

Fundação Casa de Rui Barbosa
Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos
Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Ellen Marianne Röpke Ferrando

**O acervo do Arquivo–Museu de Literatura Brasileira: desafios para a
preservação de um conjunto artístico em arquivos e coleções literárias do
século XX**

Rio de Janeiro

2018

Ellen Marianne Röpke Ferrando

O acervo do Arquivo–Museu de Literatura Brasileira: desafios para a preservação de um conjunto artístico em arquivos e coleções literárias do século XX

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: Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória.

Orientador: Prof^ª. Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
FCRB

F372

Ferrando, Ellen Marianne Röpke

O acervo do Arquivo–Museu de Literatura Brasileira: desafios para a preservação de um conjunto artístico em arquivos e coleções literárias do século XX/ Ellen Marianne Röpke Ferrando. – Rio de Janeiro, 2018.
194 f. : il.

Orientador: Profa. Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares.
Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de Pós-graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

1. Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). 2. Patrimônio cultural - Proteção. I. Soares, Maria Luisa Ramos de Oliveira. II. Título.

CDD: 025.21

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

Ellen Marianne Röpke Ferrando

O acervo do Arquivo–Museu de Literatura Brasileira: desafios para a preservação de um conjunto artístico em arquivos e coleções literárias do século XX

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: Patrimônio documental: representação, gerenciamento e preservação de espaços de memória.

Aprovado em de de .

Orientador:

Prof^ª. Dra. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares
FCRB

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antônio Herculano Lopes
FCRB

Prof^ª. Dra. Eliane Vasconcellos
FCRB – Suplente

Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá
Unirio

Prof. Dr. Carlo Pagani
UFRJ – Suplente

Rio de Janeiro
2018

*Für die Zuversicht an mich
für die Geduld und Motivation
für das immer da sein in den guten und nicht so guten Tage
für das verstehen meiner letztzeitigen Abwesenheit
für das zeigen daß es viel schöner ist das Leben in einer humorvollen Weise zu nehmen
für die unendliche Liebe die du mir gibst
für das teilen deines Lebens mit mir...*

*... für all das, und so viel mehr, dediziere ich diese Arbeit an dich, mein allerliebster
Guilherme Righetto.*

AGRADECIMENTOS

O entardecer na Floresta da Tijuca me parece hoje ainda mais bonito. Olhei por esta janela praticamente todos os dias durante os dois últimos anos para refletir sobre minha pesquisa de mestrado ou para descansar os olhos cansados de tanto ler e escrever. Seja como for, não havia até hoje me demorado nesta vista, nos detalhes das árvores, no filete de água que escorre das rochas, na cor do céu enquanto o dia vai emudecendo; meu foco esteve em outro lugar. Se hoje esta vista me parece tão bonita é porque finalmente olho para ela sem pressa e escrevo a última parte deste trabalho que paradoxalmente será a primeira a ser lida.

O ganho pessoal após dois intensos anos de estudo não se resumem apenas aos conhecimentos adquiridos sobre nosso objeto de pesquisa. Acredito que o autoconhecimento seja ainda maior; das nossas capacidades, das dificuldades e, também dos nossos limites. O autoconhecimento pressupõe crescimento pessoal, que por sua vez pressupõe mudança e amadurecimento. Posso dizer que fazer o mestrado no meu 5º setênio foi desafiador – uma verdadeira jornada de perseverança – e agradeço do fundo do coração a cada um que me incentivou ao longo deste caminho.

O início do mestrado foi marcado por dúvidas e incertezas relacionadas ao meu objeto de estudo. Neste sentido, só tenho a agradecer à Maria Luisa Soares (Kuka) por ter acolhido minhas angústias, por ter aceitado me orientar, por ajudar a colocar minhas ideias em ordem e por ter compartilhado comigo o entusiasmo pela pesquisa. Agradeço aos professores Antônio Herculano e Ivan Coelho de Sá pelas contribuições à pesquisa ao participarem da minha banca.

Agradeço à FCRB, minha primeira casa no Rio de Janeiro, que sempre tão bem me acolheu, e aos funcionários do Lacre e do AMLB com quem pude trabalhar. Em especial, agradeço à Rosângela Rangel e ao Edmar Gonçalves pela confiança em meu trabalho e por doarem tão generosamente do seu tempo e do seu conhecimento a mim.

Sou profundamente grata à minha família que mesmo espalhada aos quatro cantos nunca deixou de estar presente e de me encorajar. Aos meus pais meu obrigado não poderia ser maior: por acreditarem em mim (mais do que eu mesma), por serem meus maiores incentivadores e por me ensinarem que não importa qual caminho eu escolha na vida, se o fizer com amor e dedicação, se colocar naquilo que faço aquilo que sou então terá valido a pena. Ou, como lembra minha mãe sempre que recita Fernando Pessoa: “Valeu a pena? Tudo vale a pena se a alma não é pequena”. (A ela, um obrigado especial pela paciência e pelo rigor com o qual revisou minha escrita).

Estendo meus agradecimentos também à minha “mãe carioca” Carmem quem me recebeu de braços e portas abertas na minha tão difícil vinda ao Rio. Obrigada por todo o carinho, sempre.

Por aguentar as minhas oscilações de humor e meus “chiliques”, por compreender minhas tantas ausências e mesmo assim se fazer presente, pelo apoio incansável e por compartilhar comigo este e muitos outros momentos nos últimos tantos anos, agradeço a ti Guilherme, por seres tu também meu porto seguro.

À Aline Streb sou grata pelas conversas e contribuições a nível espiritual, pela sua ajuda no processo de amadurecimento pessoal que tanto foram importantes nos últimos anos.

Nesta vida não cruzamos com as pessoas por acaso e se hoje me dedico à preservação do patrimônio cultural e escrevo este trabalho devo isso à minha grande amiga Mariana Wertheimer. Agradeço por tudo aquilo que pude aprender contigo, pelos primeiros ensinamentos em conservação-restauração e, sobretudo por me ensinares a me posicionar como profissional. Agora passados tantos anos, somo a estes agradecimentos, também tua amizade incondicional que ultrapassa a distância e o tempo.

Marina Herriges, amiga querida. A ti também agradeço por teres cruzado meu caminho numa manhã em plena Avenida Brasil e desde então compartilhares comigo, de forma tão generosa, os dilemas da vida adulta, sobretudo no que diz respeito à escolha por esta profissão. Obrigada pelos tantos conselhos e palavras de incentivo, em momentos que provavelmente tu também precisavas deles. Se nossas escolhas possibilitaram que nos encontrássemos e que logo depois fosses para longe, só posso acreditar que elas também farão com que um dia moremos, senão na mesma rua, pelo menos um pouquinho mais perto.

Agradeço aos amigos Emanuele, Carlinhos e Suzana, que também estando longe sei que sempre torcem por mim. Sou grata por cada momento compartilhado, por cada conversa que tivemos, por todas as risadas que demos; um pouquinho de quem sou hoje devo a todos vocês.

Meus agradecimentos se estendem também aos colegas do Instituto Moreira Salles, em especial à equipe de Iconografia e à Júlia Kovensky por permitir que eu pudesse fazer o mestrado e trabalhar ao mesmo tempo.



RESUMO

FERRANDO, Ellen Marianne Röpke. *O acervo do Arquivo–Museu de Literatura Brasileira: desafios para a preservação de um conjunto artístico em arquivos e coleções literárias do século XX*. 2018. 194 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.

Esta pesquisa tem por objetivo analisar o conjunto de obras de arte pertencente ao acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, a partir de um enfoque preservacionista. A análise feita sobre o acervo literário procura mostrar que o processamento dos objetos artísticos deveria levar em conta a realidade híbrida do setor. As diferenças quanto ao entendimento, classificação e descrição da obra de arte a partir de uma visão arquivística ou museológica, correspondem diretamente à forma pela qual ela passa a ser preservada e divulgada. Partindo desta análise foram sugeridas e debatidas estratégias de conservação e difusão com o intuito de fomentar a preservação do conjunto de obras no setor. O estudo realizado insere-se na premissa de que a investigação crítico-reflexiva no campo da preservação do patrimônio constitui a base para um aprimoramento nas ações voltadas à salvaguarda dos bens culturais.

Palavras-chave: arquivo-museu; acervo literário, conjunto artístico; preservação.

ABSTRACT

FERRANDO, Ellen Marianne Röpke. *The Arquivo-Museu de Literatura Brasileira collection: challenges for the preservation of an artwork ensemble in literary archives and collections of the 20th century*. 2018. 194 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – PPGMA, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.

This research aims to analyze the artworks ensemble belonging to the collection of the Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, of the Fundação Casa de Rui Barbosa, from a preservationist approach. The analysis done on the literary collection tried to show that the treatment of artistic objects should take into account the hybrid reality of the department. The differences regarding to the understanding, classification and description of the work of art from an archival or museological view corresponds directly to the way in which it is preserved and disseminated. Based on this analysis, conservation and dissemination strategies were suggested and discussed with the purpose of promoting the preservation of the artistic ensemble in the department. The study carried out is based on the premise that critical-reflexive research in the cultural heritage preservation field constitutes the basis for an improvement in the actions aimed at safeguarding cultural assets.

