHETO], 2000.

PEARCE, Susan. The urge to collect. In: *Interpreting objects and collections*. 2003.

PEIXOTO, Elza Ramos. Museu Nacional de Belas Artes: seu histórico e organização. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Org.). *Museu Nacional de Belas Artes: histórico*. Rio de Janeiro: [s.n], 1990, p. 8.

PEIXOTO, Elza Ramos; RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes. In: *Exposição Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816*. Ministério da Educação e Cultura. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. 1960, 57 p.

PORTELLI, Alessandro. *Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral*. Proj. História. São Paulo, 1997.

POMIAN, Krysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Volume I. Imprensa Nacional: Casa da Moeda. 1984. p. 51 – 86. (publicado originalmente em italiano em 1978), p. 53.

_____. Historia cultural, historia de los semióforos. RIOUX, SIRINELLI.(Orgs.). In: *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa,1998.

POULOT, Dominique. A Revolução Francesa e os meios de agir dos museus. In.: *Museu e museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

PRETT, Raquel. Expondo a novidade: análise da proposta conceitual de 1985 para o circuito permanente do Museu Histórico Nacional. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional. Vol. 37. 2005, p. 5.

RAFFAINI, Patricia Tavares. *Museu contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades*. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 3: 159-164, 1993.

RANGEL, Marcio. *A cidade, o museu e a coleção*; Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil, 2008.

_____. *Museologia e patrimônio: encontros e desencontros*. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 103 - 112, jan.-abr. 2012, p. 104

_____. Políticas públicas e museus no Brasil. In.: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos.; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer (Org.). *O caráter político dos museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2010, p. 119 - 133.

ROCHA, Claudia. *Da pinacoteca ao museu: historicizando processos museológicos*. Dissertação de mestrado em Museologia da Universidade de São Paulo, 2014, p. 59.

SCHEINER, Teresa Cristina. Museologias e pesquisa: perspectivas na atualidade. In: *Museu: instituição de pesquisa*. (Mast Colloquia, vol. 7). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2005, p. 90.

SILVA, Carlos Henrique Gomes da. *O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2013, p. 39. Disponível em: < http://ppgpmus.mast.br/dissertacoes/dissertacao_carlos_henrique_gomes_da_silva.pdf>. Acesso em maio de 2017.

SILVA, Heitor Pereira da. *Oswaldo Teixeira em 3ª dimensão: vida, obra e época*. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2008.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense. 1986.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. O Rio de Janeiro no tempo de D. João VI. In: *Revista Brasileira*. 2008.

VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry - Oeuvres II. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a03.pdf>. Acesso em 27 de maio de 2017.

WEIL, Stephen. *The Museum and The Public*. Lecture presented at Teachers College, Columbia University, 1997, p.3. PDF. Acesso em 13 jan. 2018.

XEXÉO, Pedro; ABREU, Laura Maria Neves de; DIAS, Mariza Guimarães. *A Missão Artística Francesa: coleção Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: [s.n]. 2007, p. 22

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. Pedro Martins Caldas Xexéo: depoimento [jul, 2013]. In: ROCHA, Claudia Regina Alves da. *Da Pinacoteca ao Museu: historicizando processos museológicos*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Museologia) do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia MP/MAC/MAE/MZ da Universidade de São Paulo. Entrevistador: Claudia Regina Alves da Rocha.

Entrevistas

ABREU, Laura Maria Neves. Entrevista concedida a Cristal Proença de Azevedo. Rio de Janeiro, 4 out. 2017.

MARTINS, Carlos. Entrevista concedida a Cristal Proença de Azevedo. Rio de Janeiro, 16 out. 2016.

SANTOS, Claudia Penha dos. Entrevista concedida a Cristal Proença de Azevedo. Rio de Janeiro, 14 dez. 2017.

APÊNDICE

Entrevista Carlos Martins

Arquiteto, gravador, curador e gestor cultural

Local da entrevista: Edifício Seabra, Praia do Flamengo

Horário: 14h

Data: 17 de outubro de 2016

Tempo total de gravação: 55min29s

1ª gravação – 02min

Cristal Proença (CP): é, eu to faz...vou colocar aqui em cima tá? [o gravador]. Eu to fazendo o Mestrado Profissional na Casa de Rui Barbosa e é a primeira turma, eles abriram no ano passado o mestrado e...é um experiência ainda, eles também estão se ajustando, né, vendo como é que vai ser...mas é interessante, eu tô gostando bastante. E o meu projeto anterior, ele era um pouco diferente, ele era sobre a gestão do Oswaldo Teixeira lá no Belas Artes. Eu tava vendo quais eram os critérios para a aquisição de obras, de pinturas, no período que ele ficou como diretor. Eu fiz isso na monografia em Museologia e entrei com esse projeto de mestrado, mas...e o mestrado serve pra isso, né, nesse primeiro semestre, pra gente pensar as coisas...eu achei melhor trazer um pouco mais...

Carlos Martins (CM): pra cá...

CP: recente, assim. E eu tinha partido de um exemplo “mal sucedido”, assim, né, porque não havia uma política de aquisição, dizem que...ele usava critérios muito pessoais, e eu quis partir de um, de uma experiência bem sucedida. E aí, através de conversas com o Pedro, aí a gente foi...já sabia da sua história lá, mas não sabia muito bem...

CM: Sei.

CP: e eu achei muito interessante porque – conversei com a Laura também, a Laura Abreu – e eu acho que ninguém nunca chegou a escrever ainda sobre esse período.

CM: Não.

CP: e foi tão importante que continua até hoje, pelo o que eu vejo. Eu tenho que pesquisar mais a fundo, mas eles deram, buscaram dar uma continuidade ao trabalho de vocês.

CM: é verdade, foi...e o acervo foi crescendo até hoje ainda tem...

CP: É, e se tornou uma coleção muito rica.

CM: Nossa, uma maravilha. Teve, ahn, um catálogo naquela mostra “Rio Gravura” que teve na época do Conde...deixa eu pegar a escada porque tá tudo ali em cima e eu não alcanço [em cima da estante do escritório]. Economiza o teu...ah, não precisa economizar.

CP: não, acho que não...

CM: não é de fita mais como antigamente.

CP: risos.

CM: tinha que desligar... [risos]

[mesmo assim eu achei melhor parar a gravação, enquanto ele pegava a escada para alcançar o catálogo na estante, porque quis me certificar de que eu estava mesmo gravando e de que a gravação estivesse audível].

2ª gravação – 53min29s

[ruídos de Carlos Martins subindo a escada à procura do catálogo]
[traz o catálogo mencionado acima]

CM: Você conhece já?

CP: Não...

CM: Então, esse catálogo é um... foi publicado, “Acervo do Museu Nacional de Belas Artes”. Foi publicado...não tem...não foi, eu não tive nem envolvido nesse projeto e [pausa enquanto folheia o catálogo], quando eu ganhei o catálogo eu comecei a fazer um levantamento e falei, “nossa, mas tudo aqui é muito conhecido, muito conhecido.” Aí eu percebi que, sei lá, 60, 70% do que tá mostrado foram de um acervo que eu pus pro Museu.

CP: Olha, que legal! Poxa, bacana...

CM: Isso dá até pra fazer tranquilo, a... a notação, aliás, esse levantamento pelas datas que entraram no acervo.

CP: É, eu até tava... preciso ir ao Belas Artes pra ver no Donato e fazer esse levantamento até das obras que entraram...no período.

CM: Isso. Isso é uma boa ideia. Por que tenho até um livrinho publicado, que é um outro cataloguinho [olha para a estante] que eu não sei onde é que tá, depois eu vejo aí pra você...pequeninho, que chama “Aquisições recentes” que depois de uns dois ou três anos, já trabalhando, eu consegui publicar, pra marcar. Entendeu? E pra marcar território: existe e acontece. Porque...vou contar a história desde o começo.

CP: É, gostaria, de saber como foi o convite...

CM: A história foi assim: eu vou... morei na Inglaterra cinco anos, voltei...pro Brasil, sou de São Paulo e resolvi vir pro Rio porque eu achei muito...fiquei muito mais simpatizado com a cidade do que com a São Paulo que eu tinha deixado uns anos antes...Sou arquiteto de formação e tinha bandeado pras artes plásticas, então, sou estrangeiro, to começando a minha vida outra vez, vou começar num lugar que tá me dando muito mais prazer em viver. E fiquei aqui pelo Rio, e o primeiro lugar que eu fui trabalhar foi a PUC. A PUC, fui dar aula lá,

montei um ateliê de gravura que, é...que já existia e era ocioso. É...tinha aula uma vez por semana, um semestre por ano. E eu trouxe então, apresentei lá uma ideia de fazer...um...programa como eu conheci em Londres que chamava “Evening Class”. Parece que já não existe mais, depois da era Thatcher, acho que acabaram ou pelo menos diminuiu muito. Mas eu achei muito inteligente porque era..lá tem ateliês, não só de gravura, de tudo, de universidade ou de escola politécnica, que tivesse atendimento dos alunos regulares prioritário e tinha horas ociosas, sem dúvida. Então essas horas ociosas, ahn, artistas, as pessoas propunham cursos, que eram cursos à noite, “evening”, que era...pra pessoas que trabalhavam de dia, né. E no fim acontecia também durante a tarde e, tanto faz o horário, o nome era esse porque, quando ele foi criado, foi pra isso, pra ser um suplemento na formação de, ou no conhecimento das pessoas, não era uma questão profissional.

CP: Uhum...

CM: Era uma coisa de...de ter...de conhecimento mesmo, de aproveitar uma instalação ociosa que é caríssima, dando a mais. E eu levei essa ideia pra PUC chegando aqui e eles acharam ótima a ideia. Então eu comecei a fazer os cursos lá, e já em oitenta, oitenta e um, tava super animado, cheio de gente e muito movimento.

CP: Legal.

CM: E eu conhecendo o pessoal de artes, percebi que tinha muito pouco conhecimento de história da arte, de história da gravura, porque, de fato, não tinha publicação em português. Só tinha em inglês, ou francês, ou alemão...

CP: O acesso era mais difícil...

CM: O acesso era muito mais...não existia internet, não tinha Google, não tinha nada disso. Vocês que nasceram já com o Google...

CP: é...[risos]

CM: cantando cantiga de ninar...

CP: É, qualquer coisa a gente encontra.

CM: É, naquela época não existia, pronto, acabou. Aí não tinha publicação. Tanto que esse, ah, bom, daí eu fiz uma proposta na PUC, um projeto chamado “PUC-FUNARTE”, que eram umas interfaces de pesquisa, que eles promoviam a pesquisa. A FUNARTE dava...ahn, uma parte do projeto, que precisava...financeira, e a PUC tinha que entrar com outra. E eu apresentei um projeto que era a história da gravura, “Introdução ao conhecimento da gravura em metal”, que eu chamei. E foi aprovado. Falei, “Maravilha! Vamo em frente!”. Então montei uma equipe, e fizemos um levantamento...batalhei na Biblioteca Nacional, no Museu de Belas Artes, na Coleção do José Mindlin em São Paulo, Museu de Arte Moderna. Eu fui a algumas coleções, assim, super importantes...eu tava chegando, tava começando a conhecer. Não existia naquela época a palavra “curador”. Era “coordenador”, eu fui o coordenador do projeto. Entendeu? E tem o catálogo, tá “Coordenador – Carlos Martins”. Pronto, acabou.

CP: Eu conheço, acho, esse catálogo. Deu origem a uma exposição itinerante...

CM: Foi, exatamente. E foi aí que o Museu de Belas Artes me convidou. Porque a exposição foi na PUC, no Solar [Grandjean de Montigny]. O Secretário de Cultura da época, que era o Aloísio Magalhães, que não existia Ministério da Cultura. Era Secretário de Cultura...foi visitar a exposição com o Alcídio Mafra, que era o diretor...

CP: o diretor do Belas Artes...

CM: Que eu não conhecia. E eu não estava lá [pausa]. Então viram e adoraram a exposição e a...eu me lembro da Cristina Penna, que era funcionária, trabalhava no Projeto Portinari, que era no andar de baixo da sala de exposições da PUC...o dia que eu cheguei lá, dois ou três dias depois, ela veio assim: “você não faz ideia quem esteve aqui, você devia tá aqui, você não sei o que lá, você não sei o que lá”, pra me contar, toda entusiasmada com o evento. Falei “que bom, que ótimo, não sei o quê.” Daí...me procuraram. O Alcídio me procurou, porque os dois entraram numa conversa de que eu deveria organizar então o gabinete de gravura no Museu. Entendeu? Aí me convidaram pra ir pra lá, eu fui, e tinha já muita gravura...era conhecido como “Mapoteca”.

CP: Uhum.

CM: E eu fiquei horrorizado, como é que, entendeu, como é que uma coleção de gravura de um acervo de museu, hum, é conhecido como “mapoteca”. Não pode. Isso me lembrava “armazém de secos e molhados”. Porque...e de fato, eu sabia, eu fiquei sabendo então conversando com as pessoas, de que até pouco tempo atrás elas não eram armazenadas em mapotecas do jeito que estavam, era de qualquer jeito. Ao contr... elas eram assim, em cima de mesa, postas em pilha e depois um plástico por cima pra proteger. Coisas assim, entendeu, bem descabidas.

CP: Mas quando o senhor chegou lá elas já estavam nas mapotecas?

CM: Não, eu que comprei as mapotecas.

CP: Entendi.

CM: Havia algumas mapotecas, tava...de jeito nenhum. Aí eu falei, bom então...pesquisa? O que era? Nome? Tombamento? Nada disso. Aí eu boleei, eu peguei do próprio Projeto Portinari, do Metropolitan em Nova York, fui atrás do British Museum, de gabinetes de gravura, como é que era uma ficha de catalogação. Existem até hoje. Impressas, preenchidas...
CP: É, eu vou dar uma olhada nelas...

CM: Existem. Tenho certeza que existem porque outro dia alguém falou pra mim que consultou e que ficou emocionado de ver que eram as mesmas [riso surpreso]...olha só...Eu falei, “cara, então isso precisa ser passado pro computador...”

CP: Pro Donato...

CM: Pro Donato. Deve ter sido. Mas parece que as fichas ainda tem...

CP: Tão conservadas em papel, né...é importante ter isso. Isso que eu ia perguntar e uma dúvida que eu tenho, uma curiosidade, o nome “gabinete”, o termo gabinete, é...então o senhor pegou de outra...foi uma referência de outros lugares que já tinham assim...

CM: O termo em francês é gabinete “*des dessins*”, de desenho e *gravure*. Em inglês não é, é “Prints Department”, entendeu, “Prints and Drawings”...em Portugal é gabinete também. É um termo em português porque gabinete remete a uma sala de estudo, pesquisa, conservação, pequeno, uma coisa que você tem dimensões. Entendeu, assim, como na Itália tem os *studiolos* do Renascimento onde as coleções eram guardadas como a da Isabella d’Este. Que era uma salinha minúscula, menor do que essa daqui, toda trabalhada em marchetaria de madeira e as pinturas do Piero della Francesca, sabe Deus mais quem, coisas... e era um recinto...era o disco rígido do conhecimento de um palácio do Renascimento, entendeu?

CP: Entendi, interessante.

CM: Então essa era a ideia de gabinete, gabinete de curiosidades...que remete à questão...

CP: À origem até dos museus...

CM: Exatamente. E então a gravura manteve tradicionalmente esse nome de gabinete de gravura.

CP: Isso eu achei interessante também porque as outras seções, as outras curadorias, não tem esse termo.

CM: Não.

CP: Não usa. É seção de Pintura Brasileira e Desenho, Seção de Pintura Estrangeira.

CM: É, e eles mantiveram gabinete de gravura.

CP: Mantiveram, até hoje é gabinete de gravura então é interessante, né?

CM: Eu que batizei. Não é: “eu que batizei”, eu que trouxe, entendeu? Não fui eu que inventei. Era um ovo de Colombo. Era uma coisa que existia...e eu virei e falei: “ninguém mais chama de “mapoteca””.

CP: Era chamada “mapoteca de gravura”?

CM: É, mapoteca, é, e não tinha mapoteca! Porque, pra comprar as mapotecas, eu fiz um acordo com o diretor, com o Alcídio. Eu comecei a fazer reimpressão das matrizes do Goeldi, do Carlos Oswald que tinham no acervo, pra levantar verba, orçamento, porque não tinha dinheiro. Ninguém tinha dinheiro. Nunca teve. Aí eu falei pro Alcídio, “vamos com uma condição, eu tenho...parte do dinheiro arrecadado vem pro gabinete de gravura.” Daí ele topou, então as mapotecas – compradas - aí que começou a separar por tamanho, e dizer quem era, em gaveta tal tava qual, entendeu...

CP: Organizar...

CM: Organizar! E As fichas ficaram prontas, foi um longo processo.

CP: Então, e sobre esse processo. Eu queria saber como você escolheu sua equipe, né. Como que eram os profissionais, quem você achou importante pra tá nesse, nesse trabalho?

CM: Gente [longa pausa] de cabeça aberta e inteligente. Hum...tinha que ser com conhecimento de gravura, tinha, é...eu tinha conhecido a Noemi Ribeiro, que eu chamei pra trabalhar que ela fazia gravura e era uma...já começava a fazer pesquisa, depois ela ficou especialista em Goeldi...foi bem depois. Então chamei a Noemi, convidei ela veio. Tinha uma funcionária do Museu, que era quem tomava conta do bendito "mapoteca". Que se chama Leila Zebulum, eu não sei se ela é viva ainda, mas deve ser, se aposentou também. E no começo, nossa, foi assim, um enfrentamento total porque tava "usurpando" o...

CP: O espaço.