Keywords: archive-museum; literature collection; artwork ensemble; preservation.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 1 | Desenho de Cornélio Penna. (Sem título). [19-]..... | 9 |
| Figura 2 | Desenho de Carlos Leão. (Sem título). [19-]..... | 22 |
| Figura 3 | Gravura em metal de [Assinado Guillain]. (Sem título). 1966..... | 22 |
| Figura 4 | Desenho de Pedro Nava. <i>Casa de Ouro Preto</i> . 1937..... | 39 |
| Figura 5 | Edificação na cidade de Ouro Preto..... | 41 |
| Figura 6 | Bandeiras de portas e janelas da cidade de Ouro Preto..... | 41 |
| Figura 7 | Integrantes do Sbadoyle, em 14 de julho de 1973..... | 53 |
| Figura 8 | Sala ocupada pelo AMLB no 3º andar do prédio anexo da FCRB..... | 67 |
| Figura 9 | Vista parcial da sala de exposições da FCRB..... | 71 |
| Figura 10 | Montagem da exposição <i>A Tinta das Letras: 30 escritores nas artes plásticas</i> , em 1987..... | 71 |
| Figura 11 | Relação dos gestores à frente do AMLB de 1972 a 2018..... | 78 |
| Figura 12 | Origem dos titulares do acervo no AMLB até o ano de 2012..... | 83 |
| Figura 13 | Informações sobre desenho de Lúcio Cardoso no <i>Livro de Tombo</i> | 99 |
| Figura 14 | Ficha de catalogação e descritores de desenho realizado por Lúcio Cardoso | 99 |
| Figura 15 | Distribuição geral das obras de arte por técnica artística..... | 114 |
| Figura 16 | Desenho de [Eliseu] Visconti. (Sem título). 1904..... | 115 |
| Figura 17 | Desenho de Anita Malfatti. (Sem título). [19-]..... | 115 |
| Figura 18 | Desenho de Oswaldo Goeldi. (Sem título). [19-]..... | 115 |
| Figura 19 | Xilogravura de Oswaldo Goeldi. (Sem título). [19-]..... | 115 |
| Figura 20 | Garvura em metal de Carlos Azevedo Leão. (Sem título). [19-]..... | 115 |
| Figura 21 | Serigrafia de Carlos Scliar. <i>Pão e rosas para todos</i> . 1968..... | 116 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 22 | Serigrafia de Emiliano Di Cavalcanti. <i>Mulher com galinha</i> . [19-]..... | 116 |
| Figura 23 | Gravura de Napoleon Potyguara Lazzarotto (Poty). (Sem título)..... [19-] | |
| Figura 24 | Desenho de Carlos Azevedo Leão. (Sem título). [19-]..... | 116 |
| Figura 25 | Desenho de Luís Jardim. [Ilustração para o livro <i>O Boi Aruá</i>]. [ca. 1940].. | 117 |
| Figura 26 | Desenho de Luís Jardim. [Ilustração para o livro <i>O Boi Aruá</i>]. [ca. 1940].. | 117 |
| Figura 27 | Desenho de Luís Jardim. [Ilustração para o livro <i>O Boi Aruá</i>]. [ca. 1940].. | 117 |
| Figura 28 | Desenho de Luís Jardim. [Ilustração para o livro <i>Aventuras do menino Chico de Assis</i>]. [ca. 1973]..... | 117 |
| Figura 29 | Desenho de Luís Jardim. [Ilustração para o livro <i>Aventuras do menino Chico de Assis</i>]. [ca. 1973]..... | 117 |
| Figura 30 | Desenho de Cornélio Penna. <i>O Guarany</i> . 1933..... | 117 |
| Figura 31 | Desenho de [Darel Valença Lins]. <i>Dia do Juízo</i> . [1961]..... | 118 |
| Figura 32 | Desenho de [Darel Valença Lins]. <i>Dia do Juízo</i> . [1961]..... | 118 |
| Figura 33 | Desenho de [Darel Valença Lins]. <i>Dia do Juízo</i> . [1961]..... | 118 |
| Figura 34 | Desenho de Álvaro Cotrim (Álvarus). <i>Caricatura de Jorge Amado</i> . 1941... | 118 |
| Figura 35 | Desenho de Amilde Pedrosa (Appe). <i>Caricatura de Rubem Braga</i> . [19-].... | 118 |
| Figura 36 | Pintura de [assinado N.K.]. <i>Retrato de Clarice Lispector</i> . [19-]..... | 119 |
| Figura 37 | Desenho de Dimitri Ismailovitch. <i>Retrato de Carlos Drummond de Andrade</i> . 1941..... | 119 |
| Figura 38 | Datilografia de [Assinado Afonso]. <i>Retrato de Manuel Bandeira</i> . 1966..... | 119 |
| Figura 39 | Caderno de estudos de Silveira Neto. 1930-1937..... | 120 |
| Figura 40 | Desenho de Pedro Nava. (Sem título). [197-?]..... | 121 |
| Figura 41 | Desenho de Pedro Nava. <i>O Timpa</i> . [1983?]..... | 121 |
| Figura 42 | Escultura de Jorge de Lima. <i>Cabeça de Cristo</i> . [194-]..... | 122 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 43 | Desenho de Tomás Santa Rosa. (Sem título). 1947..... | 123 |
| Figura 44 | Desenho de Cornélio Penna. (Sem título). [19-]..... | 123 |
| Figura 45 | Desenho de Benedito Barreto (Belmonte). <i>Personagens célebres da literatura</i> . [ca. 1924]..... | 124 |
| Figura 46 | Desenho de Cícero Dias. [Correspondência manuscrita de Cícero Dias a Murilo Mendes]. 1930..... | 128 |
| Figura 47 | Desenho de Helios Seelinger e [Luis] Edmundo. [Correspondência a Gonzaga Duque]. 1898 | 130 |
| Figura 48 | Desenho de Helios Seelinger e [Luis] Edmundo. [Correspondência a Gonzaga Duque]. 1898 | 130 |
| Figura 49 | Desenho de Helios Seelinger e [Luis] Edmundo. [Correspondência a Gonzaga Duque]. 1898 | 130 |
| Figura 50 | Estado geral de conservação do conjunto artístico..... | 131 |
| Figura 51 | Acondicionamento das obras de arte em caixas na área de guarda..... | 132 |
| Figura 52 | Acondicionamento das obras de arte em mapotecas..... | 132 |
| Figura 53 | Acondicionamento dos desenhos do arquivo de Cornélio Penna..... | 148 |
| Figura 54 | Acondicionamento dos desenhos do arquivo de Cornélio Penna..... | 148 |

LISTA DE SIGLAS

ABL – Academia Brasileira de Letras
AML – Arquivo-Museu de Literatura
AMLB – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira
BN – Biblioteca Nacional
Cidoc – Comitê Internacional para a Documentação
CMDC – Centro de Memória e Difusão Cultural (da Fundação Casa de Rui Barbosa)
CMI – Centro de Memória e Informação (da Fundação Casa de Rui Barbosa)
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural
CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas
CP – Centro de Pesquisa (da Fundação Casa de Rui Barbosa)
CRB – Casa de Rui Barbosa
DAC/MEC – Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura
Dphan – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa
FNpM – Fundação Nacional pró-Memória
CCI – Canadian Conservation Institute
Iccrom – Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais
Icom – Conselho Internacional de Museus
Icom-CC – Conselho Internacional de Museus-Comitê de Conservação
IMN - Inspetoria dos Monumentos Nacionais
IEB – Instituto de Estudos Brasileiros
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Lacre – Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos (da Fundação Casa de Rui Barbosa)
Lamic – Laboratório de Microfilmagem (da Fundação Casa de Rui Barbosa)
MCRB – Museu Casa de Rui Barbosa
MEC – Ministério da Educação
MES – Ministério da Educação e Saúde
MHN – Museu Histórico Nacional
MinC – Ministério da Cultura
Sahi – Setor de Arquivo Histórico e Institucional (da Fundação Casa de Rui Barbosa)

SEP – Serviço de Preservação (da Fundação Casa de Rui Barbosa)

Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Unicamp – Universidade Estadual de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

| | | |
|---------|--|----|
| | CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... | 19 |
| 1 | ANTECEDENTES: OS ESCRITORES E A FORMULAÇÃO DAS POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL..... | 26 |
| 1.1 | Breve panorama histórico da preservação no Brasil na primeira metade do século XX..... | 27 |
| 1.2 | Os escritores e as políticas de preservação | 36 |
| 2 | O ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA..... | 43 |
| 2.1 | Plínio Doyle: bibliófilo e colecionador..... | 44 |
| 2.2 | O Sabadoyle..... | 50 |
| 2.3 | A criação do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira..... | 56 |
| 2.4 | A instalação do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira na Fundação Casa de Rui Barbosa..... | 63 |
| 2.4.1 | <i>De Arquivo-Museu de Literatura (1972-1988) a Centro de Literatura Brasileira(1988-1990).....</i> | 68 |
| 2.4.1.1 | <i>A equipe de funcionários e o trabalho com Plínio Doyle.....</i> | 74 |
| 2.4.2 | <i>De Setor de Literatura Brasileira (1990-1992) a Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (1992-2017).....</i> | 77 |
| 3 | PROCESSAMENTO DO ACERVO LITERÁRIO..... | 79 |
| 3.1 | Características e singularidades: um panorama geral..... | 80 |
| 3.2 | O arquivo e o museu..... | 86 |
| 3.2.1 | <i>Uma breve comparação entre o IEB/USP e o AMLB/FCRB.....</i> | 92 |
| 3.3 | As práticas de trabalho e metodologias adotadas no processamento do acervo..... | 97 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 3.3.1 | <i>A primeira fase: os anos de 1972 a 1986.....</i> | 97 |
| 3.3.2 | <i>A segunda fase: os anos de 1987 a 2017.....</i> | 104 |
| 4 | O CONJUNTO ARTÍSTICO..... | 112 |
| 4.1 | Características do conjunto artístico..... | 113 |
| 4.2 | O arquivo, o museu e a obra de arte..... | 125 |
| 4.3 | O estado de conservação das obras de arte..... | 131 |
| 5 | ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO PARA O CONJUNTO ARTÍSTICO..... | 135 |
| 5.1 | A conservação preventiva..... | 140 |
| 5.1.1 | <i>Guarda e acondicionamento.....</i> | 145 |
| 5.1.2 | <i>Documentação.....</i> | 150 |
| 5.2 | Difusão e acesso..... | 156 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 165 |
| | REFERÊNCIAS..... | 170 |
| | Obras de arte..... | 170 |
| | Documentos..... | 171 |
| | Decretos e leis..... | 173 |
| | Bibliografia..... | 175 |
| | APÊNDICE A..... | 186 |
| | ANEXO A..... | 189 |
| | ANEXO B..... | 191 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O ato crítico de investigação sobre qualquer que seja a atuação no campo da preservação do patrimônio cultural aparece, cada vez mais, como possibilidade de reavaliar procedimentos técnicos e propor reflexões teóricas no aperfeiçoamento da salvaguarda daquilo que constitui nossas origens identitárias. Isto é, a articulação entre pensamento e ação, entre teoria e prática, é fundamental se quisermos garantir a integridade e permanência dos bens culturais. A pesquisa desenvolvida nesta dissertação procura inserir-se nestas reflexões tomando por objeto de estudo e análise o conjunto de objetos artísticos em meio ao contexto do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB).

A motivação deste trabalho parte de um projeto iniciado em 2012, intitulado “Estudo e preservação das obras de arte na Fundação Casa de Rui Barbosa”, no qual foram identificadas diversas obras de arte nos arquivos e coleções literárias do AMLB, da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). O levantamento contemplou a identificação de uma diversificada gama de trabalhos, ora frutos de atividade dos titulares do acervo, ora adquiridos de terceiros – entre desenhos, pinturas, gravuras, fotopinturas, colagens, construções artísticas e esculturas – produzidos, em sua grande maioria, ao longo do século XX.¹ Tal pesquisa, de caráter preliminar, levou à necessidade de se propor uma investigação mais profunda que possibilitasse o diagnóstico sobre a conservação do conjunto de obras a partir de um estudo sobre a realidade híbrida do AMLB, dentro de um sistema informacional de características tanto arquivísticas como museológicas.