CM: O espaço dela. Mas eu consegui trazer, envolver, e ela entendeu e foi...trabalhei, ela tinha uma memória, ela tinha um conhecimento, uma memória viva da história.

CP: Uhum. É, normalmente os funcionários antigos, assim, conhecem muito a coleção.

CM: E funcionou muito bem. E ela foi passando, ela foi preenchendo fichas e fazendo um monte de coisa. Ela foi a única do Museu, única funcionária do Museu [pausa] pelo o que eu me lembro. Ahn, depois quem mais? O Marcos André Franco Martins. Ele era meu aluno na PUC. Não de desenho, de gravura, ele era aluno do curso regular. Porque lá eu dava aula no curso de gravura do *Evening Class*, como te falei, e também fazia parte do corpo docente da...do Departamento de Artes que era Comunicação Visual / Desenho Industrial. E o Marcos era aluno, super antenado, convidei e ele veio. E Clarice Magalhães, que era filha do Aloísio Magalhães. Ela era...ela não tinha 18 anos. Pra ela trabalhar foi [risos] foi uma coisa...porque ela, ela trabalhava...O Aloísio Magalhães e mais a Anna Letycia Quadros, a...quem mais? A Marcia Barrozo do Amaral, Thereza Miranda, Haroldo Barroso tinham uma galeria chamada "GB", Gravura Brasileira.

CP: Ah sim...

CM: E a Clarice trabalhava lá, de...assim, de atendente, de vendedora. E ela assim, super falante, super [procura por palavra] antenada mesmo e, conversa e estuda, pesquisa, aí eu falei: "Clarice, você não gostaria de ajudar no gabinete de gravura?". E imediatamente ela foi. Então a equipe era o Marcos, a Clarice, a Leila...a Noemi não foi nesse momento, foi um pouco mais tarde. Então...Também um pouco mais tarde eu acho que a Laura veio trabalhar. Porque elas entraram como estagiárias, a Laura [Abreu] e a Monica [Xexéo], as duas. Mas eu não lembro se era na gravura...a Monica eu tenho certeza que era no desenho.

CP: No desenho, é.

CM: E a Laura, cê sabe? Eu não lembro...

CP: Eu acho que ela começou no desenho...

CM: E depois passou pra gravura quando eu saí de lá...talvez.

CP: Eu acho que sim...

CM: Eu não lembro mais. Mas eu lembro dela tá meio envolvida. Tinha mais alguém? Eu vou esquecer, já devo ter esquecido...mas era uma equipe minúscula.

CP: Era uma equipe pequena...

CM: Minúscula! Três pessoas, quatro. Não tinha como contratar. Era estagiário, Marcos era estudante. Então era sopa no mel, entendeu...

CP: É, era uma oportunidade que pra eles...eles abraçaram...

CM: Foi...

CP: Aí eu queria saber, como...a coleção você já me falou, como vocês encontraram mais ou menos a coleção.

CM: Isso.

CP: Que ela não tava organizada...

CM: Quando a gente organizou e separou, e viu quem tinha, e quantas pessoas, quantas obras, quantos artistas, eu me dediquei à arte brasileira. O resto é bônus, já tá aí, ninguém vai correr atrás pra comprar e não existe...Vamos organizar e deixar e investir na arte brasileira que é o que interessa. Aí eu fiz um diagnóstico e as lacunas. Todas as lacunas. Então essas lacunas seriam as prioridades pra preenchimento. Os vários artistas vivos, Edith Behring, Maria Leontina, Adir Botelho, sei lá, o Iberê Camargo, tinha um monte...Tem esse livrinho, tem listado e quais obras que eles doaram. Porque esse livrinho, "Aquisições recentes" trata disso. Então, eu sei que no fim de pouco tempo eu tinha triplicado o acervo.

CP: É, e é esse o meu tema, né, exatamente, a política de aquisição. Eu quero falar de política de aquisição, como era, quais eram os critérios...você já tá me falando mais ou menos.

CM: Isso.

CP: E o contato, como você fazia o contato, era direto com os artistas?

CM: É então, isso era importantíssimo. Porque, na verdade, a gente não tinha dinheiro, então contava com a boa vontade do artista pra fazer as doações. O que que precisa ter? Credibilidade. Confiança. Então, o que que eu fazia? Um programa de exposições. Eu criei um espaço chamado Sala Carlos Oswald, que era um espaço de umidade controlada, iluminação controlada, pra expor papel, pra expor desenho só...e gravura. E fazia exposições, assim, de dois em dois meses mudava, é...a sala não existe mais. A filha do Carlos Oswald ficou tão entusiasmada que doou pra o Museu de Belas Artes nessa época, a prensa que tinha sido do pai dela.

CP: Eu já vi essa prensa.

CM: Já viu a prensa lá? Então, foi isso que eu quero dizer, a credibilidade foi...e a respeitabilidade pelo projeto alcançou um nível, assim, maravilhoso. E rapidamente. Porque, inclusive, era meio inédito, não tinha esse moto, né, de ir atrás. Por que que eu visitava o senhor Iberê Camargo? Por que que eu telefonava pra...como é que chama, a Maria Leontina, que fez pouquíssimas gravuras que eu descobri e que tinha que ter, não tinha nenhuma. Marquei uma entrevista, fui lá pra conversar com ela e expliquei, nossa, marcamos outro dia, abrimos as gavetas da mapoteca, ela fez uma seleção e deu todas de presente. Mas então, e assim era com todo mundo. Não me lembro de ter saído com **uma** gravura de presente de nenhum artista, nunca.

CP: Então, havia aquele...se eu posso chamar assim, um certo namoro, né, vocês chegavam, começavam um contato...mantinham aquele contato...

CM: Exatamente. E por quê? Também era um espaço expositivo e era um meio de divulgar a produção da gravura brasileira, que não tinha. Não tinha.

CP: Não tinha esse espaço.

CM: Não tinha esse espaço. Nenhum museu tinha aberto ainda um espaço de gabinete de gravura. Coisa que na Europa e nos Estados Unidos tá na gênese da criação de qualquer museu. Sempre teve. Aqui no Brasil nunca teve. A gente tem que contar que aqui tem um problema cultural que, né, de enfrentamento, contrário à gravura que é atávico à história, da proibição que a corte portuguesa fez durante todos os anos de Brasil Colônia. Então isso aí marcou, tenho certeza que isso marcou na cabeça e é um problema cultural mesmo de não ter uma...uma...de não darem uma importância, assim, fica uma coisa de segundo nível.

CP: Entendi. Foi ter talvez nesse período, né. Com os artistas como Oswaldo Goeldi talvez, mais recente.

CM: É.

CP: E...outra coisa que eu gostaria de perguntar...ah, sobre as referências. Você então buscou em outros lugares...

CM: Ah foi, fui ver os parceiros, quem...eu não vou inventar nada.

CP: Experiências internacionais que vocês utilizaram. As experiências de fora que vocês utilizaram. Então, primeiro vocês fizeram um inventário, posso dizer assim? Da coleção de gravura brasileira...

CM: Não, tem da estrangeira, tem tudo.

CP: Tudo, da coleção toda...

CM: É, e depois a gente se dedicou à brasileira. A outra ficou do jeito que tá, arrumada, só que não foi estimulada, não tinha como. Agora, a brasileira sim. Então, depois também teve umas aquisições, doação de colecionador...Daí foi crescendo e, mesmo depois que eu saí de

lá, continuou. O Alex Gama foi também diretor, agora que eu lembrei, ele trabalhou um tempo comigo, tenho quase certeza, depois que eu saí ele continuou. A Noemi, o Alex que ficaram lá...depois veio a Laura, né?

CP: É, acho que sim.

CM: Eu...cê lembra da ordem? Eu, Alex, Noemi...e Laura, foi isso?

CP: Ou a Noemi talvez acho que foi depois...sua sucessora, agora fiquei na dúvida.

CM: É, também não sei...

CP: Eu acho que o Alex que ficou menos tempo, e a Laura acho que...

CM: A Laura tá há muitos anos.

CP: Tá há muitos anos, é...

CM: Não, e a Laura, há um ano ou dois atrás me convidou pra ir lá, pediu trabalho, eu dei seis gravuras. Ela fez um circuito, porque a Sala Carlos Oswald foi desativada desde a época da Heloísa Lustosa, que morreu. Então a Laura faz...tem feito um enxerto de gravura no circuito da arte moderna e contemporânea.

CP: É, tem um sala de gravuras lá, só de exposição de gravuras...

CM: Então.

CP: E, eu acho interessante, que esse contato com os artistas continua até hoje. Eu tive uma conversa com a Laura, não foi uma entrevista, foi uma conversa, e ela me falou que ela busca fazer isso até hoje, né, ter esse contato e recentemente, eu acho que teve uma doação da Anna Letycia, ela fez uma grande exposição lá no Museu...

CM: Foi.

CP: e depois ela fez a doação de todas as gravuras expostas pro Museu, né. Então foi uma coisa que perdurou...

CM: Quem fez isso lá foi o Rossini Perez também. Ele fez uma exposição, acho que ele inaugurou a Sala Carlos Oswald. Porque a sala de expor gravura no Belas Artes, naquela época, eu chamei de Sala Carlos Oswald em homenagem à doação que a família fez, não só das gravuras mas como da prensa, matrizes, doaram muita coisa do Carlos Oswald.

CP: Isso foi em que ano?

CM: Oitenta...não sei, oitenta e três, oitenta e quatro...porque em oitenta e seis eu já tava saindo.

CP: Isso que eu queria saber...

CM: Eu acho que em oitenta e seis eu fui para o Paço Imperial.

CP: Então você entrou em oitenta, oitenta e um...

CM: É. Ou oitenta e um, oitenta e dois, por aí.

CP: Uhum.

CM: Eu fiquei acho que quatro anos só...fiquei pouquíssimo tempo...[pausa]

CP: Eu posso perguntar a decisão de você sair, ter saído...? Queria novas...novas...coisas, novos trabalhos?

CM: É, [limpa a garganta] é sempre bom, né? Novos desafios...

CP: Uhum...Então, é...a gente já abrangeu mais ou menos o que eu tinha separado pra perguntar. Ah, a gravura, como que você então caracterizaria a coleção, naquele tempo, de gravura brasileira, antes da sua chegada, assim, quais artistas tinham, é...como é que era?

CM: Era assim, uh, não tinha critério. É...quem doava ou...algum colecionador que dava um lote de vários artistas, uh...mas não tinha nenhum artista, tinha pouquíssimos, eu não vou lembrar quais, mas pouquíssimos com...corpo de trabalho que definia a trajetória dele. E a minha ideia foi essa. Não só lacuna de artista que não tem no acervo...

CP: Uhum.

CM: Mas artistas que têm poucas gravuras que não representam a trajetória dele como um todo.

CP: Então esse foi um dos critérios, né, representar a trajetória do artista dentro da coleção.

CM: Exatamente. O artista dentro da produção de arte brasileira. Então todos os artistas que tiveram uma produção importante tinham que tá presente. Um. Dois. Sempre que possível, ter um conjunto de obras desse artista que represente toda a sua trajetória de produção.

CP: Uhum.

CM: Se fosse artista morto, até o final, se fosse artista vivo, até a última produção. As últimas produções, né, realizadas.

CP: Uhum.

CM: Então isso aí era o...a linha norteadora...

CP: Uhum...

CM: Entendeu? De quem...e, tirar dos limites do Rio de Janeiro. Porque...isso não é...só do Rio, São Paulo é igual.

CP: Uhum.

CM: Tem...a facilidade de ter acesso aos artistas da vizinhança, né, daqui

CP: Uhum...

CM: Então fica aqui.

CP: É.

CM: E não é bem assim.

CP: É, um Museu NACIONAL de Belas Artes...

CM: Ainda mais isso.

CP: Tem que...

CM: Mas então, por conta dessa experiência, o Marcelo Araújo quando era diretor da Pinacoteca de São Paulo...

CP: Uhum.

CM: É...que dia que foi...em oitenta e...dois mil e...e doze, eu acho. Portanto, há quatro anos atrás. Eu...comecei a fa..comecei não, inaugurei um espaço que lá na Pinacoteca seria então o equivalente ao gabinete de gravura.

CP: Ah sim.

CM: Lá o...o...Marcelo batizou de Guita e José Mindlin.

CP: Uhum...

CM: Pelo interesse deles e pela doação que eles haviam feito de umas gravuras a...pra Pinacoteca. E eu fiz um trabalho muito semelhante lá, esses anos. Com...fazendo uma série de exposições, assim, de grande porte, de...a última. Eu terminei esse projeto lá porque a Pinacoteca acabou se desinteressando, mudou de direção, e a orientação foi sendo outra...

CP: Uhum...

CM: Então, o último trabalho que eu fiz foi uma retrospectiva do Piza. [pausa]. Comemorando, agradecendo uma doação de quatrocentas gravuras que ele fez...uma grande doação. E a exposição ficou maravilhosa e acabou ganhando prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, como a melhor retrospectiva de 2015.

CP: Poxa, legal.

CM: Então esse foi o último trabalho que eu fiz lá em São Paulo.

CP: Uhum...

CM: E que, pronto, daí pra frente eles desistiram mesmo e...eu já tava saindo, tinha pedido, tava muito cansado, eram vinte anos que eu ia e vinha São Paulo-Rio...

CP; Uhum.

CM; Mas a minha ideia era que ficasse alguém pra continuar tocando...mas eles mudaram de rumo...

CP: Entendi. É...e nessa época houve alguma aquisição que vocês compraram? Buscaram comprar em algum leilão...ou de algum artista...

CM: Aqui né?

CP: É, no Belas Artes.

CM: No Belas Artes. [longa pausa] Vou ver se eu acho, não lembro...[se levanta da cadeira e dirige-se à estante].

CP: [risos]

CM: Você foi tão pontual que eu...deixa eu ver se eu acho o cataloguinho, que olhando o cataloguinho fica mais...[ruído do barulho da escada da estante]. [som mais abafado] Duvido um pouco...

CP: A falta de verba, né, já era...um problema também né, naquela época.

CM: Era um Grande problema. Ó! “Acervo Gravura”.

CP: Ah. Posso ver?

CM: Pode.

CP: Isso com certeza tem lá no...

CM: De que ano é isso, hein? Ah, tem que ter.

CP: Aqui tá de 82 - 84...

CM: Ah, então pronto, foi publicado em oiten...então, foi aí. Mas eu fiquei até 86 ou 87. Isso aí não foi quando eu saí não.

CP: Uhum. Ah, eu vou ver depois direitinho. Tem tudo aqui então, né? Vocês que...organizaram, tudo?

CM: Foi.

[folheando o livro]

CM: Deixa eu ver se acho alguma aquisição, ou doação, ó. Aqui atrás, tá aqui: “Relação de doadores”; o Abelardo Zalar, Adir Botelho, o próprio Alcídio Mafra de Souza ele deu...vários. Ana Letycia [pausa enquanto observa o livro], o Antonio Costella. “Doação de artistas Norte-americanos através da Editora “Tal””, olha só. Doação da Biblioteca Nacional, uh...do Carlos Scliar, Dionísio Del Santo, o Donato Mello Júnior, Danúbio Gonçalves, “Doação...”, olha aqui, é incrível...

CP: É interessante que tá tudo registrado, né?

CM: Tá registradíssimo isso..isso tudo...Thereza Miranda, sei lá...Não tem aquisição então.

CP: Então eram basicamente doações, né, que vocês...vocês buscavam essas doações...isso que é interessante.

CM: Claro!

CP: Acho que esse é o diferencial do trabalho, porque hoje o museu ele é...ele é meio que um...ele vai recebendo né? Ele recebe doações mas é de um modo passivo. Parece que ele não vai atrás...

CM: Hum, isso eu virava pra, na época, eu falava pra todo mundo, doação custa caríssimo.

CP: Uhum.

CM: Porque doação que entra desse jeito pra ser bom pro artista pôr parte do acervo no Museu Nacional de Belas Artes...entendeu?

CP: Uhum, pro currículo dele é excelente.

CM: O dele é ótimo!

CP: [risos].

CM: Agora, pro museu, pra manutenção disso, pra expor, pra fazer...

CP: Uhum...o espaço...

CM: Tem isso, eu falei, doação custa muito caro.

CP: É. Interessante...

CM: Não existe isso.

CP: É.

CM: Não pode existir isso.

CP: Então, e o meu objetivo, Sr. Carlos, é assim, fazer talvez um roteiro, porque, como é um mestrado profissional, a gente tem que fornecer um produto, né,

CM: Sei...

CP: Então eu tava pensando em fazer um roteiro com...dicas, com...como elaborar uma política de aquisição, né, Pra você restringir um pouco e você ter aquele foco do que é bom pra sua coleção, né. E vocês tinham essa intenção de deixar um documento escrito com alguma diretriz..?

CM: Não.

CP: Ou...não.

CM: Não. Não porque isso é política...

CP: O Museu...

CM: Política de aquisição...não tem uma receita.

CP: Uhum.

CM: O bom senso...você tá continuando a falar o que eu falei, há...

CP: Uhum...

CM: Trinta anos atrás.

CP: Uhum.

CM: Entendeu, porque tem um bom senso aí. Mas vai ter a política de um diretor que chega e faz assim [barulho com as mãos]. Entendeu?

CP: E eu queria perguntar também, como era a relação de vocês com o diretor e com as outras áreas, com o pessoal do museu em relação a isso, à aquisição, né, porque...

CM: Com o diretor eu tinha uma ótima relação porque era praticamente carta branca.

CP: Uhum.

CM: Ele ficou impressionado com a agilidade, como eu conseguia as coisas e...era tanto entusiasmo, eu acho que tinha juventude, energia, tinha de tudo, né, posto ali e uma grande força de vontade que me lembro dos painéis da exposição itinerante sendo armadas, sendo montadas no corredor...

CP: Uhum...

CM: Lá da...da reserva técnica. Não, da área técnica, lá do quarto andar.

CP: Sim.

CM: Lá que, deitados os painéis de madeira, madeirona compensada ou orosa(?), fazendo, uh, como é que chama...passe-partout, abrindo a janela...

CP: Ali mesmo?

CM: ALI! No chão. E fazendo, e pondo acrílico em cima. Porque, do lado oposto do gabinete do diretor, lá em cima...

CP: Uhum.

CM: Era a programação visual, e tinha o arquiteto, então era o pessoal que tava ajudando...

CP: Uhum.

CM: A fazer essa história. Era a programação, cê acredita? E era no chão que se montava. Então era um transtorno!

CP: Imagino, é...

CM: Porque não tinha lugar.

CP: No corredor do Museu...

CM: No corredor lá de cima, do Museu.

CP: Uhum.

CM: E eu acho que por isso e por essa dinâmica toda eu...fui...assim, meio que...mal falado por vários colegas [risada].

CP: É, porque...tava em movimento...

CM: Tá na cara, porque, epa, não era só...a Leila Zebulum que eu te falei, que tava ocupando a comodidade, que eu virava e falava: Eu não sou funcionário público.

CP: Uhum.

CM: Entendeu? Ah, tem um dado até, eu não era mesmo! Eu, durante toda...ah! Agora que eu lembrei uma das razões de eu ter ido pro Paço Imperial...

CP: Uhum.

CM: Pra eu poder entrar pro quadro. Esses anos todos que eu trabalhei no Belas Artes eu não tinha carteira assinada, eu não tinha nada.

CP: Ah sim...entendi, é.

CM: Entendeu, eu não era funcionário público mesmo!

CP: Uhum.

CM: E eu falava, não sou e não me comporto como tal. Então, tenho que fazer coisa. Agora que eu lembrei, a ida pro Paço Imperial tinha a questão de eu tá chegando lá como o coordenador técnico, então era debaixo do diretor, eu que tava controlando tudo.

CP: Uhum.

CM: Então, da parte técnica e tinha o administrativo financeiro. [limpa a garganta]. Foi com o Paulo Sérgio Duarte, ele que era o diretor.

CP: Uhum.

CM: E a gente se deu super bem, e eu fiquei lá dois anos, voltei pro Belas Artes, uh...como, hum, não mais no gabinete de gravura, mas como a...assessor do...diretor...

CP: Uhum.

CM: Mas aí eu sabia que era por pouco tempo porque eu já tava sendo convidado pra ir pra o Museu Castro Maya.

CP: Ah sim...

CM: Que o Museu Castro Maya é, tava saindo de...da Fundação Castro Maya e entrando pro...pros...museus federais.

CP: Uhum.

CM: [limpa a garganta] E eu fui o primeiro diretor do Castro Maya, que até então tinha superintendente.

CP: Uhum.

CM: pela Fundação particular que era a Fundação Castro Maya.

CP: Ah sim, depois foi pro âmbito federal...

CM: E o primeiro diretor pela IPHAN fui eu.

CP: Ah sim...

CM: Quando o Museu passou pra ser tratado como um dos museus federais...

CP: Entendi.

CM: Mas tinha uma certa...animosidade de alguns colegas...

CP: Ah sim...

CM: Se sentiam muito incomodados.

CP: Entendi. [pausa] É, quando...é...acho que é complicado né, porque as pessoas já estão lá há muito tempo, há muitos anos, já...se acostumaram talvez com as...dificuldades e se acomodaram um pouco né.

CM: É verdade...

CP: Quando alguém chega de fora causa um estranhamento assim.

CM: É, eu consegui em pouquíssimo tempo, ah...o projeto de reimpressão das matrizes, a Sala Carlos Oswald, que era a sala de exposição, os projetos de...a realização das exposições, que eram sistemáticas...

CP: Uhum.

CM: Do próprio acervo ou convidando um artista que tava fazendo uma doação e que valia a pena fazer a exposição dele. Uma...que eu chamava de...de trajetória. Nunca...não era...porque a sala era pequena...

CP: Uhum...

CM: Era uma coisa pequena, um pouco maior do que essa aqui.

CP: A sala era hoje onde tá a reserva técnica? Era lá no subsolo?

CM: É, no subsolo. E tinha entrada pela Rua México.

CP: Uhum.

CM: Era uma rua...não tenho nem fotografia disso, acredita que eu esqueci?

CP: É, isso que eu ia perguntar, se existem imagens de vocês trabalhando, de como era, de...das exposições...

CM: Eu vou perguntar pro Rossini Perez, porque ele adora documentar a coisa...

CP: Uhum...

CM: E ele expôs lá, então ele deve ter fotografia da exposição dele.

CP: Uhum.

CM: Acho que é a única chance de ter um expo...fotografia de lá.

CP: Poxa...

CM: Da Sala Carlos Oswald. É... então foi assim, foi [barulho com a boca imitando explosão] estouro de rojão, entendeu?

CP: Uhum...

CM: Era uma coisa que...tava todo mundo. Todos os artistas contactados tava esperando ser contactados, entendeu? Porque alguma coisa precisava acontecer.

CP: Entendi.

CM: Não era possível que e foi quando, anos depois, que engraçado agora, uh...quando foi? [pausa para lembrar], agora, uns dez anos atrás, o Paulo Herkenhoff foi diretor do Museu por um ano...

CP: Uhum.

CM: Período super curto. E ele me chamou. E eu voltei pra lá pra dar continuidade a esse programa de doações. E eu me lembro que, nessa época, o...nesse segundo momento, veja isso lá pra mim! Quem é que doou...eu não lembro o ano...[pausa]. Eu lembro do Sergio Fingerhann, de São Paulo, ter feito uma grande doação...

CP: Uhum...

CM: Claudio Mubarac, de São Paulo...Porque daí, eu continuei ampliando essa coisa de fora do Rio de Janeiro.

CP: Uhum.

CM: Que não tinha, tinha que fazer uma...uma...representação nacional dos artistas, né?

CP: É, interessante isso...

CM: É!

CP: Você abranger tudo, porque, como Museu Nacional de Belas Artes, a gente até fala, que a política de aquisição deveria tá em consonância com a missão do museu, né, o que que ele pretende mostrar, né...então teria que ter uma coisa...uma alimentando a outra, né, não pode ser...e hoje um dos problemas, acho, que eu vejo nessa questão de política de aqui...de aquisição de obras é que...é, o museu recebe muitas vezes aquilo que não precisa, que não quer...

CM: Isso é impossí... Não pode fazer isso.

CP: E a coleção...

CM: E eles recebem...

CP: Sem critérios, né?

CM: Por que que recebe assim? [pausa]. Sabe Deus, né?

CP: [risos]. É, são situações né...é...e eu [pausa para rever anotações].

CM: Olha, em dois anos, de 82 a 84, eu consegui 830 gravuras.

CP: Poxa.

CM: Mas em algum momento, eu falo quantas tinha...[folheando o catálogo “Acervo Gravura”]. Achei. [longa pausa]. Então, ó, em 84 com essas 830, então tinha 2.652 gravuras brasileira, 1.171 gravuras estrangeiras.

CP: Ah, certo.

CM: Imagine, em 84 a gente já tinha feito o levantamento de tudo.

CP: [pausa]. Poxa, um trabalho...

CM: Entendeu, em dois anos.

CP: E, então, esse levantamento que vocês fizeram foi, ao mesmo tempo vocês foram buscando, vendo as lacunas e adquirindo as obras.

CM: Claro.

CP: E fazendo o contato...

CM: Ao mesmo tempo. Não, a gente trabalhou que foi uma beleza.

CP: É, incrível, né?

CM: É!

CP: E hoje, assim, pelo que eu vejo, a coleção é uma das mais importantes de gravura brasileira do Brasil, né, em um museu público.

CM: Eu acho que é. Porque a Biblioteca Nacional tem, uh, mas é muito...cheia de bu...é um buraco, é um queijo suíço, cheio de...cheio cheio cheio de buracos. A Pinacoteca, a gente fez um trabalho lindo lá, viu? Eu fiz um trabalho muito lindo...

CP: Aham...esses museus, tanto o Belas Artes como a Pinacoteca eles tem uma coleção de pintura do século XIX que é muito rica...

CM: Isso...

CP: E acaba que as outras coleções elas ficam um pouco, não vou dizer ofuscadas, mas o grande mote do museu é a pintura brasileira do século XIX. Então...

CM: É verdade.

CP: A gente tem que buscar...

CM: É, lá na Pinacoteca de São Paulo eu fiz um trabalho ótimo...

CP: E o gabinete de gravura ainda existe lá? Ah não, cê falou que...ah...pensei que tinha continuado pelo menos...

CM: Não, existe, a coleção existe...

CP: Uhum...

CM: Tá toda tombada, não tem como. Agora, ter um departamento que cuide...não tem.

CP: Uhum.

CM: Mas lá nunca teve de gravura, de pintura, como o Belas Artes, nunca teve. Lá sempre foi diferente mesmo...

CP: Diferente, a estrutura...

CM: É, bem diferente. Papel é que tem que, não tem como, papel tem que ser tratado de uma maneira mais específica.

CP: Uhum.

CM: Que, se não, não vinga.

CP: É verdade...

CM: Entendeu? Não vinga mesmo. Mas, gostei de tá aqui [o registro do número de gravuras que entraram, no catálogo], eu sabia que eu tinha feito isso. Oitocentas e trinta nesse total, esse total aqui já inclui essas 830 que...[pausa]. Não, e não teve compra não, aquisição de compra não teve.

CP: Foram só doações, né?

CM: Só.

CP: E vocês pensaram assim, na continuidade do trabalho que seria, como ficaria depois, o diretor tinha essa intenção?

CM: Tinha, tanto que continuou tendo, porque, não sei se tem, pelo Donato deve dar pra ver...não, não é pelo Donato, é pelo registro de tombo. Pelo Livro de Tombo, aquelas coisas desse tamanho...

CP: Aham.

CM: Quando você tiver quar...setenta e oito anos você vai tá virando a página quatro...

CP: Ainda tá lá [risos]. Meu Deus. [risos]

CM: Entendeu...ah, e aqui, porque ali é por ordem de tombar, então valia a pena pegar de 84 pra frente. Porque até 84 tá aqui publicado. Já te facilita a vida.

[longa pausa em que eu estava fazendo uma anotação sobre o que ele havia dito]

CP: De 82 a 84...

CM: É, esse cataloguinho é disso, de 82 - 84.

CP: Bom.

CM: De 84 pra frente valia a pena ver o que que...que entrou a mais. Que tem muita coisa que entrou, tenho certeza que tem.

CP: Então você ficou até 1986.

CM: Eu não lembro mais, seis ou começo de sete. Não lembro, mas é por aí.

CP: Eu vou agora, assim, eu to bem no início, esse é o primeiro levantamento de informações que eu to fazendo até porque não tem nada escrito, né? São...é...a gente tá criando as fontes agora. Mas eu achei que foi ótimo, me esclareceu muito já. E agora eu vou procurar, tem que fazer uma pesquisa no Donato, no livro de tombo talvez, ver essas aquisições...

CM: É, o livro de tombo acho que vai ser bem interessante, viu? Eu tive outro, bom, eu posso ver quando eu me mudei pra o Paço Imperial porque lá que eu tive a carteira assinada...

CP: Uhum.

CM: Então, desde 82 até a entrada no Paço, eu tava no Belas Artes. Daí dá pra ver isso.

CP: Entendi.

CM: Não, assim, na medida que você vai...se aprofundando, vai aparecer mais dúvida, cê me fala...manda e-mail, não precisa nem se preocupar, fala assim: "Você lembra o tempo..." Porque daí eu...

CP: Vai buscando...

CM: Olha como é que tá, tudo fora de ordem, em cima da mesa [aponta para a mesa do escritórios e as estantes]. Tô pra fechar dois projetos, que tem que entregar texto então...

CP: Ah, mas assim que é bom, né, tá sempre em...

CM: É verdade...

CP: Em movimento...

CM: É, to super...fora de lugar. O que tem de livro fora de lugar...

CP: [risos]

CM: Ainda bem que eu achei esses dois. Assim, você ficou bem impressionada...

CP: [risada]

CM: Tá cheio de livro fora do lugar, é, e eu me perco...

CP: Ah, mas biblioteca é sem...quer dizer, biblioteca organizada é ótimo mas eu gosto de ver, assim, essa turbulência.

CM: Mas é muita turbulência, fico perdido. Eu é...na época, também, lá do Belas Artes, o MARGS, o Museu de Artes do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal do Espírito Santo me chamaram pra dar uma consultoria na montagem de salas especiais para exposição de gravura.

CP: Legal...

CM: Entendeu? Então eu fui...o MARGS tinha uma coisa chamada “Sala Negra”. Que era uma sala literalmente pintada de preto. Olha que coisa esquisita.

CM: Porque eles achavam que isso absorvia luz, não sei o que. Na verdade a incidência em cima da gravura era a mesma...

CP: É, não importa a cor da sala.

CM: Não importa a cor da sala. Mas então a partir daí a gente foi conversando e eles pintaram. E a Universidade Federal do Espírito Santo fez um...ampliou até, só papel, não foi só gravura, fizeram um...uma sala expositiva de arte no campus da universidade. Muito legal, a partir da consultoria que eu dei pra eles na época daqui. São Luiz do Maranhão, eu fui lá em 82 com a exposição itinerante...

CP: Uhum...

CM: Cheguei lá e descobri que eles tinham, descobri porque me pegaram e levaram...

CP: Uhum...

CM: Uma coleção Artur Azevedo fantástica! Uma coisa maravilhosa que, o Governo do Estado do Maranhão comprou da viúva, que moravam aqui no Rio, uma coleção de arte dele, quando morreu e levou pra lá. E a parte de gravura tinha mais de vinte mil gravuras.

CP: Meu Deus...

CM: Fora do normal. Muito mais que o Belas Artes. Muito mais! Aí eu fui ver, fiquei fascinado porque...não era só gravura, q...ele morreu na virada do século, começo do século XX.

CP: Uhum...

CM: Então de gravura brasileira praticamente não tinha nada. Mas tinha um olhar muito lindo, bem proustiano, de um colecionador que buscava referências dele, assim, de cultura. Tinha, assim, desde página de revista impressa em xilo, como a Illustracion, uh...como é que chamava? Ilustração não sei o quê. É uma revista francesa maravilhosa que tem uma série de, é ilustrada com xilo. Entendeu, como Charrieu ? , era ilustrada com litografia...

CP: Uhum...

CM: Então também eles tem um monte de litografia do, então [limpa a garganta] era super bonito essa...esse...universo. Que mostrava bem a cabeça dele.

CP: É, pela coleção você entende o colecionador.

CM: Exatamente. E eu fiz até um projeto, naquela época, fiz a seleção de umas cem gravuras que viriam pro Belas Artes pra Sala Bernardelli. Acabou nunca acontecendo por problema político lá no Maranhão, não foi nem aqui, foi lá. [limpa a garganta].Então o eu achei legal desse trabalho do Belas Artes é que, por conta dessa exposição que itinerou o Brasil inteiro...

CP: Uhum.

CM: Foi dando um, foi despertando...

CP: As pessoas foram conhecendo, né, e vendo o trabalho que tava sendo feito...

CM: Exatamente.

[fim da gravação]

Entrevista Laura Abreu

Curadora da Coleção de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes

Local da entrevista: Gabinete de Gravura do MNBA, 4º andar.

Horário: 10h20min

Data: 04 de outubro de 2017

Tempo total de gravação: 01:19:00 (1h 19min)

CRISTAL PROENÇA (CP): Então Laura, obrigada pela entrevista! Eu queria te perguntar então essas questões. Como é a política de aquisição aqui no Gabinete de Gravura atualmente?

LAURA ABREU (LA): Obrigada eu pelo convite, fico contente com essa oportunidade. Ao longo dos anos em que eu estou trabalhando no Gabinete de Gravura, isso é desde 1997... O que me conduz a esse respeito é justamente a ideia de aquisição de gravuras para o acervo do Museu definida quando da criação do Gabinete de Gravura, acho que foi um momento muito importante que organizou, reuniu e documentou a coleção criando um norte. Um norte pra que, a partir da organização de um conjunto de obras que o Museu já tinha, desde a Academia de Belas Artes, pudesse então, a partir disso, andar pra frente. Eu acho que o trabalho de Carlos Martins e da equipe dele na época foi muito bom. É só a gente consultar os documentos antigos, as fichas de catalogação e toda a organização que eles fizeram. Então quando eu entro em 1997 e dou continuidade a esse trabalho, também outras pessoas passaram pelo Gabinete de Gravura e tiveram essa responsabilidade por um tempo- Eu procuro seguir o que foi proposto no início porque é o que eu acredito. A coleção de gravura brasileira do Museu é de uma importância ímpar dentro das coleções de gravuras brasileiras aqui no nosso país.

CP: Uhum.

LA: Ela é muito representativa do trabalho de muitos artistas *modernos*. Sobretudo modernos. E ao longo dos anos em que o Carlos fez esse trabalho com o pessoal dele, o que eles procuravam fazer é... Conhecer a coleção de um determinado artista, conhecer como um todo... É o que eu continuo fazendo até hoje, na medida do possível.

CP: Uhum, entendi.

LA: É... ter um conhecimento da coleção como um todo. Então tem artista aqui que é possível identificar que ele tem uma importância dentro da Gravura Brasileira, dentro da Arte Brasileira, mas dentro do Museu Nacional de Belas Artes ele não tem uma representatividade a altura do que foi o trabalho dele.

CP: Uhum.