Dessa forma, julgou-se necessário analisá-las levando em conta o universo no qual se inserem atualmente e, portanto, também uma revisão crítica das ações realizadas no tratamento do acervo como um todo nos últimos anos. O estudo aqui proposto visa investigar o conjunto artístico do AMLB devido, portanto, à sua dupla particularidade. Por um lado, sua configuração dá-se em um espaço que integra concomitantemente um arquivo e um museu, por outro, trata-se de um caso emblemático no que diz respeito ao seu conteúdo, uma vez que grande parte das obras é fruto da atividade de escritores que, também, se lançaram às artes visuais. Porém, mesmo que alguns deles apresentem trabalhos seminais no campo das artes visuais no Brasil do século XX, como é o caso de Jorge de Lima, precursor da fotomontagem em nosso país, suas obras plásticas permanecem quase sempre no anonimato.

¹ O projeto citado foi realizado no âmbito do Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura da FCRB e desenvolvido sob a orientação do Serviço de Preservação (SEP) desta instituição. Teve como objetivo principal realizar o levantamento e o diagnóstico do estado de conservação das obras de arte em setores da instituição, notadamente no AMLB (GONÇALVES; FERRANDO, 2015). Devido ao seu caráter não publicado é possível ter acesso ao relatório a partir de consulta ao Serviço do Arquivo Histórico e Institucional da FCRB.

O acervo do AMLB é composto majoritariamente de arquivos pessoais e de alguns conjuntos documentais de escritores brasileiros – constituindo parte da memória literária nacional, sobretudo daquela do século XX –, que revelam aspectos de sua vida privada e pública. Isto é, os fundos e coleções sob a guarda do setor expõem os “traços de si” de seus titulares (BELLOTTO, 2014). A ideia tradicional em torno dos arquivos distingue os arquivos públicos dos arquivos pessoais.² O arquivista canadense Terry Cook complementa que a diferença amplamente divulgada entre ambos residiria na ideia de que os “arquivos públicos ou institucionais são apresentados [...] como acumulações naturais, orgânicas, inocentes, transparentes” (COOK, 1998, p. 131-132) enquanto que os arquivos pessoais são “apresentados [...] como mais artificiais, antinaturais, arbitrários, parciais” (COOK, 1998, p. 132).

É interessante notarmos que os arquivos do AMLB apresentam tais características apontadas pelo autor canadense. Eles geralmente são filtrados, intencionais e nada inocentes. Isto porque procuram oferecer uma apresentação oficial e mais suavizada de seu titular.³ No texto “Ilusão biográfica” do sociólogo Pierre Bourdieu (2006), mesmo que nele se refira aos relatos biográficos de natureza oral, também a produção de um arquivo pessoal, ao ser depositado em uma instituição de custódia, na maioria das vezes, passa por filtros. “A apresentação pública e, logo, a oficialização de uma representação privada de sua própria vida, pública ou privada, implica um aumento de coações e de censuras específicas” (BOURDIEU, 2006, p. 189).

Entrando mais a fundo nesta questão, vemos que a própria criação do AMLB é um evento intencional e nem um pouco ingênuo, uma vez que recai sobre um grupo de determinados intelectuais. Estes procuravam, a partir de propósitos claramente definidos, dar forma ao patrimônio literário de uma época, como ficará claro ao longo deste trabalho. Além disso, a escolha da FCRB como instituição de custódia, por mais que para alguns possa parecer fruto do acaso, contribui para essa ideia de intencionalidade sobre aquilo que deverá ser rememorado.

No AMLB os arquivos pessoais desdobram-se em dois tipos de acervo, sendo o primeiro composto por documentos de arquivo e o segundo, por objetos de museu. No primeiro, reúnem-se os documentos acumulados pelo titular, ou por terceiros, no transcorrer

² Segundo o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística* (2005) um arquivo seria um “conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 27).

³ Daí, muitas vezes, a exigência familiar de que determinados itens do acervo não venham a público e permaneçam em sigilo por um período pré-estabelecido em contrato.

de sua vida: documentos pessoais, manuscritos, recortes, correspondências e fotografias. O segundo – museu –, seria responsável por reunir os objetos de uso pessoal deste mesmo titular, como: mobiliário, indumentária, objetos de uso cotidiano e de trabalho, obras de arte, medalhas, entre outros. “O material encontrado no AMLB é preciosa fonte de investigação teórico-crítica, no qual podemos encontrar informações relacionadas à vida literária de um autor, sua produção, a de seus contemporâneos e a de sua época” (VASCONCELLOS, 2010, p. 21).

Apesar de prevalecer, desde muitos anos, uma gestão arquivística no tratamento técnico do acervo, é a sua peculiaridade como arquivo-museu que o torna singular no cenário nacional. A revisão bibliográfica realizada mostrou que ambas as tipologias são imprescindíveis, tanto para a origem do setor como, também, para uma compreensão mais abrangente do universo literário brasileiro.

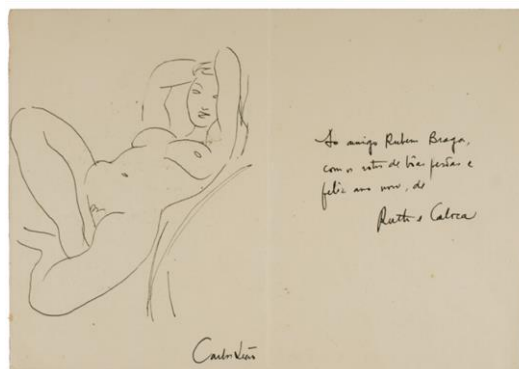
Lidar com os bens sob a guarda deste espaço é transitar constantemente entre um acervo e outro, compreendendo-os muito mais como correlatos do que como unidades distintas, mesmo que o montante arquivístico venha a se sobrepor em volume ao museológico. No entanto, lidar com figuras híbridas na contemporaneidade, como o é um arquivo-museu, não é tarefa simples, uma vez que nos obriga a relativizar conceitos já estabelecidos pelas diversas áreas do conhecimento e suas especializações. As figuras híbridas nos compelem a repensar o conjunto de linguagens que integram um acervo, colocando em movimento, e até mesmo em xeque, abordagens claramente definidas no interior dos campos do saber. Dito isto, deveriam ser compreendidas a partir daquilo que Zygmunt Bauman especificou como a qualidade dos líquidos (BAUMAN, 2001). Para o sociólogo, estes são capazes de fluir, respingar, inundar, transbordar, tendo dificuldade de manter sua forma, diferentemente dos sólidos que têm suas delimitações claramente definidas. Deste modo, o conceito de liquidez, mesmo que trazido em outro contexto, pode servir aqui como metáfora para analisar o acervo do AMLB, sobretudo se quisermos compreender o papel das obras de arte ali presentes. Analisar o acervo do AMLB exige examinar a multiplicidade de discursos “que tais acervos mobilizam, exteriorizam, e cujos limites se revelam cada vez mais tênues, propiciando contaminações de uns pelos outros” (MARQUES, 2007, p. 18).

Uma análise sobre o *corpus* artístico disponível entre os diversos fundos e coleções dos escritores nos leva a estes questionamentos, ainda mais quando a obra de arte oscila entre aquilo que é documento de arquivo e objeto de museu sem que haja uma definição conceitual precisa sobre a mesma. Não é raro encontrarmos no acervo exemplos de obras classificadas como documento arquivístico e outras catalogadas como objeto museológico.

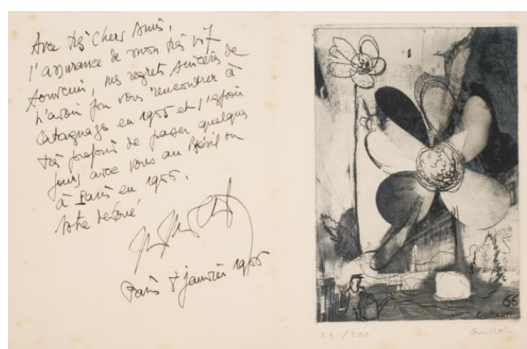
Ora, as diferenças quanto ao entendimento, classificação e descrição de um documento a partir da visão arquivística ou museológica correspondem diretamente à forma pela qual ele passa a ser preservado e divulgado. Apesar de um documento de arquivo possuir características próprias que levam em conta sua autenticidade, organicidade, naturalidade, imparcialidade e unicidade (DURANTI, 1994), a arquivística trata sempre de conjuntos orgânicos de documentos a partir de seu conteúdo informacional. Já a museologia trabalha os documentos individualmente, levando em consideração não apenas a unicidade de seu conteúdo, mas, também, a unicidade do objeto em si; suas qualidades físicas e simbólicas (TANUS et al. 2012). No entanto, é possível que um mesmo item do acervo do AMLB possa desenvolver uma dupla função. Este é o caso de um desenho de Carlos Leão ou de uma gravura de Guillain, ambas utilizadas na troca de correspondências (Figuras 2-3).⁴

Nestes dois exemplos citados, trazidos à luz do conceito de liquidez de Zygmunt Bauman, os limites entre arquivo e museu se tornam mais fluidos e as obras passam não só a existir como também fazer sentido no AMLB, se compreendidas dentro deste interstício. Falta, hoje, a articulação entre as informações contidas nos itens do acervo do setor e que nos revelam, de fato, o arquivo de um escritor. Falta o olhar que favoreça os transbordamentos, zonas de comunicação entre o arquivístico e o museológico. A busca por modos de intercâmbio não só tem reflexos na compreensão destes arquivos pessoais como também reverbera na preservação do acervo como um todo, que passa a exigir novas abordagens relacionadas à sua preservação.

Então, sabendo que existe este entre-espaço, este espaço híbrido que precisa ser explorado, como processar o conjunto artístico sem que suas especificidades sejam



2. LEÃO, Carlos Azevedo. (Sem título). [19-]. Nanquim sobre cartão. Correspondência manuscrita de Carlos Leão e Ruth [?] a Rubem Braga (Fonte: Arquivo Rubem Braga, AMLB/FCRB).



3. [Assinado Guillain]. (Sem título). 1966. Litografia sobre papel. Correspondência manuscrita (Fonte: Arquivo Francisco Inácio Peixoto, AMLB/FCRB).

⁴ Todas as reproduções de obras do acervo do AMLB presentes neste trabalho são de autoria de Ellen M. Röpke Ferrando.

comprometidas? E mais, como minimizar o impacto relacionado à sua preservação dentro deste contexto? Indo mais a fundo nesta questão, vemos que a mesma problematiza, inclusive, o lugar dos demais objetos museológicos sob a guarda do AMLB, que até hoje carecem de uma gestão que os contemple. Mais do que trazer respostas definitivas aos questionamentos propostos, o trabalho visa inquirir sobre o local que ocupa a obra de arte dentro do AMLB e sua consequente conservação e difusão física e simbólica.