LA: Então a partir desse olhar é o que a gente tenta fazer, estudar aquela coleção, o que tem, é... Conhecer o artista, o trabalho dele, e o que que a gente pode preencher, as lacunas que a gente poderia preencher pra que a representatividade dele fique mais interessante aqui no Museu, para pesquisa, para empréstimo, para uma série de outras coisas.

CP: Eu gostei que... Que você começou falando sobre a coleção, né, como é a coleção de Gravura. Você podia falar um pouquinho mais, assim, por que que ela é tão importante? Por que ela é considerada uma das mais importantes no Brasil, por exemplo?

LA: Uhum...

CP: Num museu público.

LA: Sim, num museu público. É bacana a gente lembrar desse aspecto, porque por ser público, a gente tem mecanismos para receber os pesquisadores, para passar a informação e também mecanismos para permitir que essas obras sejam emprestadas. E que circulem em outros contextos, conversem com outras obras, criem outras visões, da própria gravura e da arte brasileira. A coleção atualmente de Gravura Brasileira tem em torno de seis mil e algumas peças. E a Gravura Estrangeira que ainda tem um segmento importante são quase duas mil. E das matrizes, porque... A gente tem um número considerável... É pequeno, diante dos outros grandes números... Mas tem em torno de quinhentas peças. Nós tivemos há uns anos atrás uma grande doação de matrizes em metal da Thereza Miranda. Um conjunto, preciosíssimo, que está no Museu Nacional de Belas Artes e que após um trabalho de documentação a gente está começando a inserir no Donato pra que se torne visível, possível a consulta. A gravura, esse conjunto de seis mil gravuras brasileiras e mais essas matrizes... Eu acho que elas são... Acredito, não acho. Elas são importantes porque o conjunto compreende a participação de artistas muito importantes na história da gravura brasileira. Sobretudo do moderno. Do contemporâneo está se criando uma nova... Quer dizer, está se dando continuidade a essa coleção. E é importante citar que isso ganhou um impulso, arte contemporânea, a partir da direção do Paulo Herkenhoff. Ele tem um interesse, pelo menos, manifesto aqui no Museu e o que a gente conhece, pela arte contemporânea. Então ele possibilitou que a coleção de gravura fosse acrescida de obras também de artistas contemporâneos. Mas o núcleo maior e importante mesmo são a dos gravadores que a gente considera em história da arte, os gravadores modernos.

CP: Uhum...

LA: O que isso significa? Quando a gente lê a história da arte brasileira, em especial um olhar sobre a gravura, entendemos como a gravura foi ganhando espaço aqui no país. Como ela era vista no século XIX, no início do XX. Por exemplo: sabe-se que a gravura em metal no século XIX, aqui no Brasil, era muito utilizada para se fazer mapas.

CP: Aham.

LA: Não era um meio de expressão artística, não era uma linguagem...

CP: Era mais informativo, né? Documental...

LA: Isso... Mais antigo ainda é a gravura em madeira. A xilo. Era pra se fazer cartas de jogo, era pra se imprimir em tecidos, fazer estampas. Isso aqui no Brasil, mas aí se a gente for olhar... Por isso o XIX, o século XIX, não é? Por causa da nossa história específica do país.

CP: Ah sim! Começa no Brasil no século XIX...

LA: Isso, mas se você for ver a história da xilogravura no mundo é muito mais antiga. Idade Média. Na Gravura em metal Dürer já estava fazendo isso como uma linguagem artística, lá atrás. Então eu estou falando do Brasil.

CP: Aqui demorou muito mais...

LA: É, porque a gente tinha uma limitação, nessa época a gente não podia ter imprensa. Até a vinda da família real em 1808. Então, quem fazia mapa trabalhava com gravura em metal. Era outro uso, não é? E até início do século XX, ainda havia essa resistência. Até que... Vem pro Brasil Carlos Oswald, que é um artista de uma família brasileira, mas ele morava na Itália. Ele vem pro Brasil... Uma série de circunstâncias, por causa da Primeira Guerra Mundial ele não retorna à Itália... O foco dele era retornar à Itália. Ele acaba ficando por aqui. E aí... ele acaba indo assumir uma oficina de gravura que havia sido criada no Liceu de Artes e Ofícios, aí começa a trabalhar, dá aula pra os artistas daqui e aos pouquinhos a gravura em metal vai ganhando um outro impulso. Como um meio expressivo em arte também, como a tinta, como a pintura, como a escultura. Então é um caminho muito recente dessa valorização das técnicas da gravura como expressão.

CP: E era difícil também pra que eles tivessem acesso aos materiais, como era o processo... Eu lembro que até o Carlos Martins falou isso, que todo material era importado, todos os livros sobre gravura eram estrangeiros, em outra língua então os artistas eles não conseguiam nem ler sobre a história da gravura... Os que não sabiam falar inglês ou francês...

LA: Uhum. É, eram muitas dificuldades. Se a gente for pensar naquela época mesmo, se aprofundar pra conhecer como eles viviam, o acesso ao material, era tudo muito difícil, né?

CP: Uhum, é... é verdade.

LA: E isso vai acontecer durante muito tempo. Se a gente pensar durante a Segunda Guerra Mundial também as dificuldades aqui no Brasil, e como os artistas reclamavam que não conseguiam material, um papel decente pra trabalhar, uma tinta.

CP: Era tudo importado, tudo muito difícil de conseguir.

LA: Isso perdurou durante muito tempo. Então tem a importância do Carlos Oswald na gravura em metal, a partir do momento que ele se instalou no Brasil, ele continua a desenvolver o trabalho. Ele tinha uma preferência para trabalhar no metal, abre oficinas, começa a dar aula... Ele foi professor da Fayga Ostrower, tem uma geração de artistas que passaram por ele. Tem também o Oswaldo Goeldi que vai vir pro Brasil, um artista de formação completamente expressionista e dentro mesmo dessa formação um... Um... Como é que a gente pode dizer... Um gosto, não é um gosto, mas um apego, uma razão de ser do seu trabalho, uma escolha de trabalhar com a madeira, com a xilo, que tem tudo a ver com o expressionismo alemão. E ele traz essa prática, é um caminho lento, um caminho recente, que as técnicas da gravura vão aos poucos se introduzindo e ganhando um espaço no país. Outra coisa, se a gente pensar na fotogravura, quem trouxe essa técnica pro Brasil, quem a praticou com frequência, quem fez muitas obras na técnica da fotogravura foi a Thereza Miranda. Thereza Miranda esta aí, isto foi década de setenta, 1970...

CP: Ela continua atuando?

LA: Ela continua não gravando, mas ela dá aula no curso de design da PUC. Uma pessoa super ativa. Então... a partir dessa leitura, das técnicas, de como o fazer gravura vai sendo introduzido aqui no nosso meio cultural, tem artistas que são muito importantes. Por exemplo, eu falei do Carlos Oswald, o Museu tem mais de trezentas obras do Carlos Oswald, de gravuras... Tem desenho e matrizes. Do Goeldi também tem uma coleção significativa. Thereza Miranda tem uma coleção significativa. Então se a gente falar, por exemplo, de outros artistas como Rossini Perez, Adir Botelho, Anna Bella Geiger...

CP: Anna Letycia?

LA: Renina Katz, Anna Letycia, Maria Bonomi, esses artistas que tiveram um longo trabalho, um trabalho representativo dentro da arte brasileira, o Museu Nacional de Belas Artes possui coleção deles. Isso é bacana, né?

CP: É... É isso que a gente quer abordar também, como os artistas são representados.

LA: Sim... São representados.

CP: E eu queria só perguntar, é... Você falou em matrizes, qual a importância, assim, de ter matrizes dentro de uma coleção aqui no Museu, por exemplo? Das próprias matrizes?

LA: Você sabe que é interessante quando a gente conversa com outras pessoas que estudam gravura e também com artistas gravadores, que existem opiniões diferentes sobre a matriz.

CP: Uhum.

LA: Pelo o que eu aprendi até hoje, ainda tenho muito o que aprender, matriz pra mim é aquele material que num primeiro momento que recebe o trabalho do artista. Vai ser sobre a pedra da lito, vai ser sobre o metal, vai ser sobre a madeira, ou vai ser mesmo sobre uma tela, da serigrafia em que o artista vai transpor, é aquele momento que sai da ideia e que a mão começa a trabalhar, cumprindo um projeto. É a matriz que vai receber. Tem claro, que tem alguns que trabalham antes, que tem os desenhos preparatórios. Mas não é do desenho que vai sair a gravura. É da matriz. A gravura tradicionalmente, porque hoje tudo está mudando na arte contemporânea, mas tradicionalmente é uma obra múltipla. Ela é feita a partir de uma base, de uma matriz e a partir dela vão sair as gravuras propriamente ditas, as impressões... Então, eu entendo a matriz assim, no momento que o artista pega o instrumento, o buril, ou a ponta seca, no metal, ou a goiva na madeira, o lápis litográfico na pedra e vai ali fazer a obra. Criar, levar a ideia... e vai ser na matriz que ele trabalha. Tanto que é interessante, que assim, o artista tira provas... A gente tem um belo exemplo disso no Museu, que está incluído numa doação grande e bacana que a Renina Katz deu ao Museu. Ela doou duas séries de gravuras e também as provas.

CP: Você acha interessante que o artista doe as provas?

LA: Para um museu sim, para um museu sim... Eu já fiz uma exposição da Renina que a gente colocou esse processo. Depende do enfoque, do discurso da curadoria. Mas eu acho que é bem interessante. Ela faz o trabalho na pedra, ou na matriz e vai tirar a primeira prova. Ela vai entintar, vai imprimir a primeira prova e a partir do papel é que ela vai ver, não é? “Não, aqui está bom, ou aqui não está, aqui eu preciso trabalhar mais, aqui eu preciso trabalhar menos”. Aí o artista volta pra matriz e vai tirando provas sucessivas até que chega o momento em que ele vai imprimir de novo e vai dizer: “terminou”. Perguntei ao Rossini Perez uma vez, quando ele fez a exposição dele, que momento é esse? O que diz, pelo menos pro Rossini, “é aqui que eu paro”? Ele disse assim: “eu não sei...”; porque alguma coisa diz, não há uma razão ou objetivo, não é? Mas no processo do trabalho tem um momento em que tá feito.

CP: Entendi...

LA: Conta-se que o Iberê Camargo não conseguia terminar as pinturas, ele vendia uma tela e ia na casa do proprietário com a tinta, pra continuar pintando!

CP: Meu Deus!

LA: Estes são os processos, não é? Então, aí voltando às gravuras, tem as provas. Até o artista dizer: “não, chega”, e fazer algumas outras provas e a tiragem final. Eu acho que o Museu de Belas Artes, uma coleção pública, ter matriz é a possibilidade de ver esse primeiro momento do trabalho. É precioso o trabalho na matriz...

CP: E você acaba documentando aquele processo...

LA: Sim, além da matriz ser uma peça importante também.

CP: E como tem estudos também, né? Desenhos, tem desenhos preparatórios pra uma pintura final... então, acho que é a mesma coisa também...

LA: São etapas!

CP: Na gravura a gente não tem muito isso, mas quando você olha tem a matriz tem as provas de cor...

LA: Sim, sim, prova de estado, prova de cor, tem tudo. Até o artista chegar ao final. Então, é interessante. Quando a gente tem essa oportunidade de expor matriz, a gente percebe o interesse. Porque, às vezes, quem não conhece e vê uma gravura não tem ideia de como ela surge.

CP: É verdade. E o museu tem essa função também, né? De... não só de mostrar a obra, mas de educar, mostrar o processo...

LA: E aqui, teoricamente, eu acho que sim, está guardado pra um sempre possível, não é? Que é uma meta, um dever de conservar.

CP: E até fazer reimpressão, será que é interessante?

LA: O Museu já fez, em algumas situações.

CP: Até na época do Carlos ele fez pra conseguir verba.

LA: Eles tinham um programa. Bem bacana. E tinha também uma coisa muito favorável, que é a presença de Noemi Ribeiro na equipe, ela era gravadora, como o Carlos Martins também é gravador. E aqui no Museu nós temos uma prensa, prensa para gravura em metal, que foi doada pela filha do Carlos Oswald. A Noemi foi estudar fora, ela tinha conhecimento e fez a proposta de um programa de reimpressão e isso foi feito. Era bem bacana na época. Não tinha meios... Foram proporcionados meios pra que se tornasse possível. E acontece que hoje em dia a gente não tem aqui um impressor. A equipe é muito pequena e cada vez menor. Então, em alguns momentos específicos surge uma oportunidade, se for interessante para o Museu,

para exposição, para aquele contexto, a gente propõe. Isso já aconteceu numa exposição da Djanira, que foi um circuito feito pelo Museu com convênio com o Sesc, nessa época foram reimpressas gravuras da Djanira. Algumas poucas. Então, eu fiz um projeto, um programa, com previsão de tiragem. Há um controle. Há um carimbo, há uma marca, pra dizer que aquilo é uma reimpressão póstuma feita pelo Museu Nacional de Belas Artes dentro do programa “tal” e a matriz pertence ao Museu. Então a gente fez isso com a Djanira, também teve recentemente, a gente ia fazer é... mas não conseguimos, tínhamos uma proposta de outra exposição e a gente não conseguiu... Então, não conseguimos, assim, situação financeira e tal, pra proporcionar isso. Mas, quando é possível a gente faz. Eu sou a favor. Com todo o cuidado e seriedade. Tem que ter um controle, não é... Porque a gente tem que ter um respeito. Por exemplo, eu acho isso muito sério então, vou te dar um exemplo. O Oswald Goeldi, a gente sabe por tudo o que já foi escrito sobre ele, que ele era uma pessoa que gostava de tirar as provas e fazer a impressão da tiragem dele, ele mesmo. Então foram raríssimas as vezes em que ele permitiu que outra pessoa fizesse. Existem gravadores que preferem ter um impressor. O Oswald Goeldi não. Então a gente conhece isso. E o que isso diz pra gente? Que era uma etapa importante do trabalho dele também fazer a impressão, ter o controle da quantidade de tinta, não é? Das manchas que ele ia deixar ou não, se ele ia tirar mais a tinta ou não ia, que um pouco da madeira ainda aparecesse com menos tinta, então a gente tem que respeitar essas coisas.

CP: Sim.

LA: Então quando a gente vai fazer um trabalho, um projeto desse, tem que conhecer o artista, fazer uma edição controlada, com um objetivo, com um programa direitinho. O Museu do Louvre tem a Calcografia do Louvre. Eles têm um projeto similar.

CP: Ah é? Não conheço!

LA: Eles fazem reimpressão há muitos anos. Lá tem uma loja e tal onde eles vendem reimpressões, você pode comprar. É um programa do Museu do Louvre. Eu até andei me correspondendo com uma responsável de lá por essa área e que foi enriquecedor, foi importante eu conhecer como eles funcionam... Mas é uma mega estrutura, eles têm um programa, eles têm financiamento, eles têm uma equipe.

CP: Deve ser uma equipe só pra isso.

LA: Isso, pra vender na loja, tem lá parâmetros, cuidados. A Academia de San Fernando em Madri também faz isso até hoje. Inclusive, eles têm uma agência, não sei se é agência, mas

funciona na Academia de San Fernando, na Espanha, eles fazem impressão pra artistas contemporâneos também.

CP: Uhum... Legal!

LA: São muitas possibilidades!

CP: Da gravura, então!

LA: É!

CP: Vou então passar pra próxima. Quais são os critérios levados em conta pra que uma obra passe a integrar a coleção? Você já me falou, mais ou menos... mas...

LA: É importante a gente mapear o acervo. E saber, por exemplo, eu falei dessas coisas boas e tal de alguns artistas que têm uma representatividade no Museu muito boa e isso ajuda, assim, colabora com pesquisa, com outras exposições, mas tem artistas que ainda não. Que ainda falta a gente conseguir complementar uma representação dele aqui...

CP: Ainda falta?

LA: Falta, falta bastante... Então, eu acho que esse é um dos critérios. É a gente pensar o museu como um todo, na importância dele, no que a gente pode preservar aqui dentro sobre um trabalho de um determinado artista. Eu acho que esse é um critério bacana. Vou dar um outro exemplo: há pouco tempo, eu tive a oportunidade de estar com a Anna Letycia, ela queria fazer uma doação pro Museu de umas gravuras. Então ela mandou a relação das gravuras com as fotos, aí eu fiz o levantamento aqui, fiz a comparação com o que ela já tinha no Museu; isso é bom de fazer: conversa com a Anna Letycia pra lá, conversa pra cá, identificamos na relação as obras que o Museu já tinha, e tal, aí nessa conversa ela foi também tendo um olhar: “olha só, do meu trabalho de longos anos, tem isso aqui e isso aqui no Museu.”

CP: Uhum.

LA: Ela foi fazendo propostas. Então a gente chegou num momento em que eu fui no ateliê dela, chegou num momento que ela falou de uma gravura e que ela entendeu que não viria pro Museu porque o Museu já tinha uma cópia. Só que prestando atenção nessa gravura que o Museu tinha, que ela estava se referindo, na verdade a primeira impressão havia sido feita, eu não me lembro exata a data... Vou dar como um exemplo, vamos dizer que era da época de setenta e a que o Museu tinha era uma impressão posterior que ela tinha feito, da década de noventa. Então a gente conversou e eu trouxe pro Museu Nacional de Belas Artes. Por quê? Isso pode se estabelecer também, é um outro olhar, é outro critério. Foi a oportunidade da

gente trazer pra um acervo público uma gravura feita na época em que ela foi criada! Torna-se possível criar parâmetros entre as duas.

CP: Uhum, dentro da própria coleção uma é mais significativa do que a outra?

LA: Não, não exatamente, mas ela vai representar um momento. Porque, digamos, foi naquela década, foi naquele ano em que a artista, a partir do projeto dela, fez aquela gravura. E fez a impressão.