Levando em conta que este trabalho trata de pensar a preservação do conjunto de obras artísticas, no sentido amplo do termo, ele pretende uma revisão crítica das ações realizadas junto ao setor que remontam à sua criação em 1972. Posto que é o conjunto de ações técnicas imprimidas nos bens culturais que definem e asseguram, ou não, sua preservação às gerações presentes e futuras. No entanto, para que seja possível pensar a preservação do conjunto artístico hoje sob a guarda do Arquivo-Museu, é necessário realizar, previamente, um levantamento sobre a trajetória do setor, uma vez que sua história ainda é pouco estudada. Tal contextualização, além de servir como pano de fundo para a análise posterior, irá amparar, em certa medida, a escolha de algumas metodologias de trabalho adotadas pela equipe e seu reflexo em relação à preservação e difusão do acervo do AMLB ao longo dos anos.

Os dois primeiros capítulos voltam-se, portanto, a este mapeamento preliminar, sendo que o primeiro – “Antecedentes: os escritores e a formulação das políticas de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional” – aborda o engajamento dos escritores na formulação das políticas públicas de preservação do patrimônio cultural no país. Compreender a participação dos escritores neste cenário é fundamental não só por serem eles os titulares dos fundos depositados no AMLB mas por terem sido corresponsáveis pela criação do espaço que viria a abrigar seu legado pessoal e intelectual na década de 1970. Os intelectuais vinculados à literatura souberam fazer uso do prestígio alcançado na esfera pública, traduzido em ações voltadas à preservação do patrimônio cultural brasileiro, mas também à preservação e monumentalização da sua própria imagem.

O capítulo seguinte – “O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira” – menciona a emblemática figura de Plínio Doyle como o criador do Arquivo-Museu ao lado do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, seu idealizador. A primeira parte do texto gira em torno do bibliófilo e colecionador Plínio Doyle, ao redor do qual se estabeleceu uma rede de escritores e outros intelectuais e se criou um evento denominado de Sabadoyle. O capítulo também traça o percurso do AMLB dentro da FCRB e preocupa-se em esmiuçar o ato de criação e inauguração do setor, bem como descrever o panorama geral dos primeiros anos de existência no contexto institucional.

Ao longo do terceiro capítulo – “Processamento do acervo literário ” – propõe-se uma revisão das metodologias de trabalho adotadas pelo AMLB ao longo de sua existência tendo em vista a constituição de seu acervo híbrido. A pesquisa detalha o processamento técnico ao qual o acervo foi submetido ao longo dos anos e coloca como questão principal a falta de uma gestão que contemple ambas as tipologias existentes, arquivística e museológica, de forma equilibrada. Para o desenvolvimento desta etapa da pesquisa foi necessário recorrer exaustivamente à documentação disponível no Setor de Arquivo Histórico e Institucional (Sahi) da FCRB, bem como daquela existente no próprio AMLB.

A partir do panorama apresentado nos capítulos anteriores cabe apresentar o conjunto de obras de arte no contexto do Arquivo-Museu. Estudá-lo e propor estratégias para sua preservação não seria possível sem compreender, primeiramente, a estrutura mantida pelo setor, as propriedades de seu acervo, além das dinâmicas de trabalho estabelecidas ao longo dos anos. Sendo assim, o quarto capítulo – “O conjunto artístico” –, apresenta as características do conjunto a partir da descrição de suas particularidades. Estas possibilitam a discussão e análise da obra de arte à luz das práticas museológica e arquivística, além dos reflexos que um tratamento ou outro tem sobre sua preservação. O capítulo também analisa o conjunto de obras a partir do seu atual estado de conservação, investigando os resultados obtidos em pesquisa conduzida anteriormente.

A discussão conduzida até aqui torna possível realizar a análise específica sobre as obras de arte no AMLB no que concerne à sua preservação, sobretudo a partir dos preceitos da conservação preventiva e das suas demandas de difusão e acesso. Desta forma, o último capítulo – “Estratégias de preservação para o conjunto artístico” –, propõe a adoção de algumas medidas focadas sobre as obras de arte a partir de práticas e instrumentos produzidos por organizações internacionais vinculadas diretamente à preservação do patrimônio cultural. O trabalho procura apontar caminhos possíveis e aplicáveis para o conjunto, sobretudo a partir daquilo que foi observado ao longo da pesquisa.

As fontes que embasam esse estudo e a metodologia utilizada levaram em consideração dois aspectos: a memória interna do AMLB e da FCRB, seja ela oficial ou não, proveniente de documentação escrita ou oral, e a memória periférica à Fundação. O primeiro diz respeito a um aprofundamento no estudo sobre a memória institucional do setor, realizado a partir da documentação oficial produzida pela FCRB ou no interior do próprio AMLB e, também das fontes orais.

Ao tratarmos de um estudo voltado à memória de determinados indivíduos ou coletividades estaremos sujeitos, também, aos silêncios e esquecimentos, definidos pelo

sociólogo e historiador Michael Pollak (POLLAK, 1989).⁵ Em pesquisa sobre a formação das memórias institucionais, a professora Icléia Thiesen Costa examina esta questão.

Pois, as instituições lembram e esquecem. No âmbito da memória institucional, lembrar e esquecer constituem momentos de um único e mesmo movimento. Para que determinadas lembranças aflorem é necessário que outras fiquem adormecidas, contidas, silenciadas ou mesmo esquecidas. A memória é seletiva. A constituição, na medida em que retém o que interessa a sua reprodução, também trabalha por seleção (COSTA, 1997, p. 39).

Abordar a memória institucional nos leva também, a tangenciar a memória organizacional multifacetada destes espaços, uma vez que a mesma passa pela compreensão dos diversos indivíduos que a criaram e que a constituem. Esta análise nos auxilia a situar os sujeitos inseridos na instituição ao mesmo tempo em que nos dá subsídios para tentar compreender os aspectos dialógicos presentes em sua trajetória. As instituições são produto de uma coletividade, bastante evidente no caso do AMLB, e, sendo assim, faz-se imprescindível compreendê-las como o resultado de significados diversos, ao mesmo tempo consonantes e dissonantes. Não nos esqueçamos, ainda, que as instituições são o resultado provisório destas interações entre os sujeitos e que as mesmas mudam permanentemente, como também tratam de ecossistemas em permanente tensão, sofrendo influência do campo cultural, social e político (BALDISSERA, 2009).

O segundo aspecto diz respeito às informações colhidas fora do ambiente da instituição propriamente dita. Uma vez que as instituições atuam no campo social e seus limites tocam os limites de outras instituições, é necessário, conforme aponta Icléia Costa, a busca por informações externas à mesma para recuperação de sua memória (COSTA, 1997). Desta forma, procurou-se trabalhar com o entrecruzamento destes diversos documentos oriundos de instituições externas à Fundação, possibilitando um debate com pesquisas acadêmicas já realizadas, livros publicados sobre o assunto e, ainda, notas, crônicas e notícias veiculadas na imprensa.

Em relação à pesquisa bibliográfica realizada no trabalho, cabe aqui uma última ressalva. Devido à escassa memória escrita acerca do AMLB, sobre sua história e mecanismos

⁵ Em seu texto “Memória, esquecimento, silêncio”, traduzido para o português em 1989, o autor contrapõe aspectos da memória dita oficial daquela subterrânea ou clandestina, sendo esta última, relacionada frequentemente ao silêncio. No entanto, o texto deixa claro que este silêncio não conduz necessariamente ao esquecimento e que seria possível manifestar-se quando estabelecidas circunstâncias propícias para tal. Talvez seja através das memórias subterrâneas que possamos preservar a nossa diversidade cultural que do contrário seria homogeneizada. Dito isto, a referência feita ao texto de Michael Pollak pode integrar o debate sobre a história do AMLB na medida em que abre a possibilidade de análise para uma nova investigação que entra fundo na documentação acessada e lançando luz sobre pormenores até então não relevantes na pequena história conhecida sobre o setor.

de trabalho, a metodologia da história oral mostrou-se pertinente por viabilizar a criação bibliográfica sobre este espaço. Recorrer à história oral como método de pesquisa, com depoimentos concedidos em entrevista, mostrou-se, neste caso, a melhor forma de recuperar e reunir (e por que não, também, preservar?) relatos de pessoas que habitam o setor há muito tempo, constituindo fonte de investigação crucial para a presente análise.

As entrevistas coletadas são evidência de que a compreensão do AMLB, de suas práticas e de seus arquivos e coleções, perpassa necessariamente a oralidade. Sendo assim, a pesquisa não pôde se ater aos testemunhos materiais como única chave de acesso ao acervo. As escutas sobre a fala de um sujeito que viveu aqueles acontecimentos, entrelaçadas ao objeto de pesquisa, expandem os limites desta investigação. Neste sentido, a metodologia de história oral “ênfatisa sua importância como alternativa crítica” (KHOURY, 2010, p. 8). A reavaliação crítica sugerida não só pela historiadora Yara Khoury como, também, pelo historiador oral Alessandro Portelli (1997), apoiada na memória individual (relatos) e na memória institucional oficial (arquivo institucional), proporciona uma nova perspectiva sobre os acontecimentos. Portanto, as memórias pessoais são apresentadas ao longo do texto, entrelaçadas, sempre que possível, com a memória oficial sobre o AMLB.

1. ANTECEDENTES: OS ESCRITORES E A FORMULAÇÃO DAS POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Muito já se escreveu sobre a atuação dos intelectuais brasileiros e de seu projeto modernista na construção do cenário político-cultural na primeira metade do século XX. Mesmo antes da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) os intelectuais influentes na história cultural do Brasil já se mostravam sensíveis ao assunto, estando à frente da formulação das políticas de preservação.

O que nos interessa ressaltar neste capítulo é, no entanto, o papel desenvolvido pelos intelectuais voltados às artes literárias, no que concerne a preservação e difusão do patrimônio histórico e artístico brasileiro, a fim de situar temporalmente e espacialmente a criação de um órgão voltado à salvaguarda da memória literária nacional na década de 1970. A partir da exposição de um panorama que remonta aos anos 1930, cabe investigar quais as circunstâncias que favoreceram a criação deste órgão denominado naquele momento de Arquivo-Museu de Literatura, localizado na FCRB, quais os principais agentes envolvidos e, sobretudo, qual o seu comprometimento com a causa preservacionista.

1.1 Breve panorama histórico da preservação no Brasil na primeira metade do século XX

Ainda que tímido o debate crítico sobre preservação do patrimônio cultural no Brasil, crescem iniciativas significativas que visam refletir sobre essa prática em nosso país, sua institucionalização e transformações ao longo de menos de um século de existência do primeiro órgão de preservação a nível federal. Diversas publicações que tratam do assunto atêm-se, sobretudo, às principais figuras integrantes do processo, sendo que mencionam, vez que outra, demais agentes envolvidos na formulação e implementação da política de preservação do patrimônio artístico e histórico nacional, como o foram um grande número de escritores.