CP: Uhum.

LA: O fato dela, dez anos depois, fazer uma outra impressão, eu acho que já está num outro contexto...

CP: Uhum, não diminui, mas enriquece...

LA: Não diminui... Enriquece! Porque cria a possibilidade de você analisar uma série de coisas.

CP: Isso que eu gostaria de saber, como é que é essa aproximação de vocês, do Museu com os artistas, como é essa comunicação? Se o Museu em algum momento ele vai atrás... O Museu ou a seção, porque existe uma diferença também, né? Porque aqui vocês trabalham também de uma maneira independente, eu posso dizer isso?

LA: Não! [risos] Não é independente.

CP: Entendi. Mas vocês buscam ter esses critérios específicos pra coleção...

LA: Para gravura. A gente tem esses critérios. Que é o olhar... Como é que a gente pode resumir ou então ser mais objetiva? Um critério é complementar a representatividade, procurar complementar a representatividade da obra de um artista no Museu; isso às vezes, não resulta em número. Uma quantidade imensa. Mas, em conteúdo. Eu acho que isso é bacana. Outras vezes, até um olhar afinado mesmo, de compreender essas diferenças específicas da gravura, de tiragens, de época, de elaboração do próprio trabalho do artista. Que proporciona, eu acho, que um leque maior pra estudo, não é? É mais acessível uma obra no Museu do que dentro do ateliê do artista. Então, quando eu disse pra você “não”, na questão de que não há independência, eu vou te explicar e também porque eu já tinha falado antes. Ocorre que, às vezes, dentro da Gravura, somos chamados a participar de algum processo de doação, como o caso da Anna Letycia, como foi o caso da Thereza Miranda. Como o caso de vários outros artistas. E quando a gente é chamado a participar desse processo, é muito rico.

CP: Uhum.

LA: Eu acho! Porque você leva um conhecimento, você acrescenta um conhecimento, mas você também leva um outro conhecimento que pode, através do seu olhar, ter uma conversa com o artista, ou não, mesmo quando o artista não está mais vivo, com o herdeiro, quem quer fazer a doação. Mas isso não é... Não ocorre sempre. A coleção de gravura às vezes recebe peças que não passaram por esse olhar criterioso. Passa por um olhar que vem da direção. Então, não há um programa de aquisição de acervo no Museu Nacional de Belas Artes. Por consequência, a Gravura passa por isso também.

CP: Uhum. Tá sujeita a receber coisas que talvez não sejam, assim, tão...

LA: É, não passaram por um estudo.

CP: Que você considera necessário pra coleção.

LA: Sim. Depois de trinta e cinco anos trabalhando num Museu, me interessando por isso, né? E apesar de tantos anos, ainda muitas coisas boas me movem. Eu acredito que um museu tenha que ter... Conteúdo muito mais importante que quantidade. Né?

CP: Sim!

LA: Eu não tenho dúvidas disso. Então, a gente pode aliar uma série de coisas pra enriquecer esse acervo... Então, eu acho que o conhecimento é a uma porta. Você agregar as pessoas é um outro passo quando essa porta abre; é você conhecer o universo daquela coleção... Então, por exemplo, se chegou aqui uma possibilidade de ser incorporado ao Museu, ou alguém quer fazer uma doação de um determinado artista. O que você acha que é melhor? Você aceitar de cara? Ou você olhar, voltar o olhar pro acervo. O museu tem ou não tem obras desse artista? Tem. Que obras o Museu tem? Como a gente pode agregar valor a essa peça? Porque quando a peça entra pro Museu, isso aqui é um museu público cujo grande patrocinador é o Estado. Você está onerando o Estado. Não é? E você está aumentando o dever dele e ele tem que cumprir.

CP: Uma vez que o museu aceita...

LA: Ele tem responsabilidade por aquilo. Tem que cuidar da mesma forma. Então, eu acho isso muito importante. Eu acredito que isso seja um bom caminho. Compreendo também, que devam existir, a gente não é ingênuo a esse ponto, de acreditar que não ocorram, é... fatos políticos ou outros interesses que façam com que as obras passem a ser incorporadas a um acervo público, né? Até posso compreender isso, mas aí...

CP: É impossível dissociar, né, esse caráter público do museu, político do museu...

LA: É difícil no mundo que a gente vive. Mas aí tem, eu acho, eu não abro mão das coisas que eu acredito, a partir da medida que a gente estuda, que a gente vai cada vez mais conhecendo essas realidades, a gente vê como é necessário que os museus estejam amparados por legislação, e aí vem a tal da política de aquisição que é completamente benéfica porque ampara a direção, você estabelece critérios, que vai amparar o todo.

CP: Uhum.

LA: Eu acho que até cria meios de você entender que uma peça não é interessante para determinado museu, você tem um argumento que não é seu. Você tem um documento que te dá um lastro que estabelece critérios.

CP: Essa era até uma pergunta que eu ia te fazer. Como esse documento é importante pra respaldar também os funcionários, os profissionais...

LA: E a direção. E é importante a gente pensar, Cristal, que a política de aquisição, ela não vem sozinha. Ela vem com uma série de outros documentos superimportantes. Mas uma coisa é interessante que a gente pode falar aqui... Que é assim... Eu separei, só pra dar a data direitinho, alguns documentos que eu acho que são importantes. Com a criação do IBRAM, um lado positivo do meu ponto de vista, foi a criação de documentos. Uma legislação própria para os museus nacionais e para os museus brasileiros. Isso é fundamental. Porque foram criados decretos, portarias, documentos que também dão esse esteio.

CP: Uhum.

LA: Muitos documentos, eles não cumpriram as suas várias etapas, às vezes precisam de complementação... Se se faz um decreto, por exemplo, ele precisa de uma regulamentação. Acontece que às vezes essa regulamentação não aconteceu ainda. A gente tem passado por muitos percalços na área da cultura, no Ministério da Cultura, enfim, no país como um todo. Mas muitos documentos foram criados que dão respaldo pra gente.

CP: Então você vê que com a criação do IBRAM houve uma mudança pra melhor, de certa forma.

LA: De certa forma sim. No que diz respeito à legislação, eu acho que foi muito benéfico. Não resolveu tudo. Ainda tem muita coisa pra resolver. Ainda tem muitos outros documentos para serem gerados.

CP: Uhum.

LA: Mas não existia aqui no Brasil documentos relacionados com o universo dos museus como existem hoje. Um deles, por exemplo, é uma portaria normativa N° 1 de 2006. Essa

portaria é de 2006, que na época, éramos ainda subordinados ao IPHAN. Porque o IBRAM é de 2009. Ela dispõe sobre a elaboração do plano museológico dos museus. Esse documento que depois vai ser reforçado pelo IBRAM, é fundamental. Quer dizer, um documento de 2006, anterior ao IBRAM que já aponta a necessidade de que os museus façam um plano museológico. O que que é estabelecido num plano museológico, num plano diretor? Todas as metas, um plano de trabalho durante um período de tempo. Isso é fundamental. Porque isso obriga a instituição a pensar sobre ela, sobre a sua missão, sobre o que ela se propõe a fazer... Sobre o que ela gostaria de ser, sobre o que ela pode propor fazer e o que ela se compromete a fazer. Isso é fundamental.

CP: Claro, se não fica sem rumo.

LA: Sim! Agora, imagina... 2006! É recente. Em história então, é recente à beça. Então, nós estamos em 2017. Não posso garantir a você, não sei quais os museus nacionais que entregaram um plano museológico. Mas posso dizer que não foram todos. E o Museu Nacional de Belas Artes ainda não entregou o seu, apesar de ter sido elaborado por uma equipe bem interessada.

CP: Uhum.

LA: Entende, ele não é o único. Várias outras circunstâncias devem acontecer por aí, porque que isso acontece, acho que não é aqui da nossa conversa. Mas isso é um fato.

CP: E o fato de não ter um plano museológico não vai permitir que outros documentos sejam criados, né? Uma política de aquisição tem que estar vinculada a um plano museológico. Como que um museu vai definir a sua missão e o que que ele quer adquirir se ele não tem esse documento básico? Que é um documento básico... né?

LA: Sim, documento básico. Mas já tem uma legislação que exige que ele seja feito. Aí fica a pergunta: por que não são cumpridas essas regras que só serão benéficas pras instituições? Não sei te dizer...

CP: Era uma das minhas perguntas [risos].

LA: Não sei! Eu acho que existem muitas coisas aí pra se pensar... Não sei...

CP: Uhum.

LA: Mas vamos adiante então, plano museológico. Então, plano museológico é uma demanda desde o IPHAN que o IBRAM vem e fortalece. Outro documento importante, que é do IBRAM, é o Plano Nacional Setorial de Museus que foi feito com uma previsão de ação de 2010-2020. São, olha só, “diretrizes, estratégias, ações e metas”. Eu acho isso muito bacana,

agora, outra pergunta que você vai me fazer: por que que isso não acontece? Eu também não sei te dizer. Mas algumas coisas previstas nesse documento aconteceram. Esse documento é muito bacana porque aqui o IBRAM apresenta, olha só, “em decorrência de um plano nacional de cultura” que não havia, agora há.

CP: E o Plano Nacional de Cultura é antigo também. É década de oitenta, acho...

LA: Não, de agora. Foi do primeiro governo Lula, eles fizeram... Mas a gente pode tirar essa dúvida. Mas [o que é então] esse documento do Plano Nacional Setorial de Museus, ele é dividido por eixos setoriais, os “eixos estruturantes”, olha quanta coisa bacana, né? Por exemplo, tá dentro dos eixos estruturantes “cultura”, “cidade”, “cidadania”, “cultura e economia criativa”, “gestão”. E tem eixos setoriais, que são visões específicas dessas ações no macro pros “museus de arte”, “museus de história” e aí compreende várias tipologias de museus. E aqui o IBRAM estabeleceu metas dentro dessas diretrizes. Então, dentro da “cultura e economia criativa” que é o eixo quatro, na diretriz um diz: “promover políticas públicas que reconheçam e assegurem a função social dos museus”. Eu acho que tá tudo escrito muito bacana, sabe? A questão é... Alguma coisa, aliás, muitas coisas que estão faltando... Como isso se reflete dentro das instituições? Quando a gente faz um plano museológico; o Museu fez, tá? O plano museológico tá pronto desde o início desse ano... Foi um belo trabalho de uma equipe, de um grupo de trabalho que foi bem rico. E a gente seguiu as normas previstas, um esqueleto, digamos assim, que o próprio decreto estabelece, usamos o Plano Nacional Setorial de Museus, quer dizer, compreendendo que a partir da definição da missão do museu e das próprias metas e diretrizes do IBRAM, como o Museu de Belas Artes podia se alinhar nessas ações para de fato realizá-las. Porque é assim como uma cadeia de ações onde se estabelecem os macros documentos e cada museu tem que dar conta dos seus planos de fazer a execução desses planos macros a partir de suas próprias identidades.

CP: Uhum, porque isso é uma atribuição de cada instituição...

LA: Sim, dentro dessas metas grandes aqui que o IBRAM propôs, cada museu como o que ocorreu aqui, propõe desenvolver o que acredita ser possível. Então, em cinco anos, dentro desse eixo grande, o museu pode fazer isso, ou quer fazer isso, ou vai fazer isso. Sempre alinhado – a gente teve essa preocupação – de se alinhar a essas demandas do IBRAM e por sua vez, do MinC. O documento está todo ligado a linha a qual a gente pertence. Então assim, tá pronto. É alguma revisão, alguma coisa aí que está faltando que ainda não foi entregue ao IBRAM, mas a gente está com esperança de que o plano museológico do Museu seja entregue

logo. E tem um outro documento que eu separei pra você que eu vou citar aqui, que eu acho que é importante, é a “Recomendação relativa a proteção e promoção dos museus e das coleções, da sua diversidade e de seu papel na sociedade aprovada na Conferência Geral da UNESCO em Paris em 2015”. Esse documento é muito importante, Cristal, é recente também, e ele começou a ser escrito aqui no Brasil no Encontro do ICOM que teve... Alguns colegas do IBRAM, com outros colegas de outros museus de fora que estavam aqui, começaram a criar esse documento e houve um longo processo até que fosse aceito pela UNESCO em 2015. Uma recomendação mesmo, muito bacana, não é? Eles consideram vários aspectos e reconhecem a importância da cultura... Aí eu estou lendo aqui: “nas suas diversas formas, afirmam, reafirmam a importância dos museus”. E aí eles propõem ações. Definem o que é museu e propõem ações que são as funções fundamentais dos museus, olha, “preservação, investigação, comunicação, educação, questões dos museus com a sociedade”. Então, é um documento muito importante. Se a gente for olhar sob esse aspecto, o IBRAM e mesmo o IPHAN já estavam nesse caminho, o IBRAM continuou, de criar uma legislação específica pra nossa área de museus, isso é muito importante. O que a gente pode ver de fato é que a demanda oficial, por portaria, é de um plano museológico. Não conheço até agora, nenhuma demanda oficial de criação de uma política de aquisição. O que pra mim não justifica e não é razão para que não seja feito.

CP: É verdade... Alguns museus, eles fizeram. O Museu Histórico Nacional tem, o Museu da República também tem, o Museu de Astronomia e Ciências Afins, MAST, tem. E eles têm também uma política de aquisição e descarte, que também é uma outra questão.

LA: Mas precisa!

CP: Porque... Então, eu queria sua opinião sobre o descarte também, o que você acha?

LA: É... O descarte eu acho que é necessário, agora, precisa ter uma política. Porque precisa haver critérios.

CP: Até você consegue adquirir sem uma política, mas descartar eu acho mais complicado.

LA: Não consegue, não consegue... Porque a partir do momento que os bens estão aqui, pertencem à União. Confesso que eu já tentei entender isso em outras épocas, até conversei com um procurador da República, que chamam assim os advogados que trabalham na União, mas não há dentro... Não conheço Cristal, dentro do IBRAM, pelo menos dentro do IBRAM, um advogado, um procurador, que saiba nos orientar. Se ele existe eu não consegui chegar ainda a ele. Que nos oriente nesse sentido.

CP: Talvez seja até uma falta, alguém que oriente os profissionais nessa questão judicial, sobre bens.

LA: Sim. Porque, administrativamente, eu sei que existe um meio pra dar baixa de bens patrimoniais, uma cadeira, uma mesa, os bens patrimoniais nesse sentido, não são os bens artísticos ou museológicos, não é? Mas, e tem um padrão, já a administração lida com esses padrões. Eu não conheço, não é um assunto que eu conheça muito, mas sei que existe. Agora descarte de bens museológicos eu não conheço, sabe? Eu acho que a gente precisa de um amparo. E fico imaginando que o IBRAM poderia olhar isso como uma prioridade... São tantas as prioridades que é difícil, dentro delas, escolher uma prioridade (risos), mas não é? Precisa, uma hora, seguir adiante.

CP: É verdade. E... você acha que é um fato assim, que dificulta, assim a situação que as equipes sejam tão pequenas dentro do museu.

LA: É, isso cada vez mais dificulta tudo.

CP: No momento é só você aqui na coleção?

LA: É, mas é assim há muitos anos. Não só aqui, mas eu todas as coleções daqui do Museu. As responsabilidades de coleção – porque é assim que se organiza aqui até hoje – separa-se o acervo dessa forma... Só que em outros tempos havia outras possibilidades de contratos, teve uma época aqui que você até teve oportunidade de trabalhar. Fazia parte de projeto, a gente fazia projetos e conseguia verba... Agora está cada vez mais difícil.

CP: Então fica mais tudo vinculado numa pessoa só... a questão de aquisição, documentação, de organização, exposição...

LA: Sim... Isso é um problema. E também porque eu acho que é uma questão política maior do que o Museu Nacional de Belas Artes, uma questão de política mesmo, de gestão de pessoas do Ministério da Cultura, do IBRAM e antes do IPHAN, por terem permitido que durante muitos anos não houvesse um concurso público. Então tem um hiato aí de mais ou menos, não sei o tempo exato, mas cerca de uns vinte anos entre nós que entramos por último, a equipe que entrou comigo e os outros concursados que entraram depois. Então esse hiato é danoso. E é interessante que alguns anos atrás, 2006, 2007, ainda era Departamento de Museus do IPHAN, o IBRAM não existia, tínhamos reuniões em Brasília anuais e íamos lá conversar sobre a realidade dos museus. Na época, eu era coordenadora técnica, ia com a direção e com a coordenadora administrativa... Anualmente tinha uma reunião em Brasília que reunia todos esses profissionais dos museus pra conversarmos sobre tudo o que estava

acontecendo. Então desde aquela época já se falava e há muitos anos já se falava... “As pessoas estão se aposentando, não tem concurso, quem vai cuidar dos museus?”

CP: E a gente chegou nesse momento.

LA: Chegamos nesse momento! Eu me lembro de estar anunciando aquilo e ouvindo os colegas falarem, e a gente conversar sobre aquilo, mas a gente não tinha a menor ideia do que significaria isso de fato. Hoje a gente está vivendo a consequência disso porque nada mudou. Mesmo no concurso que houve, o último do IBRAM, houve uma evasão imensa por causa do baixo salário e por causa de outras séries de coisas. Então muita gente saiu do IBRAM, entende? E tem um bocado de gente aqui no Museu que está pra se aposentar. Essa é a realidade. Então, é o governo como um todo que tem que dar conta disso. Espero que eles deem. Vão dar, né? A gente não sabe como, mas... [risos].

CP: Essa que é a questão!

LA: Essa que é a questão...

CP: Mas a gente tem esperança.

LA: Tem que ter, né? Tem que ter!