Apesar da literatura especializada identificar iniciativas localizadas quanto à preservação da memória nacional ainda nos séculos XVIII e XIX,⁶ é, no entanto, no final da Primeira República, com o fortalecimento de questões de caráter nacionalista, que ocorrerá uma maior movimentação e engajamento em torno deste tema e da tentativa de legalização da preservação do patrimônio histórico e artístico no Brasil. A partir do movimento de uma *intelligentsia* brasileira, procurou-se promover e incutir na população um sentimento único, ainda que com muitas ressalvas, sobre a memória de um passado comum.

Em 1923 cria-se o projeto federal que instala a Inspetoria de Monumentos Históricos com a finalidade de preservar bens edificados. “A partir de 1924 as iniciativas visando proteger o patrimônio cultural do país deslocaram-se da esfera para os estados. A primeira foi em Minas Gerais” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1980, p. 11), seguida pelo estado da Bahia e por Pernambuco. Em 1933, três anos após a Revolução de 30, é apresentada a primeira lei a nível federal sobre este assunto, o decreto nº 22.928 de 12 de julho de 1933. Embora seu alcance fosse restrito em seu objetivo (demarcava Ouro Preto como monumento nacional) foi, no entanto, de grande importância, sendo marco de uma nova política onde

⁶ Algumas vertentes historiográficas identificam as primeiras ações em defesa do patrimônio nacional em meados do século XVIII, a partir de carta, datada de 1742, enviada pelo Conde das Galveias ao então governador de Pernambuco, Luís Pereira Freire de Andrade e que tratava da preocupação em torno da preservação do Palácio das Duas Torres, elevado a mando de Maurício de Nassau (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1980). Outras vertentes, como aquela defendida pelo professor José Ricardo Oriá Fernandes, localizam a gênese da preocupação em torno da construção e preservação do patrimônio nacional no século XIX, a partir da independência política do Brasil, e criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Arquivo Nacional, ambos em 1838. No entanto, para o presente trabalho, utiliza-se como marco temporal a criação do Sphan no século XX, quando tais questões se tornam uma preocupação do Estado, a partir da implantação de um aparato jurídico-legal, na figura do tombamento.

cabia aos poderes públicos nacionais a preservação do patrimônio histórico e artístico (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1980).⁷

Os anos 1920-1930 foram marcados por fortes investidas em torno das ideias voltadas à cultura nacional. Um dos reflexos deste momento efervescente são a criação e inauguração do Museu Histórico Nacional (MHN) em 1922, pelo decreto-lei nº 15.596 (BRASIL, 1922) e pelos esforços do seu primeiro diretor, o político e escritor cearense Gustavo Barroso. A partir de suas iniciativas é criado, em 1934 – por intermédio do decreto nº 24.735, de 14 de julho de mesmo ano (BRASIL, 1934) –, um novo departamento dentro do museu, denominado de Inspeção dos Monumentos Nacionais (IMN). Tal departamento tinha por incumbência a “inspeção das edificações de valor histórico e artístico e o controle do comércio de objetos de arte e antiguidades” (MAGALHÃES, 2015), que se encontrava em expansão, ameaçando o patrimônio móvel nacional.

A atuação do MHN é emblemática no tocante à formação de um campo voltado à preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Não só pela ação da IMN como também por abrigar o primeiro Curso de Museus no Brasil e o mais antigo das Américas, legitimando a formação de um conhecimento específico voltado aos museus e à preservação de seus acervos. O curso vinculava-se à direção do MHN “e tinha a proposta de habilitar técnicos para ocupar cargos na própria instituição, necessidade esta apresentada no Relatório de Atividades do MHN, de 1923, através do pedido de Gustavo Barroso” (SIQUEIRA; GRANATO; SÁ, 2008, p. 147). Mas não representou só a criação do curso, também

a institucionalização de uma agência de construção e transmissão do conhecimento na área de museus em continuidade e interação com a prática do Museu Histórico Nacional que ganhava assim *status* de matriz intelectual de um conhecimento que o curso pretendia divulgar e implantar nos museus do país, ao formar seus quadros (OLIVEIRA, 2003, p. 12).

O curso, que já em 1935 assumia características universitárias, veio a ser reconhecido como ensino superior em 1951 “através de acordo firmado entre o MHN e a Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro” (SIQUEIRA; GRANATO; SÁ, 2008, p. 150). Neste momento, contando com a duração de três anos, possuía grade curricular ampla com disciplinas voltadas a todos os tipos de acervos, fossem eles eruditos ou populares, mostrando-se assim, uma instituição de vanguarda no panorama das políticas de preservação nacionais.

⁷ Para uma compreensão mais abrangente das tentativas e ações voltadas à preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, leia-se a publicação n. 31 da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) "Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória" (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1980).

Após alguns anos de existência atuando na intervenção de monumentos localizados em Ouro Preto, e sem cumprir com a fiscalização do comércio de objetos artísticos e históricos, a IMN tem suas atividades encerradas em 1937 em consequência da criação do Sphan, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).⁸ Por indicação de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira, assume a direção do recém-criado órgão, o advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade (SORGINE, 2008). Para ele a existência do Sphan se justificava na medida em que inseria o Brasil no contexto dos países civilizados. Em entrevista ao jornal *Diário da Noite*, em 1936, quase um ano antes da criação oficial do órgão, diz ele que

[...] recentemente se reuniu em Atenas⁹ uma conferência internacional para assentar, na órbita mundial, as mesmas e oportunas medidas que o nosso serviço objetiva e sob o alto e inspirado sentido de que os patrimônios históricos e artísticos nacionais transcendem e são de interesse da comunidade universal (ANDRADE, 1936, p. 2)

Criado a partir da lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937 (BRASIL, 1937b), na gestão de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde (MES), o Sphan tem sua atuação organizada e regulamentada no mesmo ano, com o decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que garante ao órgão os meios legais para sua atuação, amparado à figura jurídica do tombamento, em vigor até os dias atuais. Rodrigo Melo Franco de Andrade relata em carta ao amigo e escritor gaúcho Augusto Meyer – futuro representante do Sphan na região sul do país – que “o tombamento é, pois, o ato declaratório da incorporação de um bem

⁸ A instituição teve sua denominação alterada diversas vezes ao longo dos anos. Em 1946, pelo decreto-lei nº 8534, de 2 de janeiro, é transformada em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan). No ano de 1970, na então gestão de Renato Soeiro, sucessor de Rodrigo Melo Franco de Andrade, o órgão é transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) por meio do decreto-lei nº 66.967, de 27 de julho. Em 1979, sob a liderança de Aloísio Magalhães e por meio do decreto nº 84.198, de 13 de novembro, o Iphan transforma-se em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), “órgão normativo, de direção superior e coordenação nacional”. No mesmo ano cria-se a Fundação Nacional pró-Memória (FNpM), pela lei nº 6.757, de 17 de dezembro, à qual coube proporcionar meios e recursos, acelerando o trabalho da Secretaria. A partir da paralisação das atividades da Sphan e da extinção da FNpM em 1990, é instituído o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), autorizado pela lei nº 8.029, de 12 de abril de mesmo ano. Finalmente, em 1994, por meio da Medida Provisória n. 610, de 8 de setembro, a instituição volta a denominar-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), nome que mantém até hoje. Atualmente, constitui-se em “uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, com duração indeterminada e com autonomia técnica, administrativa e financeira, contando, desde 2012, com representações em todos os estados brasileiros e no Distrito Federal, as Superintendências Estaduais, além de 27 Escritórios Técnicos”. (REZENDE et al, 2015).

⁹ A fala do autor não deixa claro a qual encontro ele se refere tendo em vista que ocorreram dois eventos em início daquela década, um em 1931 e outro em 1933. No entanto, é bem provável que a referência se estenda ao segundo. Ambos os encontros resultariam na publicação de dois documentos denominados “Carta de Atenas”. Sua principal diferença é o fato de que o evento ocorrido em 1931, organizado pelo Escritório Internacional dos Museus e Sociedade das Nações, gerou um documento redigido por profissionais do campo da restauração, e tinha por objetivo estabelecer uma orientação para suas atividades. Já o segundo, é resultado do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna no qual se debateram os novos rumos para uma cidade moderna (Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>>. Acesso em: 11 abr. 2017).

ao patrimônio histórico ou artístico nacional” (ANDRADE, 1987, p. 51 apud XAVIER, 2008, p. 35). As palavras de Rodrigo Melo Franco de Andrade são esclarecedoras no tocante aos direitos e deveres impostos pelo aparato jurídico, criado em defesa do patrimônio cultural nacional.

Dele decorrem consequências e obrigações bilaterais, comuns e especiais, para o governo e para o proprietário da coisa tombada. A ambos incumbe, em primeiro lugar, a obrigação de zelar pela conservação dos bens que ficam sujeitos à vigilância permanente do Serviço e, em caso algum, podem ser destruídos, demolidos ou mutilados, nem tampouco restaurados ou reparados sem prévia autorização especial (ANDRADE, 1987, p. 51 apud XAVIER, 2008, p. 35).

É neste momento que o Estado, de fato, se coloca como o protagonista nas discussões voltadas ao patrimônio histórico e artístico, inaugurando a prática de preservação no interior de um projeto modernizador e universalista da cultura, voltado, sobretudo, à construção da nação. O movimento modernista em muito contribuiu com o projeto estadonovista, a partir das atuações do Sphan e na sua busca em registrar o passado nacional. Isto fica claro nas palavras do escritor Afonso Arinos de Melo Franco: “o movimento de renovação estética, a que se deliberou chamar de modernismo, terminou, no Brasil, por uma paradoxal volta ao passado e às suas expressões essenciais” (FRANCO, 1937, p. 7).

O discurso proposto pelo Sphan permitia apenas uma narrativa. A partir do espírito moderno de exaltação daquilo que consideravam genuinamente brasileiro, o órgão pretendia, por meio da preservação do patrimônio histórico e artístico, tornar a ideia de pátria visível aos olhos da sociedade. Ao mesmo tempo em que construía e fortalecia a ideia de nação, inseria-se no campo político-cultural a partir de estratégias múltiplas, como: a criação de um conselho consultivo formado por personalidades públicas de alto renome e a publicação do periódico *Revista do Patrimônio*. Esta era enviada a diversos organismos tanto nacionais quanto internacionais, projetando o Sphan e suas pesquisas não só aos quatro cantos do país como, também, ao exterior (SILVA, 2010a, p. 177-178).