CP: Então, acho que a gente pode só voltar, eu queria voltar ao Gabinete e àquele momento inicial, só o seu olhar, como o trabalho feito naquela época ajudou na construção, pelo menos, de critérios de aquisição pra coleção de gravura e como você leva isso hoje. O que contribuiu daquela época para o seu trabalho hoje?

LA: Acho que o interesse da direção na época, do diretor, o professor Alcídio Mafra de Souza que... junto com o Carlos Martins na gravura, por organizar, não só a coleção de gravura na época, a coleção de obras de arte sobre papel, porque o desenho também entrou nesse processo de organização com equipes diferentes. Esta é uma história oral, porque não está escrita ainda aqui no Museu. É o que contam os colegas mais antigos, que na década de setenta todas as obras sobre papel eram guardadas nesses armários de madeira lindos que a gente ainda guarda aqui no Museu. Isso é o que eles contam. E aí depois a gente conhece dessa época os depoimentos de Pedro Xexéo, a Nancy, que contam pra gente que eles trabalhavam planejando os desenhos, que foram compradas as primeiras mapotecas, etc e tal. Então na década de oitenta quando o professor Alcídio entra e o Carlos entra com essa vontade e com uma equipe muito boa, foi fundamental. Porque aí foram documentar, saber o que de fato existia. As fichas antigas, eu acho que eu mostrei a você, as primeiras fichas de documentação da coleção de gravura, elas são preciosas e ricas fontes de informação. Fizeram

um trabalho muito bacana. E cada um dos outros colegas que vieram depois, cada um na sua medida e do que era possível. Até o momento em que hoje a gente tem uma reserva técnica apropriada, climatizada, controlada pras obras do museu. E antes, quem fazia todo esse trabalho de conservação e armazenamento éramos nós, quantas vezes fizemos aqui envelopes...

CP: Não era dividido, né?

LA: Como assim?

CP: Não tinha esse setor da reserva...

LA: Éramos responsáveis, os responsáveis por coleção eram responsáveis pelo controle das obras na reserva; nós de papel, do acondicionamento constante, da revisão... Isso também é uma coisa boa, porque hoje a equipe da reserva, que também são só duas pessoas, imagina... Para o número de obras que o Museu tem, elas fazem um trabalho também bacana. São pessoas sérias a Claudia Ribeiro e a Nilsélia, na medida do que é possível. Então, acho que foi muito importante o trabalho deles, organizaram, documentaram... Depois com a criação do programa **Donato**, dentro do sistema de informação do museu... As fichas de gravura eram tão exemplares que nem foi preciso, na maioria das vezes, que as equipes posteriores fossem às obras, as informações migraram pra base de dados e a gente deu continuidade a isso. Hoje em dia é diferente, tem a reserva, a gente não tem a autonomia na época que o Carlos tinha, ele entrava em contato com os artistas... Isso é muito rico, eu sou muito a favor dessas autonomias porque quando você, eu entendo assim, quando você é chamado a assumir um determinado lugar, algum critério foi estabelecido e eu imagino que entre eles haja o da confiança. Né?

CP: Claro.

LA: E aí te dão aquele crédito, então você vai tentar fazer o seu melhor. Então ele tinha essa possibilidade na época e que não há hoje.

CP: Isso é um fator também que contribui pra que não entrem tantas obras como entrou naquele período talvez, acho que essa é uma questão, a falta de autonomia que se tem hoje...

LA: Falta autonomia... Não é autonomia de se fazer o que quer, não, é de fazer seriamente, em nome do Museu aquilo que se acredita a partir de critérios. Porque a gravura tem critérios, quando somos chamados na Gravura a participar de algum processo de entrada de obras de gravura no Museu, eu sempre sigo o que eu falei pra você; há um estudo daquele contexto. Eu não acredito que qualquer pessoa chegue aqui querendo doar qualquer coisa e o Museu deva

aceitar. Não é por ser qualquer coisa, não! É porque o Museu tem uma missão, não é? Um compromisso. De repente aquela peça pode estar exposta numa galeria em outro museu e talvez aqui ela fique eternamente numa reserva! E se uma obra tá eternamente numa reserva, se ninguém sabe, ela não é solicitada. Então, qual o benefício pra obra? Mas o que eu vejo que essa falta de autonomia proporciona é... Acho até em conteúdo. Porque em números, em quantidade, se a gente for fazer um levantamento, tem entrado um grande número de gravuras, entende? Se você for falar em conteúdo, não sei. Então na medida em que eu tenho conhecimento – eu digo “eu” porque no momento eu estou aqui – mas o profissional da gravura tem conhecimento, ele é chamado a opinar... O sistema, eu acho que aí a minha fala já mostra alguma... Algum sistema que não é muito benéfico. Não to falando de pessoas, “Laura”, eu estou falando de profissional, né? Então, se fosse uma prática na instituição que os profissionais fossem chamados a conversar, não teria nem porquê o profissional de uma coleção pedir pra participar, o profissional da coleção desconhecer e só receber um aviso que aquela obra entrou... Seria uma prática.

CP: Sim.

LA: O Museu tem critérios, foi proposta essa doação, como é que o Museu de Belas Artes vê essa proposta?

CP: Talvez uma comissão de aquisição?

LA: Sim, mas essa comissão que... Eu acredito que ela só vai funcionar se o Museu antes como instituição estabelecer uma política de aquisições.

CP: Então não adianta criar uma comissão de acervos se não existe um documento...

LA: Não, me diga: são chamadas... Nós, vamos lá, e aí? Aí chega na mesa, não sei, “ah, tá sendo proposta a doação dessa obra ao Museu Nacional de Belas Artes”. Eu vou por quê? Quais são os meus critérios? Eu to participando de uma comissão de uma instituição. É o meu critério pessoal de gosto? É o meu critério profissional porque eu estudei, eu conheço? Eu acho que o que nos une aqui, no fazer, é a instituição, é a missão dela, é ela. Nós estamos aqui por causa da coleção do acervo. E a gente atravessa um caminho dessa linha do tempo. A gente está aqui, como outros estiveram ao longo do tempo, outros estarão em outro momento. Se não há uma maneira de fazer um “modo de fazer”, a gente inventa, não é verdade?

CP: É, e sem uma política, cada pessoa que entrar vai fazer do jeito dela.

LA: Isso! Então.

CP: E isso nem sempre é bom pra coleção.

LA: Não! Porque eu acho que é assim, não é uma questão de pessoas. É uma visão profissional. Aliada a instituição. Não é? Eu exerço o meu conhecimento e eu continuo estudando pra aprender pra dar o meu melhor pra um objetivo. E o parâmetro é o que? É o Museu Nacional de Belas Artes. Não é? Eu achei que uma obra é bacana e tal, “ai, vai entrar lá”. “Ah, um achado arqueológico bacana, super bacana e tal”, entra. Tem que ter uma proposta, não é? Eu acho que o conteúdo... Acredito mesmo que o conteúdo é importante. A gente não vai consertar o mundo e nem o passado, assim, porque olha, a história da instituição que é recente também, não é, e tem uma série de peças que, com o olhar de hoje talvez o Museu não aceite ou não. Mas eu acho que a gente não devia mais a essa altura tá assim, “aceite ou não”, não ter um critério, a gente tem que seguir uma linha. E se atravessa alguma ordem superior, ou se vem alguma influência de fora, ou sei lá o que que pode acontecer que faça com que aquela obra precise fazer parte da instituição, você vai ter um documento que vai... Aí a gente volta ao ponto de partida que eu acho que é o que falta, né... Que vai te amparar, que vai basear tuas ações, tuas... Não são as suas opiniões, é um consenso, não pode se basear na minha opinião sozinha. É de um grupo, não é? Temos que lidar com as opiniões diferentes, com os entendimentos do que é um museu. Não é assim que a gente caminha? Eu acho que sim. Então eu acho que assim, essa coleção acabou na verdade que ela significa que ela tem uma importância, um peso muito grande. Pode ter alguns desencontros e a balança pende, às vezes, pra um lado que não seja muito bom, pode ter obras que não precisavam ter entrado, e olha só, já que não há ma política, já que não há legislação sobre isso a gente tem que lidar com isso. Então não é só política de aquisição, é descarte. Porque descarte também não é descartar qualquer coisa porque eu não gosto, precisa de critérios.

CP: Claro.

LA: Não é uma questão pessoal. É institucional, é mais sério, é sério.

CP: Claro, tá bom. Eu queria só que você falasse breve da sua trajetória profissional, só pra gente deixar... Aqui no Museu pelo menos, rapidamente. Sua formação...

LA: Vou tentar ser rápida...

CP: Não precisa ser rápida também! [risos]

LA: Não, vou ser rápida. Se não fico falando a vida toda. Fiz história da arte na UERJ, na verdade é licenciatura em educação artística e história da arte, depois fiz um mestrado em história do Brasil no IFCS, na UFRJ. É na ocasião da licenciatura que eu venho pro Museu... Porque veio um grupo de alunos da UERJ, havíamos sido alunos do professor Alcídio que se

tornou diretor do Museu, ele ofereceu um estágio pra esse grupo. Eu nem vim na primeira leva, vim numa segunda, e a gente fez um estágio aqui. Isso foi em oitenta e dois, fiz o estágio, comecei a trabalhar na Pintura Estrangeira, fui designada pra trabalhar na coleção de Pintura Estrangeira com a equipe de lá... Depois, nessas voltas da vida – é bom lembrar que na época era Fundação Nacional Pró-Memória –por ser uma fundação vinculada ao Ministério da Cultura, tinham maneiras de contratação diferentes. Então esse grupo acabou ficando, a gente teve oportunidade de continuar no Museu, na instituição, contratados como autônomos. E depois com carteira assinada! Tivemos carteira assinada porque era uma fundação. Trabalhamos aqui durante muitos anos como carteira assinada. Logo depois, do estágio que foi de oito meses, depois de três anos eu recebi um desafio e que foi muito estimulante pra mim. Pedro Xexéo, que era Coordenador da Técnica na época, me chamou junto com o professor Alcídio, o Diretor, para que eu fizesse um projeto pra criação de uma seção de desenho estrangeiro. Eu não sabia de nada ainda, era muito jovem, recém-formada, ele falou “faça”, não é? E eu só sabia fazer projeto de faculdade. Fui atrás dessa história, fiz um projeto, fui entender a coleção, era uma coleção – é ainda – pequena, na época eram quinhentas peças, e fui entender o que é isso, pedi ajuda e fiz um projeto. Apresentei ao Coordenador e ao Diretor, eles aceitaram e então, fui surpreendida por um convite, um outro desafio de colocar aquele projeto em prática. Então, isso é uma coisa que a gente não vive mais: desafios e confiança.

CP: Sim.

LA: Não é bacana?

CP: Eu acho que vendo o contexto do Gabinete e isso que você tá me falando, realmente, existia essa confiança e uma certa autonomia também de você fazer do seu jeito, dentro da instituição.

LA: É, não é fazer do seu jeito, mas é você procurar um caminho. Tinha que ser aprovado pela Direção e pela Coordenação. Essa oportunidade que te dão... Às vezes a gente encontra essas pessoas na vida... Eu não sei se elas enxergam alguma coisa na gente, ou apostam e lançam você. Eu acho que isso é muito enriquecedor.

CP: E que faz toda a diferença.

LA: Faz toda a diferença do que ficar o tempo todo querendo te controlar, ou querendo saber o que você tá fazendo. Então esse desafio eu recebi. E aí, assustada, muito novinha, não sabia nada mesmo e falei que não sabia, uma gestão de coleção, pronto, o que eu vou fazer, vou

dizer não? Eu disse sim. E eles falaram: “Estamos aqui, recorra a gente. Agora, você tem que executar” [risos] “E procure parceiros aí”. A restauradora, Nancy de Castro Nunes, fui atrás dela porque eu ia lidar com papel. Aprender o que? Conservação, armazenamento, acondicionamento. A gente chamava na época de “fazer limpeza” [risos]. “Fazer limpeza nas mapotecas”, porque esse vocabulário novo não existia. “E estuda, vai atrás”. Conversa com as pessoas, fui conversar, e ela me ensinou muita coisa, me deu muita coisa pra ler. “Vai aprender tudo”; então comecei a me interessar por acondicionamento, fazer envelope, limpeza de mapoteca, tudo. Fui procurar quem sabia, é isso que a gente faz quando a gente não sabe. Pedro foi outro também que estimulou, “tem que estudar, tem que fazer”. E fui indo, fui indo aqui e tal, e acabei saindo da Pintura Estrangeira, ganhei essa responsabilidade e fui enfrentando essa responsabilidade. No meio do caminho... E sendo estimulada a fazer exposições, No museu tinha a Sala Carlos Oswald.

CP: Ah sim!

LA: O professor Alcídio, diretor na época, havia conquistado o espaço da garagem da FUNARTE, transformou numa galeria, ela dava aqui pra Rua México... Então, foi muito legal porque a gente era estimulado a fazer exposições. Aí depois, a Monica – a Monica Xexéo, que hoje é diretora – trabalhava na restauração, assumiu Desenho Brasileiro e eu, Desenho Estrangeiro, e nós fizemos, nós duas, um programa de gestão da Sala Carlos Oswald, que “bombava” na época, a Sala começou a ser conhecida.

CP: Eu vi várias notícias de jornal na época, sobre a Sala Carlos Oswald. Sobre exposições... Muita coisa tem.

LA: Não é? Muita coisa aconteceu. A equipe do Carlos fez muita exposição, o Alcídio tinha verba pra fazer, eu suponho que tinha verba porque tinham folders, e nessa época eu trabalhava no Desenho, não trabalhava na Gravura. Foi aí que eu comecei a aprender também muita coisa sobre papel. Teve uma época, eu não me lembro qual... Na década de noventa, eu e a Monica fizemos essa gestão, a gente recebia propostas, tinha uma carta da direção, isso já era com a Heloisa... Além de fazer uma seleção pras exposições de fora, a gente se comprometia a ter pelo menos duas exposições do acervo do Museu, de papel. Porque a Sala Carlos Oswald só expunha papel. E aí, no meio desse caminho, eu fico um ano em Portugal, vou em noventa e cinco pra Portugal. Volto em noventa e seis, trabalho seis meses lá, no Museu Nacional Soares dos Reis, na cidade do Porto, que foi uma experiência também

maravilhosa. Volto pro Rio, volto pro Museu, e enfrento um outro desafio quando o Pedro me pergunta: “Você assume o Gabinete de Gravura em noventa e sete?” Aí eu falei “Assumo.”

CP: Então são vinte anos.

LA: Nem sei se isso é bom, sabe? Porque eu acho que tem que ter mudança, né? Você ser estimulado! Pronto, e aí foi outra coisa. Acumulei ainda a responsabilidade do Desenho Estrangeiro por um tempo, mas depois não dava. A gravura é uma das coleções mais consultadas, é uma das coleções mais solicitadas por empréstimo.

CP: E você foi Coordenadora Técnica ainda, né?

LA: É. Isso foi em dois mil e seis, quando a Monica tornou-se Diretora do Museu, ela me convidou para ser Coordenadora Técnica, eu assumi em dois mil e seis com um sonho imenso. Nós todas aqui com muita vontade de fazer muitas coisas. E aí eu deixo o cargo em dois mil e nove. Final de dois mil e nove eu peço pra sair da coordenação.

LA: Porque eu acho também que as coisas tem um tempo, um limite, sabe? A gente contribui, outros contribuirão... Mas permaneci na Gravura, não mais no Desenho. Pedro Xexéo ficou com a responsabilidade do Desenho, porque aí a Monica foi pra Direção. E aí estou na Gravura até hoje. E cada vez gosto mais. A gente já fez um bocado de exposição, que circularam pelo Brasil, teve uma época aí que foi muito boa, que a gente conseguiu publicar livros, eu consegui publicar um livro da história da coleção do Oswaldo Goeldi aqui no Museu, foi em dois mil e oito, fizemos catálogos da Galeria Moderna e Contemporânea, da qual eu sou uma das curadoras, que é um percurso de longa duração do Museu. E, hoje em dia, também o que acontece que eu acho bacana, com um número reduzido de profissionais, a gente tem tido oportunidade de trabalhar também com outras coleções, que eu acho que isso é muito sadio. Então, além de continuar, agora estamos fazendo um novo projeto para uma terceira versão da Galeria Moderna e Contemporânea, provavelmente pra dois mil e dezoito, em estudo. E tenho participado de colóquios, porque também tem um outro assunto que eu me interesse que é Grandjean de Montigny, o Museu tem uma coleção grande de desenhos dele... Herdo esse prazer de quando era responsável pela coleção de Desenho Estrangeiro, então, ano passado participei de um simpósio onde escrevi um artigo pra uma revista do simpósio, estou escrevendo um outro artigo sobre o Grandjean, olha só. Então é arte contemporânea, é gravura... [risos] é Grandjean de Montigny. São coisas boas que a gente pode fazer. O acervo é muito rico, né?

CP: Tem muito pra ser trabalhado ainda.

LA: Muito ainda pra ser trabalhado. Fora isso, a documentação do acervo, nós somos responsáveis pela catalogação das peças... A falta de pessoal prejudica muito o trabalho, o tempo é mais longo, isso não é benéfico nem pra gente, nem pra instituição.

CP: Até pra concluir a doação é difícil...

LA: Sim, demora...

CP: Eu até esqueci de perguntar... Os documentos necessários são a carta de doação da pessoa e o termo do museu?

LA: O Museu emite um termo que é assinado entre o Museu e o doador. Além dessa carta.

CP: Então, hoje, a maior quantidade de entrada na coleção de gravura é através de doação? Não existe compra?

LA: Doação. Não. Foram raríssimas as oportunidades que o Museu pôde fazer uma compra. Não há uma verba específica. Raras mesmas foram as ocasiões. O que também não é bacana, podia ter, podia não, devia ter uma política com verba específica para aquisição. Quer dizer, o caminho está aberto, não acha? Uma legislação foi criada, um plano, uma obrigatoriedade de todos os museus nacionais, por extensão, os brasileiros, criarem seus planos museológicos. Falta ainda uma demanda oficial de política de aquisição, não conheço, não sei se já existe. Quer dizer, documentos internacionais protegem os museus, promovem os museus, agora, temos todas essas interferências.

CP: É, até o Museu poderia gerar sua verba pra comprar, com loja, com reimpressão de gravuras, criar um programa talvez... Mas isso não depende da gestão do museu, né?

LA: É, a gestão do museu, os gestores do museu podem até incentivar, criar condições... Não sei, aí eu estou dando uma opinião um pouco fora de... Não tenho muita base sobre isso. Mas eu suponho que a gente sempre pode dar ideias e fazer projetos. A questão é conseguir eco, uma vontade política para que aquilo possa se tornar realidade.

CP: Então tá bom...

LA: Tá bom? Tomara!

CP: Qualquer coisa eu volto a te procurar, se precisar de mais informações.

LA: Tá bem. Obrigadíssima! Desejo sucesso.

CP: Obrigada Laura!

[fim da gravação]

Entrevista Claudia Penha dos Santos

**Chefe do Núcleo de Documentação e Conservação de Acervo Museológico da
Coordenação de Museologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST**

**Local da entrevista: Sala do Núcleo de Documentação, Coordenação de Museologia,
Prédio anexo.**

Horário: 11h

Data: 14 de dezembro de 2017

Tempo total de gravação: 47min e 43seg

CRISTAL PROENÇA (CP): Claudia, obrigada pela entrevista. Como já disse então, vou começar na primeira pergunta: como uma política de aquisição consolidada tem ajudado o trabalho de vocês aqui no MAST?

CLAUDIA PENHA DOS SANTOS (CPS): Bem... Quando nós partimos dessa ideia de montar uma política de aquisição e de descarte, a ideia era ter um documento que de certa forma minimizasse essa interferência política nas aquisições. Esse pelo menos – eu falo pela Museologia. Então eu, quando começamos a discutir isso, principalmente por parte da Museologia, era alguma coisa que pudesse manter o acervo... Um documento que permitisse manter o acervo dentro de uma determinada tipologia. No caso aqui a instrumentação científica, são os objetos de C&T, pra evitar coisas como: “Ah, tem um pesquisador fantástico que tem assim, uns bibelôs que trouxe de viagem, são importantíssimos pra coleção do museu”. Então, eu na verdade, assim, essa foi a minha motivação. A gente poderia ver depois com o arquivo e com a biblioteca talvez até exatamente ver o que foi. Mas é assim, ter linhas, são linhas fundamentais que ajudam a tomar decisões. Então, a política ela foi feita... Além da política, a gente tem uma comissão também de aquisição e descarte do acervo. Então o que acontece? Qualquer solicitação, pedido, “Ah, queremos doar algumas coisas pro museu”, a ideia é que passe, a gente tem que ver se se adéqua ou não à política e passa pela comissão. Não é só a política, a política é aquele documento que vai nortear aí a ação. Mas além da política também vai passar pela comissão. Então a política ela é uma tentativa de minimizar essa interferência política mesmo na seleção dos acervos. Na museologia, desde que ela foi, assim, implantada, desde que ela foi disponibilizada, que foi divulgada, nós não tivemos, assim, nós não tivemos, assim, nenhuma grande solicitação pra selecionar acervos. Nós tivemos, depois da implantação da política, dois... Como é que eu vou dizer isso... [risos]. Foram dois... Foram duas solicitações. Só que foram duas solicitações problemas. Por quê? Uma delas, eu não sei nem como é que a gente vai fazer com termos de gravação, depois a gente tem que ver isso.

CP: Ah tá! Depois eu vou te mandar toda a transcrição.

CPS: É, porque eu fico... Foram duas assim, bem polêmicas. A primeira delas, foi um quadro, foram três quadros, telas, pintura a óleo, da doação da família do Cruls. Um retrato do Cruls, que foi um dos diretores do Observatório Nacional, da esposa do Cruls e da sogra do Cruls. Eu, Cláudia, fui contra. É... Mas aí vem toda, “Ah, mas é um cientista fantástico, importante, ele foi diretor do Observatório...” Ok, mas receber telas no Museu significa você mexer com todos os parâmetros, por exemplo, de acondicionamento, de guarda em reserva técnica. Ela é uma reserva que foi preparada pra receber metais basicamente, então isso pra mim gerava um desconforto e não via muita relação com a finalidade da instituição. Porque também, assim, receber acervos que vão ficar em reserva? Não seria melhor doar para um outro tipo de museu? Sei lá... o Belas Artes. Enfim. Então, é... Mas na discussão da comissão, aí fomos pra política. “Olha, não se adéqua muito porque tem lá uns critérios, não se adéqua muito.”

CP: Diretamente com os doadores?

CPS: Não, isso foi na comissão. Não... Porque na verdade, assim, quando chegou já tava um pouco que decidido. Quando foi discutido na comissão. Mas é... Aí puxamos a política. “Mas a política diz...”. Aí foi uma... “Não, mas é importante, a família quer doar... Foi um ex-diretor do Observatório Nacional, é importante que seja incorporado...”. Aí ficou uma discussão. E, na época, eu pedi um parecer fora que foi do Ivan, na época. Professor Ivan. Porque eu não tenho, assim, eu não sou especializada em pintura, século XIX. “Ivan, quem é o pintor, qual é a relevância dessas obras pra história da arte, enfim, isso tem assim alguma...”. Porque também, assim, jogar fora? “Isso tem alguma relevância?”. E ele fez um parecer em que ele diz que era um pintor importante do século XIX sim. Aí tem toda uma... Eu tenho essa documentação aí se for interessante pra você exemplificar, eu tenho. Aí, bem, diante disso, eu fiquei um pouco sem argumentos. Porque se ele me dissesse assim: “Olha, não tem muita relevância...”. Mas se tinha uma relevância pra história da arte, eu me convenci, fui convencida, então, assim, recebemos esses objetos, esses objetos estão hoje aqui com a gente na reserva, não da forma mais adequada, mas estão aqui. Então é um exemplo da política [risos], apesar da política, apesar de não ser uma área prioritária lá pra aquisição nós acabamos recebendo. Mas ela foi usada também numa tentativa num primeiro momento pra tentar justificar o não recebimento dessas peças por parte do Museu, mas acabamos recebendo. Esse foi um exemplo.

CP: Mas vocês tiveram a preocupação de pedir um parecer técnico.

CPS: Pedi, pedi um parecer técnico de um especialista. É, porque assim, eu não tinha como. Não tenho conhecimento pra avaliar se o pintor era um pintor assim, não é bom, não é isso, mas um pintor assim, que fosse relevante; eu não tenho condições de fazer isso. Eu não tenho nenhuma expertise nisso. Aí o Ivan, ele identificou e tudo, aí acabamos aceitando por isso. Um deles tá até na exposição, o do Cruls. O Cruls eu até poderia aceitar porque tem uma relação com a instituição, é... A gente não tem, por exemplo, na política, essa... Uma linha pra pesquisar histórias pessoais de vida. O Arquivo tem, nós não. Não era isso, a gente tá pensando mais na história institucional, no desenvolvimento, em discutir o que é o desenvolvimento tecnológico, científico, em função de instituições, é... Mas, é como eu falei pra você, nesse caso, apesar da política, apesar de, enfim, acabamos aceitando. Um outro exemplo, esse não tá solucionado, esse é mais polêmico. Que foi uma peça ticuna que foi coletada por uma pesquisadora em campo e... [risos]. Eu já não estava mais na comissão, mas assim, há uma justificativa, ela fez uma justificativa pra que essa peça fosse incorporada ao acervo do museu. Então assim, qual é a nossa postura? Estamos tentando sempre, é... Tem a política. Aí a gente percebe, por exemplo, que falta na política uma referência à legislação. Que eu acho que faltou isso na política, hoje então, se eu fosse refazer, eu acho que tem que ter alguma coisa que respalde aquela política. De acordo não só com... A gente tem os Códigos de Ética, mas para além do Código de Ética, é... Você não pode trazer peças dessa natureza, por exemplo, de um... É porque numa região de fronteira do Brasil com Bolívia... É uma região, região Norte. Tudo bem que o território indígena ele tá... Pelo o que eu entendi, ele não é só Brasil, ele é um território que ele acaba... Extrapola a questão de fronteira. Mas existe aí uma questão que a gente tem tentado embarreirar a incorporação ao acervo em função dessas justificativas porque...

CP: Pode ser que dê até algum problema...

CPS: Exatamente. Eu não sei nem como você... Eu tenho aqui dados pra você se você for citar, a gente teria que ter cuidado com isso, não acho que seja... Não sei, pensar nisso mais pro futuro.

CP: Eu vou fazer a transcrição e aí eu vou te mandar pra você tirar o que você preferir ou acrescentar um dado...

CPS: Talvez assim, pegar os pareceres... Porque o parecer é público, tá na comissão, mas assim, mas nós não aceitamos ainda. É uma questão que fica acordada. é porque a comissão não tem se reunido, não tem tido nenhuma demanda. Então, eu entendo então a política como

um instrumento pra tentar minimizar essa interferência política. Eu acho que funciona assim. Nós temos também – eu não tive tempo de ver isso – mas existe uma possibilidade de receber um conjunto de objetos da usina nuclear de Angra I. Nós já selecionamos no passado, então sempre tem um problema com essa doação, mas existe uma possibilidade agora da gente receber. Então tá dentro da política. Atende todas aquelas exigências ali; num caso como esse não vai ter nenhum tipo de polêmica nem na comissão, porque é exatamente isso que é proposto ali, são aquelas áreas que o museu tem que atuar em função da finalidade da instituição. Porque elas foram pensadas em função de como... Da finalidade atual da instituição porque isso muda ao longo do tempo.

CP: E o MAST tem um plano museológico?

CPS: Não exatamente um plano com a cara do que é um plano museológico que o IBRAM tem. Nós temos um... Nós fazemos há muito tempo, isso é um ato administrativo do próprio Ministério, então nós passamos um planejamento a cada cinco anos. É mais ou menos a mesma coisa, não é tão específico quanto é o plano museológico, que tem uma ação pra cada área, não é bem assim. Pensa o museu como um todo, mas o MAST não é um museu como a gente entende um museu; é um museu que tem outras áreas que independem do museu, de certa forma. Isso também é polêmico [risos]. Mas tem, por exemplo, uma Coordenação de Pesquisa em História das Ciências, que não necessariamente precisa atuar em consonância com as atividades da museologia. Então, nesse sentido, existe uma é um museu que tem assim uma... não poderia ter um plano museológico como é o plano como o IBRAM tá propondo. Mas tem muitas coisas em comum, muitas coisas. Foi feita a alternativa de tentar unificar, mas é muito complicado, a discussão interna sempre é muito difícil.

CP: Imagino [risos]. E essa comissão, quando se reúne, tem o período ou ela se reúne sempre que existe uma...

CPS: Uma demanda. Isso, ela é uma composição, deve tá na página do museu, tem o representante de cada área finalística, tem a diretora... Acho que é um representante de cada área finalística mais a direção. E ela se reúne quando existe uma demanda. Tanto, não só da área de museus não, também de arquivo e de biblioteca. Biblioteca não acontece muito, se bem que teve da Academia de Ciências, uma grande aquisição. Mas é mais comum pra arquivo, arquivo tem porque o museu recebe esses fundos de cientistas e arquivos pessoais então normalmente isso teria que passar pela comissão.

CP: Entendi. E vocês procuram as doações ou normalmente elas vêm?

CPS: No caso da museologia, a gente teve durante um período uma ação, assim, mais proativa. No sentido de... Em função, assim, de projetos que iam acontecendo e a gente tinha contato com instituições de pesquisa. Então na instituição "olha, o museu recebe...", mas não é um tema também muito claro pra instituição. Porque existem, assim, várias maneiras de entender o que é o MAST hoje. Então, nós da Museologia, durante muito tempo, nós trabalhamos com a ideia do museu como um grande museu de ciência e tecnologia. Então a gente teria por prioridade coletar objetos de ciência e tecnologia dos institutos que fazem parte desse sistema de C&T. Então seria ou... Eu acho que ainda falta até no país um museu assim com essa característica. Mas existe um outro grupo, que é forte na instituição que tem uma longa tradição, que entende o MAST como um museu de astronomia e ciências afins. Então o foco é a astronomia, uma astronomia – até aprendi há pouco tempo – óptica, porque existem outras astronomias, mas existe uma tradição dessa astronomia óptica, em função do que? Daquela coleção inicial que dá origem ao museu, que é procedente do Observatório Nacional. Então é uma... São formas, são visões diferentes do que é o museu. E isso acaba, claro, refletindo aí nessa aquisição também. Então, nós temos por exemplo aqui, além do núcleo do Observatório Nacional, objetos de ciência e tecnologia mineral, objetos do CBPF [Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas], objetos do Instituto de Engenharia Nuclear, são outros institutos, mas isso foi um momento; CBPF nem tanto, foi uma oportunidade que surgiu pra não jogar fora, então veio pra cá. CETEM [Centro de tecnologia Mineral] foi interessante que o CETEM nos chamou. "Nós vamos descartar, vocês querem ver o que tem de interessante?". Agora, acho que de uns dois anos pra cá isso não... Nós não fizemos mais esse tipo de ação. E eu não sei o que vai acontecer, porque tá pra mudar a direção da instituição também, eu não sei se a atual diretora continua, se vai vir uma nova direção, então eu não sei te dizer exatamente que caminho nós vamos seguir. Eu, Claudia, particularmente acho que a gente teria que continuar tentando fazer coletas de grupos de objetos de instituições que não tem por objetivo preservar esse acervo. Quando eu falo preservar, tô usando preservar no sentido amplo também, eu penso em preservar, eu penso na pesquisa, eu penso na divulgação, eu penso na conservação, na documentação, eu uso no sentido, assim, não "guardar". É isso. Não é esse o sentido quando eu falo de preservação, é um... Eu não sei o que vai acontecer, a gente tá num momento realmente de... Estamos aguardando pra ver pra onde nós vamos, enfim... Eu já perdi a pergunta inicial, mas é mais ou menos isso.

CP: Eu acho que você já respondeu mais ou menos, que seria quais as implicações e não se ter uma política.

CPS: É você ficar à mercê de, por exemplo, de uma peça ticuna. A política tem sido importante.

CP: Então tem ajudado nesse sentido, realmente ela funciona.

CPS: Tem. É claro que tem um momento em que você sabe que a instituição tem um... Pode chegar um momento em que essa nossa diretora ou novo diretor, ou se a mesma continuar pode... "Olha", mas aí também vai assumir. Porque tem uma política que diz que não. O meu parecer sempre vai ser contrário. Isso aí vai ser uma... Assume que tá recebendo.

CP: E durante o desenvolvimento dessa política, assim, teve dificuldade, como é que é? [risos]

CPS: Muita, justamente porque são visões diferentes do que é o museu, do tipo... Por exemplo, a gente tinha na época uma pessoa na comissão de debate que achava que os objetos pessoais, por exemplo, tinham que ser incorporados. O chapéu do Santos Dumont foi uma discussão. Ele pode ser relevante num outro contexto, num outro museu. No MAST?

CP: Se tivesse essa vertente realmente...

CPS: A pulseira que a cientista usou, desculpa, não tem importância nenhuma... Pra mim. Sei lá, se fosse um museu pessoal dela, talvez até... Mas assim, é uma... Eu sempre vou preferir pensar em termos de história da instituição porque quando você fala em arquivos pessoais, em objetos pessoais, isso também ajuda a criar mitos. E é uma... Eu, Claudia, aí é a Claudia falando. Eu prefiro trabalhar com ideia de contribuição da pessoa pra instituição, e a partir de um momento pode até se pensar na pessoa, mas num primeiro momento pensar na posição da instituição. Agora, é... Foi, é sempre polêmico. Não foram reuniões fáceis, foram muitas, assim, foram muitas revisões no texto, durou anos isso. Aí são várias coisas, além das visões diferentes do que vem a ser um museu, do tipo de acervo que deveria ter o museu, além disso é uma política que abrange tanto a parte de museu, de biblioteca e arquivo, que são visões diferentes. Então eu acho que a gente precisa fazer uma revisão nela, tem uma coisa importante também porque, pra parte de museologia, eu sempre falo, porque virou pra mim um exemplo de política o Museu de Ciências e Indústrias de Manchester que disponibilizava a política de aquisições, é uma política pra cinco anos também e muito bem feita. Pra mim foi assim, o melhor documento que tem porque partia do que seria prioritário para o museu e o museu integrado na cidade, que era uma cidade industrial. Você tenta encontrar, mas eu tenho

uma que vai até 2009. Acho que é imensa a política, porque tem aquela história da instituição, tem a história da coleção, da coleção na cidade, o que que falta, o que que não falta. Eu acho que a nossa comparada, por exemplo, com a deles é muito tímida. Eles são muito mais, assim, não sei se continuam fazendo, por exemplo, como eu falei pra você, o exemplo que eu tenho é 2005 - 2009. As mais recentes eu acho que eu não consegui. mas também a política ficou pronta...

CP: E vocês usaram, buscaram referências assim, de outras políticas de fora, como essa?

CPS: Essa foi uma referência, a do Smithsonian também foi uma referência, mais em museus assim, que tinham acervos mais próximos. No Smithsonian são várias, então pegamos aquelas que tem mais... Eu me lembro dessas duas. Acho que tem, se não me engano no final, uma... Tem as referências no final da política também. Posso até dar uma olhada, mas essa eu sempre faço referência, a de Manchester, porque eu acho ela muito boa. E tomara que continuem fazendo, acho que ficou... Não que a gente tenha que copiar, mas ela é densa. Nesse sentido, mais do que regrinhas.