O texto base que regula a preservação do patrimônio a nível federal trata de uma versão revisada e muito modificada do anteprojeto proposto pelo escritor paulista, Mário de Andrade, a pedido de Gustavo Capanema, em 1936, e que tinha por objetivo garantir a preservação do patrimônio artístico nacional. Em seu texto, marcado por uma concepção antropológica do que se entende por cultura, Mário de Andrade propunha oito categorias às quais deveriam pertencer as obras de arte sob proteção do Estado: arte arqueológica, arte ameríndia, arte popular, arte histórica, arte erudita nacional, arte erudita estrangeira, artes

aplicadas nacionais e artes aplicadas estrangeiras. Quiçá revolucionário demais para a época e para o regime político instalado no Brasil, o texto era inovador ao propor a proteção da cultura popular, dos objetos de uso cotidiano, do folclore, incluindo na tutela não só os bens materiais, mas também aqueles de natureza imaterial (vocabulário, música, lendas, magias, medicina, culinária, provérbios, etc.).¹⁰ Propunha-se, ainda, o anteprojeto à eleição de um conselho consultivo múltiplo, composto por: arquitetos, historiadores, etnógrafos, arqueólogos, escritores, músicos, artistas e artesãos. Isto, no entanto, esteve longe de se tornar realidade quando da criação do Sphan, que possuía conselho majoritariamente formado por arquitetos e com expressiva participação, também, de escritores (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1980).¹¹ Embora não aplicado às atuações do Sphan, o legado do anteprojeto de Mário de Andrade permaneceu no imaginário institucional, sendo mais tarde revisitado por Aloísio de Magalhães, em sua gestão junto ao Iphan, na década de 1970.

O decreto-lei nº 25, de 1937, que nasce daquilo que, mais tarde, seria denominado pelo Sphan como sendo seu “mito de origem” (RUBINO, 2013), e é reformulado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, aponta como patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis, vinculados “a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937a). Nota-se claramente que o patrimônio a ser preservado está muito aquém daquele proposto anteriormente pelo escritor modernista, com avançado entendimento de cultura. “A ‘generosidade etnográfica’ da proposta andradina revelou-se descompassada das circunstâncias daquele momento, ao passo que a entronização do barroco firmou-se como a pedra de toque da política preservacionista” (MICELI, 2001, p. 360). A distância que separa um texto de outro é, no ponto de vista da socióloga e professora Silvana Rubino (2013), sua gênese, sendo que o projeto do escritor Mário de Andrade se trata de um texto literário e o projeto redigido por Rodrigo Melo Franco, de um texto de lei.

¹⁰ Ao propor a preservação dos bens de natureza imaterial, Mário de Andrade se antecipava a uma esfera do patrimônio cultural que só começa a se tornar objeto de interesse preservacionista em finais do século XX. A ideia de Mário de Andrade é retomada com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, ao ser proposta a descrição dos fenômenos que fazem parte das raízes culturais brasileiras. No entanto, a proteção legal dos bens de aspecto intangível só veio a ser amparada legalmente por intermédio do decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui a tutela do patrimônio imaterial nacional, a partir da Constituição de 1988.

¹¹ A pesquisa realizada sobre a atuação de ambos – arquitetos e escritores – aponta para a função mantida por cada um dos grupos dentro do Sphan. Enquanto que os arquitetos dedicavam-se, majoritariamente, ao trabalho e pesquisa de campo, os escritores exerciam funções mais restritas ao seu gabinete, escrevendo sobre e difundindo as ideias do órgão, de norte a sul do país. A participação massiva de escritores dentro da estrutura do Sphan é um dado interessante a ser analisado se pensarmos nos principais agentes envolvidos na idealização e criação do AMLB, em 1972.

Apesar de serem muitas as críticas feitas a estas alterações, alegando que o texto tornou-se uma versão empobrecida da versão original, Maria Cecília Londres Fonseca aponta que “a análise do trabalho desenvolvido pelo órgão [Sphan] desde sua criação indica que a oposição entre o anteprojeto de Mário de Andrade e o decreto-lei é, na verdade, um falso problema, se considerado do ponto de vista dos objetivos mais imediatos do Sphan, quando de sua criação, e do quadro político e ideológico naquele momento [...]. Considero que, na análise desse momento da história do Sphan, as diferenças mais significativas entre Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade não residiam propriamente no conceito de patrimônio, e sim no modo como viam a ação cultural enquanto ação política” (FONSECA, 1997, p. 115-116).

Rodrigo Melo Franco de Andrade é nomeado diretor do Sphan por Gustavo Capanema e permanece no cargo de 1937 a 1967. As três décadas em que esteve à frente do órgão, denominada de “fase heroica”,¹² consagram o patrimônio edificado dos séculos XVI, XVII e XVIII, sobretudo, a arquitetura religiosa. O Sphan logo gozou de grande prestígio, tendo como diretor uma figura carismática e deveras benquista. Segundo Maria Cecília Londres da Fonseca:

É lícito, inclusive, supor que o prestígio alcançado pelo Sphan durante o Estado Novo – prestígio esse que se manteve também nas décadas seguintes – se deveu não tanto ao reconhecimento do trabalho realizado, conhecido e valorizado por poucos, mas, sobretudo ao fato de a instituição e seu diretor terem se tornado símbolos de um padrão ético de trabalho dentro do serviço público brasileiro (FONSECA, 1997, p. 141).

A estrutura do recém-criado Sphan era marcada por duas divisões técnicas, Divisão de Estudos e Tombamento e Divisão de Conservação e Restauro. A primeira, liderada pelo arquiteto modernista Lúcio Costa (entre 1937 e 1972), incluía a Seção de Arte, Seção de História e Arquivo Central. À frente destes dois últimos esteve o escritor Carlos Drummond de Andrade como chefe e organizador, concomitantemente. Mas, foi à frente do Arquivo Central que o poeta mineiro permaneceu por mais tempo, de 1946 a 1962 (FONSECA, 1997).¹³ Já a segunda divisão tinha em seu corpo técnico os restauradores Edson Mota, João José Rescala e Jair Afonso Inácio.¹⁴

¹² O termo foi cunhado pelo arquiteto Luís Saia, em 1972, em artigo intitulado “Até os 35 anos, a fase heróica” no qual elenca diversas ações desempenhadas pelo Iphan e celebra as conquistas alcançadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade. A publicação do texto só ocorreria em 1977, pela revista *CJ Arquitetura*, na edição de comemoração dos 40 anos de existência do órgão federal de preservação do patrimônio.

¹³ Carlos Drummond de Andrade ingressara na máquina pública varguista como chefe de gabinete do ministro do MES, Gustavo Capanema, seu conterrâneo. Apesar da sua atuação neste cargo, sempre se considerou apenas um funcionário a serviço do amigo e não da política. Para o sociólogo Antônio Cândido isto se explica pelo fato de que nos processos políticos “estão envolvidos os homens, com a sua carne e a sua alma, de modo que conviria acentuar mais que [...] Carlos Drummond de Andrade ‘serviu’ o Estado Novo como funcionário que já era antes

Rapidamente o país ganha lugar de destaque na América Latina como pioneiro na criação de um órgão federal voltado à preservação do patrimônio histórico e artístico que passa a ser conhecido também internacionalmente, colocando o Brasil em consonância com os “países civilizados”. O prestígio alcançado perdurou por muito tempo, sendo que em 1964, em virtude da visita de Paul Coremans, diretor do Instituto de Proteção Artística da Bélgica, Carlos Drummond de Andrade escreve um artigo, publicado no jornal *Correio da Manhã*, destacando alguns aspectos que chamaram a atenção do visitante. Dentre eles diz que “o serviço brasileiro de proteção ao patrimônio artístico e histórico, entidade mais antiga da sua categoria na América do Sul, é também, de longe, a mais bem estruturada” (ANDRADE, 1964, p. 6). Tal apontamento feito por Paul Coremans, quase trinta anos após a criação do Sphan, indica a longevidade de prestígio da qual desfrutou o órgão incumbido da preservação do patrimônio cultural brasileiro.

O modelo de política de preservação que se instalou no Brasil na década de 1930 foi herdado da tradição francesa, essencialmente estatal e centralizadora, que propunha como linha de atuação ações regulamentadas voltadas a interesses políticos do Estado. É de se notar que essa linha ia ao encontro do projeto político traçado pelo então Estado Novo, sob a liderança do presidente Getúlio Vargas, que propunha a consolidação de uma identidade nacional única. Isto é, a partir da ideia de patrimonialização do passado, apoiando-se em figuras ilustres, feitos e monumentos que remetessem à pátria, buscava criar condições para edificá-la, construindo o presente e o futuro de um país em torno do sentimento de nacionalidade. Sobre isso nos dirá Maria Cecília Londres Fonseca:

A questão do patrimônio se situa numa encruzilhada que envolve tanto o papel da memória e da tradição na construção de identidades coletivas, quanto os recursos a que têm recorrido os Estados modernos na objetivação e legitimação da ideia de nação (FONSECA, 1997, p. 49).

dele, mas não alienou por isso a menor parcela da sua dignidade ou autonomia mental. Tanto assim que as suas ideias contrárias eram patentes e foi como membro do gabinete do ministro Capanema que publicou os versos políticos revolucionários de *Sentimento do mundo* e compôs os de *Rosa do povo*” (MICELI, 2001, p. 74). Desta forma, o poeta mineiro se insere no grupo de intelectuais vinculados ao governo de Getúlio Vargas denominado por Sérgio Miceli de “escritores-funcionários”. Estes, ao contrário dos chamados “funcionários-escritores” – cuja atuação intelectual nasce a partir de seu ingresso na carreira pública e onde são obrigados a se curvar ao Estado e às diretrizes políticas do regime em sua produção literária – “puderam se abrigar sob a postura de uma ‘neutralidade’ benevolente em relação ao Estado, o que lhes permitiu salvar muitas de suas obras do aceso das lutas políticas” (MICELI, 2001, p. 237). A gestão de Gustavo Capanema à frente do MES “erigiu uma espécie de território livre refratário às salvaguardas ideológicas do regime, operando como paradigma de um círculo de intelectuais subsidiados para produção de uma cultura oficial. [...] Convocou seus conterrâneos de geração que haviam participado do surto modernista em Minas Gerais, mobilizou figuras ilustres que haviam se destacado nos movimentos de renovação literária e artística da década de 1920 [...] acatando os representantes que a Igreja designava e cercando-se de um grupo de poetas, arquitetos, artistas plásticos, e de alguns médicos fascinados pela atividade literária”. (MICELI, 2001, p. 218).

¹⁴ Para uma relação mais abrangente do corpo técnico e colaboradores do Sphan, vide: FONSECA, 1997, p. 106.

Essa não é uma ideia recente. O interesse do Estado pela proteção de determinados bens culturais como forma de legitimação de uma história oficial remonta à virada do século XVIII para o XIX na Europa, sobretudo na França com o final da monarquia, e coincide com o surgimento da história como disciplina e das preocupações de natureza patrimonial. Desta forma, o entendimento moderno que se tem sobre o patrimônio, para além de significar herança, está intimamente relacionado com a construção de uma nação e a criação das identidades nacionais.¹⁵ Segundo o historiador Manoel Salgado Guimarães, “escrever a história e patrimonializar os vestígios do passado, inscerveram-se num mesmo movimento de valorização do passado” (GUIMARÃES, 2012, p. 101), tornando-se a principal ferramenta na construção dos Estados-nação. Todo Estado que se quer moderno passou, então, a converter realidades muitas vezes locais, em símbolos de uma identidade nacional, impondo, ainda que a partir de suportes concretos, uma ideia de nação imaginada. A partir disso poderíamos concluir que o patrimônio nacional, longe de ser natural é, pois, uma ficção construída historicamente.

Em estudo realizado acerca deste tema, o antropólogo Néstor García Canclini afirma que “a medida que [os] discursos alcançam uma eficácia social, ou seja, que são partilhados e contribuem para formação e concepção coletiva [...] se constituem em patrimônio” (CANCLINI, 1994, p. 98-99). Tal estratégia, à qual recorrem os Estados, estaria alicerçada, conforme o autor, em um imaginário ao mesmo tempo conservacionista e monumentalista.¹⁶

Em geral, as tarefas do poder público consistem em resgatar, preservar e custodiar especialmente os bens históricos capazes de exaltar a nacionalidade, de serem símbolos de coesão e grandeza. [...] é grande a tentação de associar o Estado às heranças monumentais para legitimar o sistema político vigente (CANCLINI, 1994, p. 104).

Se o governo via no Sphan uma estratégia para legitimação dos valores nacionais, os intelectuais ligados ao órgão e preocupados com as questões de preservação encontravam ali solo frutífero para a criação de instituições culturais sólidas, voltadas aos valores de arte e

¹⁵ No entanto, esta é uma premissa que não deve ser compreendida a partir de uma visão ingênua uma vez que “se é verdade que o patrimônio serve para unificar uma nação, as desigualdades na sua formação e apropriação exigem que se o estude, também, como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos” (CANCLINI, 1994, p. 97).

¹⁶ Este seria um dos quatro paradigmas propostos pelo autor para definir os objetivos da preservação do patrimônio. O primeiro, denominado de tradicionalismo substancialista, estaria voltado ao valor intrínseco aos bens históricos, sendo que sua conservação independeria do uso que deles é feito. “Seu único sentido é salvaguardar essências, modelos estéticos e simbólicos cuja conservação inalterada servirá precisamente para testemunhar que a substância desse passado glorioso transcende as mudanças sociais” (CANCLINI, 1994, p. 103-106). O segundo diz respeito ao uso mercantilista que se faz dos bens históricos, favorecendo ações de preservação voltadas puramente a questões estéticas e exibicionistas, à sua espetacularização e uso recreativo. E por último, o paradigma participacionista que pressupõe intensa participação democrática na seleção e preservação do patrimônio cultural (CANCLINI, 1994).

cultura. Isto é, embora consagrados em outras atividades da vida social e desempenhando função de atores políticos, propunham um nacionalismo acima de tudo cultural (FONSECA, 1997). Nas palavras do escritor Afonso Arinos “a recuperação do Brasil pelos seus poetas, músicos, pintores, sociólogos, arquitetos, partiu, incontestavelmente, da ingenuidade onomatopaica dos nossos futuristas da área do Centenário e adjacências” (FRANCO, 1937, p. 7).

É neste contexto que cresce em prestígio a Casa de Rui Barbosa (CRB), criada uma década antes, em 1928, pelo presidente Washington Luís e que fora adquirida ainda em 1924, ano em que o governo nacional compra o prédio, biblioteca e arquivo de Rui Barbosa. Desde então, a instituição vem sendo regida por decretos. A lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937 (BRASIL, 1937b),¹⁷ publicada meses antes do golpe político de Getúlio Vargas, em seu artigo 45, define a instituição como museu-biblioteca, instituição de ensino extraescolar dedicada ao renomado Rui Barbosa e vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, sob liderança de Gustavo Capanema, responsável por introduzir no país diversas políticas públicas voltadas à cultura e educação. A CRB era um espaço destinado à memória de Rui Barbosa, ao “culto da grande figura pátria” e “figura representativa da nacionalidade” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, 1949, p. 6).

Logo, não é de se espantar que um governo, como aquele de Getúlio Vargas, voltado à unificação do país, exaltasse os vultos da história nacional e passasse a instituir como meta da CRB a publicação da obra completa de seu patrono, reforçando o mito deste homem público. “A Casa de Rui Barbosa se mantém com o objetivo de cultuar a memória de Rui Barbosa, velando pela sua biblioteca e todos os objetos que lhe pertenceram, e promovendo a publicação de seu arquivo e de suas obras completas” (BRASIL, 1937b).

Se pensarmos, como foi apontado anteriormente, que à base da noção de patrimônio, antecede um sentimento de nacionalidade, é de se supor que os intelectuais modernistas no início do século, ainda que alguns se opusessem ao regime político em vigor, tinham por interesse a questão da brasilidade. A partir da busca por uma tradição cultural brasileira autêntica, almejavam, ao mesmo tempo, “repensar a função social da arte” (FONSECA, 1997, p. 95). A Semana de 22, epicentro do movimento cultural modernista no Brasil, viria a ser uma ruptura política no campo intelectual brasileiro e um divisor de águas na produção

¹⁷ Em mesma lei, artigo 46º, que vem a ser criado o Sphan, sob o regimento do decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

artística no momento de crise da hegemonia oligárquica da Primeira República.¹⁸ Diversos acontecimentos da Semana de 22 abordavam, sobretudo, a busca por essa identidade própria marcada pelo discurso nacionalista.¹⁹

1.2 Os escritores e as políticas de preservação

Sabe-se da grande importância que tiveram os intelectuais ligados à literatura no panorama cultural no Brasil não só no século XIX, como também ao longo do século XX. Estes últimos, não só pela sua participação emblemática na Semana de Arte Moderna, mas, igualmente, pela sua constante presença e atuação em instituições públicas, gozando de grande prestígio como personalidades públicas. Os escritores, ocupantes frequentes da burocracia estatal,²⁰ figuravam em meio à classe formadora de opinião e, principalmente, formadora do pensamento intelectual, construindo a nação, exprimindo-a e interpretando-a. Muitos deles são, ainda hoje, bastante referenciados.

[...] A geração que, no Brasil, rompeu o cordão umbilical no século XX, veio para ficar na história da nossa cultura, não apenas inovando, mas criando, por meio da inovação. Veja-se Freire na Sociologia, Drummond na Poesia,

¹⁸ Sobre a elite intelectual brasileira neste período diz Sergio Miceli que “não é por mera coincidência que o movimento modernista aparece no mesmo ano em que eclode a insurreição dos escalões médios militares [...] em que sucede a reorganização política da Igreja [...] e em que se funda o Partido Comunista Brasileiro. Embora, [no campo literário] tenha surgido em reação aos epígonos do parnasianismo e, em medida menor, ao simbolismo, que na verdade jamais conseguiu firmar-se no campo literário, o alcance do movimento modernista não se esgota de modo algum pela análise dos padrões formais de ‘criação’ que introduziu e impôs como dominantes” (MICELI, 2001, p. 64).

¹⁹ O movimento modernista significou a desvinculação dos engessados cânones acadêmicos que, em grande parte da Europa, já haviam caído por terra antes mesmo da virada do século. Desta forma, os intelectuais propunham a ruptura com as linguagens artísticas do passado e sua renovação frente ao que vinha sendo desenvolvido no exterior. Porém, ao mesmo tempo, tal modernização implicava a busca por uma arte que fosse genuinamente nacional, valorizando o que havia de mais autêntico no Brasil. Apesar de toda complexidade, incoerência e das diferenças ideológicas, é possível afirmar que o movimento gerado pelo grupo, como lembra o crítico Paulo Mendes de Almeida, deu “um safanão naquele adormecido em berço esplêndido Brasil das letras, das artes e do pensamento” (ALMEIDA, 2014, p. 39), iniciando, ainda que aos tropeços, um processo de mudança no cenário artístico cultural do país. É importante lembrar que, assim como houve expressiva aderência à organização, também, muitos intelectuais conservadores se opuseram ao movimento modernista, não anulando, no entanto, o fato de que as primeiras décadas do século passado possibilitaram outros espaços para se pensar o campo da cultura no Brasil.

²⁰ Carlos Drummond de Andrade refere-se a eles como “escritores-funcionários” e “funcionários-escritores”. “Observe-se que toda a literatura brasileira, no passado como no presente, é uma literatura de funcionários públicos” (ANDRADE, 1952, p. 114). O autor exemplifica sua frase citando diversos escritores e faz menção às repartições governamentais nas quais atuaram. Alguns dos nomes citados no texto são: Raul Pompéia, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, José Veríssimo, Franklin Távora, Aluísio Azevedo, Araújo Porto-Alegre, Mário de Alencar, Mário Pederneiras, Gonzaga Duque, Hermes Fontes, Ronald de Carvalho, Coelho Neto, Humberto de Campos, João Ribeiro, Capistrano de Abreu, Guimarães Passos, Augusto de Lima, Araripe Junior, Emílio de Menezes, Raymundo Correia, José de Alencar, Farias Brito, Lucio de Mendonça, Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto, João Alphonsus, Gonçalves Dias, além de outros. “Mas seriam páginas e páginas de nomes, atestando que as letras devem à burocracia, e como essa se engrandece com as letras, mesmo através de um contato fortuito, como foi o caso de alguns dos exemplos citados” (ANDRADE, 1952, p. 114). Ao analisarmos de perto o acervo do AMLB vemos que a relação entre atividade pública e atividade literária descrita pelo poeta é verdadeira uma vez que a maioria dos titulares ali presentes exercia esta dupla função (SOPHIA, 2016).

Calmon na história, Nava na Memorialística. Em conjunto, tomados os escritores, os temas, as formas, o raiar do nosso século foi um segundo Iluminismo, parecido com o declinar do século XVIII (FRANCO, 1983 apud SENNA, 2000, p. 166).

Igualmente importante foi a participação de alguns escritores na formulação das políticas de preservação nacionais, não só em 1930, mas também nos anos subsequentes, e na atuação junto ao órgão responsável pela preservação do patrimônio artístico e histórico nacional (Sphan/Dphan/Iphan), a exemplo de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Ainda que alguns escritores não exercessem cargos públicos junto ao órgão, muitos, entretanto, atuaram como assessores intelectuais do Sphan, escrevendo exaustivamente sobre o tema e tendo seus textos veiculados na imprensa. Os textos, muitas vezes em tom de delação, alertavam para a alteração na paisagem e o conseqüente apagamento da memória nacional, caso não fossem tomadas as devidas providências que levassem em conta sua preservação.