CP: Mais abrangente.

CPS: Isso. Eu acho bem interessante. Tem, assim... Não, acho que eu tô confundindo com outra coisa, então a política acho que... 'É porque não tem muita coisa no Brasil, no Brasil não tem... Tem textos falando mas não política mesmo.

CP: Entendi. E sobre isso, na sua opinião, assim, qual que é a principal dificuldade hoje numa instituição no Brasil fazer esse documento?

CPS: Difícil, hein... Eu acho que há um desconhecimento – eu tô falando de museus – não vou falar do arquivo nem da biblioteca porque eu não tenho como. Eu acho que há um desconhecimento do que é um museu. Das potencialidades de um museu. Então, discutir sobre aquisição, sobre seleção, o que vai ser incorporado a um acervo de um museu significa entender o que é uma coleção, o que é um acervo de museu. Qual é a relevância de você ter instituições abertas ao público com objetos? O que que significa esse objeto? Eu acho que entender o objeto como documento, mais do que como uma... Vou falar um documento. Entender esse objeto como um documento eu acho que é importante. Entender que um museu não é um arquivo de objetos é um outro problema. E isso porque as pessoas tendem ... Vou falar muito por parte da experiência no MAST que é onde eu mais tenho, assim... Eu não sei se em outros museus isso acontece, mas aqui o objeto ele acaba sendo ainda muito utilizado como uma ilustração. Então, na exposição, ele pode ser aquela peça que "vai dar um charme"

na exposição, “vai ficar bonito”. Eu acho que esse é um problema na hora de fazer uma seleção. Porque o objeto significa... Um objeto no acervo significa que ele vai ter que ser pesquisado, estudado, tem que ser lido. Se você não entende que ele é uma fonte, que ele pode ser utilizado pra construção de narrativas expositivas fica muito complicado. Aí vira um... Por que que o objeto pessoal é interessante: porque você colocar na exposição uma pulseira... A cientista usou uma pulseirinha, “ah, que lindo!”

CP: O que que isso quer dizer, né?

CPS: Mas é fácil, as pessoas entendem isso de uma... Então eu acho que é sempre uma dificuldade entender o que é uma instituição museu, a atuação da instituição museu, o que que significa ter objetos preservados numa instituição, eu acho que internamente, aqui, sempre foi muito difícil isso. O que que é a museologia? Qual é o papel da museologia? Por que ter um instrumento de ciência e tecnologia preservado? A gente têm essas experiências, por exemplo, institutos em que muitos desses objetos, eles acabam sendo resultado de pesquisa. É um documento único feito pra um determinado objetivo. Quando você não tem esse objeto, você perde uma parte dessa pesquisa. Ele é realmente a materialização disso tudo. Então acho que entender isso é sempre mais complicado, esse papel do objeto. Da leitura dele como fonte. E sem contar, aí vem aquela política rasteira mesmo de querer agradar as famílias, de querer... “Ah, mas o Presidente da República disse que é muito legal ter isso no museu, então...”

CP: E que isso sempre existe, sempre vai existir, eu acho.

CPS: Sempre. Você tem que lidar com isso. Então, pra mim, essa é a maior dificuldade: definir as áreas prioritárias, que isso tem a ver com o entendimento do que é a instituição, foi onde a gente perdeu mais tempo; o restante, os procedimentos são simples. Mas o que que é a instituição, quais são as áreas prioritárias, o que que é a seleção. O que que é a seleção. E aí há um desconhecimento muito grande do que que a museologia faz.

CP: Até porque é um trabalho que envolve outros profissionais, né?

CPS: Existe também, eu esqueci de dar um exemplo brasileiro importante do Museu Paulista. Da definição das linhas de pesquisa do Museu Paulista e do que o Ulpiano defende, desde que ele foi diretor: é a partir de uma definição das linhas de pesquisa da instituição que você pode ter uma coleta. Tá certíssimo. Então, é claro que envolve pessoas com formações diferentes, porque não pode nunca ser do técnico, só de uma pessoa, desde que essas pessoas tenham esse pensamento, porque, se não também não adianta. E aqui, também em alguns momentos, aqui,

se eu tivesse esse poder, não teria coletado. Porque, eu acho também que o museólogo tem um olhar que não é comum. Isso a gente percebe assim, nós fazemos trabalho às vezes de registro... Tem de catalogação em alguns casos também, de objetos em institutos de pesquisa. Tem coisas que, até o cientista que tá no local, o pesquisador, não acham importantes. Então, assim, “isso é importante porque tem a ver com todo o processo...”. Às vezes não é só o objeto, o protótipo final, tem coisas ao longo que falam do trabalho, do dia a dia, da rotina de laboratório... Então eu acho que o museólogo também tem – dando um exemplo do Museu, mas poderia ser também outro tipo de museu – ele acaba desenvolvendo um olhar que é dele. Então eu acho que tem que ter, em alguns casos, eu acho que acaba definindo também. Eu não passo a decisão nunca só pra um especialista da área, por exemplo, eu acho que tem ser realmente um conjunto.

CP: O que eu tenho visto, também, é que a pouca quantidade de funcionários nos museus atrapalha um pouco também, de certa forma...

CPS: Também, tem que fazer tudo, né?

CP: Até a gente pensou esse roteiro pra instituições também de pequeno porte que não tem essa quantidade de servidores, funcionários e às vezes quer fazer uma política de aquisição.

CPS: É, nós aqui temos um problema imenso agora de falta de pessoal. Não sei o que vai acontecer com o o país, muito menos com o museu, mas a gente, já tive setor com dez, quinze pessoas, hoje aqui de servidor tem eu, tem a Márcia, que nós temos aqui há muito tempo, desde o início, tem a astrofísica que veio pro Museu agora há uns três anos e a gente trabalha com dois bolsistas. Sorte em ter o Jair aqui também que é museólogo e tem muita experiência, foi uma sorte porque é um bolsista com experiência. Mas é assustador.

CP: É uma realidade que muitos museus também estão vivendo.

CPS: Eu acho que a política acaba sendo um reflexo disso tudo. Porque as pessoas tem uma importância nesse processo, da visão, do entendimento do que é uma instituição. A gente tem, por exemplo, um caso de “ah, vamos mudar a finalidade da instituição?” no meio da reunião. Mas eu acho que é isso, acho que esse panorama é mais ou menos esse. Eu acho que o museu por exemplo, eu não sei também, mas eu fico imaginando, claro que deve existir também conflitos e atritos também, mas eu acho que num museu como o Museu Britânico – que eu não vi a política. Mas talvez fosse até interessante, porque como é um museu que tem assim, várias áreas, eu acho que ele não se questiona, qual é a sua atuação. Eu acho que tá

claro isso. Eu acho que já está definida desde muito tempo. Não é o caso de um museu, “ah, vai ser um centro de arte? Vai ser um centro de documentação?” A gente costuma brincar “vai ser um Iphanct?”, que é o IPHAN da Ciência e Tecnologia? Vai ter uma atuação no estabelecimento de políticas? Porque tem isso também, uma outra forma de pensar. “Não vamos receber objetos mais”. “Vamos fazer um registro e o objeto continua lá”; existe isso também, que o museu não teria como receber. Então é assim, é um quadro complicado.

CP: E na sua opinião, mais uma vez, deveria ser obrigatório que toda instituição museológica tivesse uma política de aquisição?

CPS: Eu acho que todo esse trabalho que é feito com acervo, com coleções, tinha que ter mais... Tinha que ser obrigatório. Tinha que ter um rigor maior.

CP: Porque existe dentro, eu tava até estudando o estatuto de museus, e eles falam que é obrigatório um plano museológico, o museu tem que se planejar, e dentro do plano tá a política de acervos que abrange a questão de aquisição e descarte também.

CPS: Exatamente. Eu acho que toda essa parte que mudou... Porque a gente teve um período que todo esse trabalho foi muito desqualificado. Todo o trabalho que era feito com relação à documentação, ainda hoje há pouco, a gente aqui faz fichinha... Que não serve pra nada. É o que dizem pra gente.

CP: É que fica um trabalho nos bastidores, ninguém vê muito o resultado.

CPS: É, o que dá ibope são essas exposições horrorosas que são montadas aí... Não vi todas também, mas eu tenho achado tudo tão ruim, acho que eu tô pessimista [risos]. Mas é... Eu acho que tudo o que tem a ver com a parte de cuidado com as coleções, eu acho que deveria ser obrigatório. Eu acho que a gente deveria fazer isso o que você tá fazendo, pesquisando. Você terminando o mestrado você vai ser mestre em uma área que... Quantos trabalhos você já levantou sobre isso? São poucos. Eu terminei minha pós em documentação e foi pouquíssimo, agora até aumentou um pouquinho, mas são poucos os museólogos que ainda se interessam por isso e tem toda uma... Tem muita coisa pra ser feita, pra ser pesquisada. A gente trabalha com reserva, vou te dar um exemplo: reserva visitável aqui, que a nossa é desde 1995, e a gente sempre usa referência assim: “quando elas surgiram? Ah, mais ou menos na década de 1970 no Canadá, Estados Unidos...”. Descobri há pouco tempo uma que tá aberta desde 1925 no Peru, como reserva técnica. Então eu acho que... Quantos trabalhos tem sobre isso? A gente precisa de museólogos pesquisando, se interessando por essas áreas,

eu acho que aí a gente consegue... Área técnica. É uma área técnica, mas que tem a ver com a essência do que é um museu. Pelo menos, assim, na minha visão, trabalhando como modelo de museu, não vou nem entrar na questão se o mundo é um museu, não é isso, outra questão. Eu trabalho num tipo de museu que é definido como clássico, como tradicional, que também é ridículo, mas enfim... Mas vamos lá, tô trabalhando dentro desse universo, sabe... Não tem sentido. Somos atropelados o tempo inteiro por outras pessoas que começam a tentar atuar e a... Enfim. Eu acho que a gente precisa de trabalhos nessa área, eu acho que talvez assim a gente consiga mudar um pouco mais e essas coisas tem que passar a ser, assim, sabe, norma. Eu não posso ter num museu, como aconteceu agora recentemente, ontem que eu descobri, um texto de divulgação em que muda o nome do objeto. Não mudou muito, existe uma classificações diferentes. Mas assim, se nós aqui oficialmente adotamos um nome, esse nome é o que tem que ser utilizado. Senão, daqui a pouco eu não sei do que que as pessoas estão falando. E foi feito um texto de divulgação aqui mesmo do museu com um outro nome. Essas coisas não podem acontecer, porque se não a gente fecha e vai embora. Fecha tudo. Então acho que tinha que ser mesmo obrigatório, isso é briga.

CP: E isso ajuda a fortalecer até o próprio campo.

CPS: Exatamente. Eu penso assim também. Então, é isso, eu sou a favor. Não sou contra as legislações não, acho que se não fossem essas normas, essas regras, por mais chatas do que possam parecer, se não fosse isso a gente... Porque bem ou mal, você puxa alguma coisa e fala assim “não pode”. “Ah, mas não é bem assim, não é bem assim...”. “Mas tá aqui, então vamos discutir.”

CP: Pra tudo tem lei, não é?

CPS: Eu não sou contra não, acho que tem que ter, tem que ter sim.

CP: Entendi, Claudia, obrigada! Eu queria que você fizesse só uma breve apresentação sua, só pra gente deixar registrado.

CPS: Eu entrei pra graduação em museologia em 1984, terminei em 1988 a graduação em museologia na UNIRIO e, logo depois, comecei a trabalhar em 1989 na Superintendência de Museus da Secretaria de Estado da Cultura em Minas Gerais. Fiquei dois anos em Minas, trabalhando... Sempre trabalhei com documentação museológica e o primeiro trabalho assim foi com a Comissão Mineira de Folclore. Porque na época, existia a ideia de se montar um museu de folclore e artes e tradições populares de Minas Gerais, então trabalhei com a

documentação desse acervo, logo depois comecei a trabalhar também no âmbito desse mesmo projeto, no acervo do Vale do Jequitinhonha, e além disso era responsável técnica por dois museus em Ouro Preto. Um museu em Ouro Preto: o Museu Guignard, museu de arte e o Museu Alphonsus de Guimaraens, um escritor, em Mariana. Então foram, assim, dois anos muito importantes pra mim porque você sai da graduação e vai pra campo e você vê exatamente como as coisas acontecem. Também nessa época, logo depois, trabalhei um tempo num museu histórico numa cidade do interior de Minas, Divinópolis, que é aquele museu que tá sempre com documentação. E aquele museu que tem acervo de... Tem tudo! Tudo dentro do museu. Depois, eu vim pro MAST... No início de 1992 eu acho que eu me exonerei, porque no primeiro ano eu era contratada, no segundo ano foi, veio a constituição de 1988, eu passei pro regime jurídico único, mas eu me exonerei em 1992, aí voltei pro Rio, e comecei em 1992 a trabalhar aqui no Museu até hoje. Vinte e cinco anos de MAST. Nesse tempo, assim, isso com relação a parte profissional, no MAST a gente não trabalha só com a coleção do museu, tem esse tipo de ação também que a gente teve durante algum tempo nos institutos de pesquisa, fazer levantamento de acervo, mas sempre documentação. Aqui eu chefiava o Serviço de Processamento Técnico do Acervo quando eu cheguei na Coordenação de Museologia; eram dois serviços, o de Exposição e o de Documentação e Conservação. Mas isso foi mudando ao longo do tempo, teve mudanças no regimento. Hoje nós não temos mais um serviço, temos um núcleo; eu continuei responsável pelo Núcleo de Documentação. A parte de Conservação hoje tem laboratório de metais, então essa parte também se desenvolveu, já consta no regimento novo. E além disso, em termos acadêmicos, eu sempre pensei em trabalhar com a coleção do Museu, de uma forma ou de outra. Eu fiz uma especialização em teoria da arte na UERJ, e fiz uma especialização pra justamente, preocupada com a leitura de objetos de ciência e tecnologia. E foi uma das melhores coisas que eu fiz, acho que foi o melhor curso que eu fiz. Foi muito melhor que o mestrado, muito melhor que o doutorado porque era um grupo de professores excelentes, acho que o curso virou mestrado, não sei se ainda existe, mas sempre assim, trabalhando com a coleção do Museu. Na época, eu tava preocupada com as formas de leitura dos objetos então, qual era a ideia? Usar a metodologia da arte, que existem alguns teóricos que se propõem, que fazem leitura de arte, então fui tentar fazer uma adaptação que, a primeira opção não deu muito certo que era usar Panofsky, aí fiz o trabalho sobre “Instrumentos Científicos depois de Duchamp”, fazendo uma leitura formalista dos objetos. Quando eu tava no final do curso, no segundo

ano, já fazendo a parte da monografia, eu entrei pro mestrado em história das Ciências na Casa de Oswaldo Cruz da Fundação Oswaldo Cruz. “Objeto como fonte”, era um... Quase um mantra pra mim: objeto como fonte [risos]. E não foi fácil, esse foi... Essa experiência não foi, assim, muito feliz, você percebe a dificuldade que o próprio historiador tem de olhar o objeto como fonte. Isso foi em 2003. Eles reagiram a essa ideia de usar o objeto como fonte. Enquanto na UERJ eu tive uma aceitação, apesar de não ter dado certo, mas fui bem aceita. Na história... Foi complicado. Aí acabei abandonando, trabalhei com a Inspeção de Obras contra as Secas, que nós temos alguns objetos que foram emprestados para as comissões de serviço. Porque, na verdade, a Fundação Oswaldo Cruz mandou algumas expedições pra região Norte, Centro-Oeste, Nordeste e essas comissões aparecem nas referências que a gente tem do acervo. Então a ideia era fazer... Não trabalhei com o objeto como fonte, como eu queria, mas de certa forma com as comissões de serviço também que eram as mesmas. O Observatório emprestava os objetos para as comissões da Oswaldo Cruz. Isso foi em 2003, que até então era Mestrado em História das Ciências. E demorei muito tempo porque eu queria fazer museologia, eu fiquei tão traumatizada com a história do mestrado que eu queria fazer museologia. Aí em 2011 ainda não tinha doutorado em museologia, eu comecei a fazer em Portugal na Universidade do Porto só que, por questões pessoais também... “Não vai dar”. Não dá pra morar fora, é muito complicado, tinha filhos, isso tudo. E foi aprovado o doutorado aqui no Brasil, não tem nem sentido eu continuar fazendo em Portugal se eu posso fazer na UNIRIO aqui, enfim. Aí comecei a fazer em 2012, terminei em 2016, trabalhando com documentação museológica pra acervos de ciência e tecnologia. Que eu faço na tese um retrospecto do trabalho de documentação no Museu e escolho alguns parâmetros pra análise – a classificação e a descrição – tentando ver até que ponto nós copiamos metodologias de outras áreas pra fazer documentação. Aí é mais ou menos isso, hoje eu coordeno aqui esse Núcleo de Documentação, não sei até quando, gostaria de não estar coordenando mais, eu gostaria de ter mais uns quatro museólogos do quadro aqui, que eu acho que já... A gente precisa de renovação. As pessoas trazem ideias novas, eu acho que não dá mais. Tô muito cansada, realmente, de dessa história institucional, são muitos anos, eu gostaria de já estar fazendo uma outra coisa. Mas eu acho que é assim, em resumo, depois você corta aí [risos]. Mas é isso. E vamos ver o que acontece.

CP: É isso aí, todos nós estamos esperando [risos].

CPS: Se eu puder, se eu tiver voz daqui pra frente, eu vou brigar por um concurso aqui.

CP: Obrigada, Claudia!

CPS: Nada!

[fim da gravação]