O clamor em defesa do patrimônio, não só histórico e artístico como também dos conjuntos paisagísticos, é tema, por exemplo, de um poema de Carlos Drummond de Andrade, “O Pico de Itabirito”. Este, publicado em 1965 no *Correio da Manhã* e, posteriormente, reunido em coletânea de poemas do autor publicada pela José Olímpio Editora em 1967, denuncia a extração de minério em Minas Gerais. O poeta igualmente aponta para a ação do então Dphan e de seu aparato jurídico legal de proteção ao patrimônio, o tombamento, e por fim traz à tona a problemática do destombamento – solicitado, na ocasião, por um grupo de mineradoras e concedido pelo presidente da república Castelo Branco. O caso ganhou repercussão após publicação do poema e, apesar de o Conselho Consultivo do Dphan se manifestar contra o cancelamento do tombamento, o Pico de Itabirito, marco orientador dos bandeirantes em busca de Vila Rica, hoje Ouro Preto, teve sua inscrição no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico cancelada. O argumento levantado pelo Conselho Consultivo de que o interesse de preservar a integridade paisagística deveria prevalecer sobre os interesses privados, bem como as manifestações da população não tiveram êxito. Desta forma, o texto de Carlos Drummond de Andrade aponta, igualmente, para a possível perda de prestígio e poder do Dphan, em meados dos anos 1960.

O PICO DE ITABIRITO

O pico de Itabirito
será moído e exportado
mas ficará no infinito
seu fantasma desolado.

Com tanto minério em roda
podendo ser extraído,
a Icominas se açoda
e nem sequer presta ouvido

ao grave apelo da História
que recortou nessa imagem
um marco azul da memória
e um assombro da paisagem.

St. John del Rey Mining sai,
mais Hanna mais Icominas
e sem dizer água-vai,
serram os serros de Minas,

nobres cimos altaneiros
que davam, com sobriedade,
aos de casa e a forasteiros
um curso de eternidade.

A tripla, agressiva empresa
acha que tudo se exporta
e galas da natureza
são luzes de estrela morta.

Traição? Ora, bulufas,
ruínas, frases e ossos.
Algibeira, como estufas
de ouro feito de destroços!

Mas eis que salta o Conselho
dos homens bons do DPHAN,
no caso mete o bedelho
e na brisa da manhã

acende um sol de esperança
sobre a paisagem mineira.
(Até onde a vista alcança,
era dinamite e poeira.)

- O Pico de Itabirito,
este há de ser preservado
como presença, não mito,
de um borbulhante passado.

Conselho *dixit*. E "tombando"
a rocha, mais rocha agora,
demonstra-nos como, quando,
com peito, uma lei vigora.

St. John, Hanna e Ico, murchos,
detêm-se para pensar.
Queimaram-se os seus cartuchos
ou resta um jeitinho no ar?

- Vamos chorar nossas mágoas
e, reforçando o lamento,
arar em sabidas águas:
Ação, desenvolvimento!

Tudo exportar bem depressa,
suando as rotas camisas.
Ficam buracos? Ora essa,
o que vale são divisas

que tapem outros "buracos"
do Tesouro Nacional,
deixando em redor os cacos
de um país colonial.

Escorre o tempo. E à cantiga
dessa viola afinada,
já ninguém mais lembra a antiga
voz do Conselho, nem nada.

E vem de cima um despacho
autorizando: Derruba!
Role tudo, de alto a baixo,
como, ao vento, uma embaúba!

E o Pico de Itabirito
será moído, exportado.
Só quedará no infinito,
seu fantasma desolado.

(ANDRADE, 1967, p. 125-128)

A importância de Minas e a atuação dos mineiros, ou melhor, “a presença de Minas Gerais como tema e dos mineiros como personagens” (FONSECA, 1997, p. 93) neste cenário é emblemática se quisermos entender a relação dos escritores com o patrimônio cultural e sua preservação. Ouro Preto foi palco de inspiração para diversos intelectuais na consolidação das ideias de preservação no Brasil, a partir do processo de consagração da cidade como relíquia nacional. A importância de Ouro Preto como cerne das preocupações preservacionistas surge na virada do século XIX ao XX, com a transferência da capital mineira para Belo Horizonte, em 1887, e consequente abandono do antigo centro político-administrativo do estado. As

ruínas da cidade tornaram-se ponto de partida para que fosse elevada à condição de bem simbólico.

O descaso com a cidade histórica mineira serviu como alerta, aos intelectuais, das eminentes perdas de remanescentes da arte colonial, caso não fossem tomadas as medidas necessárias. Para isto, muito contribuíram as viagens de intelectuais às cidades históricas nas primeiras décadas do século XX, a exemplo de Alceu Amoroso Lima e Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1916, e de Mário de Andrade, em 1919. Este retorna às cidades históricas mineiras alguns anos mais tarde, em 1924, por ocasião das festividades ligadas à Semana Santa, juntamente com outros intelectuais paulistas, na viagem intitulada por Oswald de Andrade, de Viagem de Descoberta do Brasil. Sua finalidade era identificar elementos da nacionalidade, isto é, as fontes primárias da cultura brasileira. Participaram desta caravana além de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Pentead, o poeta Blaise Cendrars, o jornalista René Thiollier, e o advogado Goffredo Telles.

Não só as viagens realizadas, como também as publicações em torno do tema foram essenciais na construção do grande símbolo nacional: *Roteiro Lírico de Ouro Preto* (1937), escrito por Afonso Arinos de

Melo Franco (sobrinho) e ilustrado por Pedro Nava (Figura 4), *Cidade do sonho e da melancolia: impressões de Ouro Preto* (1926), escrito por Gilberto de Alencar, e *Guia de Ouro Preto* (1938), de Manuel Bandeira com esboços de Joanita Blank e ilustrações de Luís Jardim, entre tantos outros.²¹

Poder-se ia dizer que o interesse pelo barroco e a urgente necessidade de sua preservação resultam, em grande medida, da viagem realizada em 1916, pelo escritor Alceu Amoroso Lima e pelo advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade, às cidades históricas de Minas Gerais. Impressionado com o abandono e o esquecimento do passado colonial, Alceu



4. NAVA, Pedro. *Casa de Ouro Preto*. 1937. Aquarela e nanquim sobre papel (Fonte: Arquivo Pedro Nava, AMLB/FCRB).

²¹ Outras publicações referentes a este período sobre a cidade de Ouro Preto poderão ser encontradas no livro: OURO Preto: sesquicentenário da evolução de Vila Rica à categoria de Imperial Cidade de Ouro Preto, 1823-1973. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973. Catálogo de Exposição.

Amoroso Lima publica na *Revista do Brasil*, no mesmo ano, um artigo intitulado “Pelo passado nacional” em que aponta detalhadamente o estado de conservação de edifícios e objetos remanescentes do período colonial, especialmente em Ouro Preto e Diamantina, mas também em Mariana, Sabará, São João del Rei, Serro e Caeté, referindo-se a elas como “cidades mortas”. “Devemos ajoelhar-nos piedosamente à beira destes dois túmulos [Ouro Preto e Diamantina], onde repousam as primeiras asas com que o nosso Brasil bateu os flancos inda infantis” (LIMA, 1916, p. 1). Em outro trecho faz um apelo aos brasileiros:

No Brasil, sobretudo, agonizante à mingua de patriotismo, é de urgente necessidade guardar para a nossa e para as gerações vindouras a moldura do nosso passado. E se os homens que o fizeram, pródigos não foram em obras e construções, maior deve ser o nosso desvelo pelo pouco que nos resta das épocas vividas. [...] Ouve-se a cada passo o ruir de uma velha pedra: são a ignorância dos homens e a marcha do tempo, em sua marcha inexorável (LIMA, 1916, p. 2).

O escritor finaliza seu texto fazendo um pedido ao poder público que tome providências legais quanto às tantas perdas já ocorridas e daquelas iminentes, frente ao descaso, segundo ele, injustificável, pelo passado da nação.

E já que vivemos numa época legista, façamos uma lei, essa ao menos útil e benfazeja, à sombra da qual possam viver respeitados os vestígios dos nossos primeiros anos, como colônia e como nação. Somos um povo em infância, somos nós os fazedores do passado, não há duvida, mas não poderemos levar avante a nossa missão se desprezarmos o que para nós constitui o passado da pátria. [...] Reabilitemos o passado nacional (LIMA, 1916, p. 14-15).

É bastante provável que muitas publicações e iniciativas editoriais, como as publicações do Sphan, divulgadas alguns anos após o texto de Alceu Amoroso Lima, não foram casuais dentro da política do Estado Novo. Mas é verdade também, que, se por um lado o *Guia de Ouro Preto* (1938) – publicação do Sphan n. 2 –, escrito por Manuel Bandeira, pretendia difundir e solidificar o sentimento de identidade nacional proposta pelo governo, por outro, não foi ingênuo ao ser igualmente veículo de difusão dos ideais preservacionistas da época. O texto é esclarecedor no que tange os esforços dos escritores em preservar a memória barroca, não só na sua materialidade, mas também, simbolicamente. Diz o autor: “Ouro Preto é a cidade que não mudou, e nisso reside o seu incomparável encanto” (BANDEIRA, 1938, p. 41). O livro preocupa-se em mapear a cidade através de plantas e da descrição detalhada de ruas, de monumentos e do casario, complementado com ilustrações do artista, e também escritor, Luís Jardim. As ilustrações, das quais muitas nascem a partir de croquis de Joanita Blank e que serviram de base às admiráveis ilustrações (BANDEIRA,

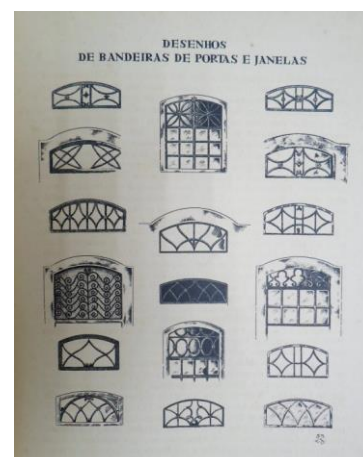
1957), mostram, em seus pormenores, detalhes preciosos dos aspectos arquitetônicos coloniais, aproximando-se, por vezes, de um realismo quase que fotográfico. É interessante notar que alguns desenhos servem, inclusive, como denúncia, apontando o grau de degradação das edificações. Não só as palavras de Manuel Bandeira, como também os desenhos de Luís Jardim voltam-se a uma espécie de inventário dos aspectos característicos da cidade. Vale lembrar que o inventário constitui ferramenta metodológica fundamental na identificação dos bens culturais para fins de preservação. Isto pode ser bem observado nas ilustrações a seguir (Figuras 5-6), que consistem em um registro tipológico das bandeiras de portas e janelas, assinado por Luís Jardim em coautoria com a artista Joanita Blank.

Não é de se estranhar, portanto, que a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional na “fase heroica” do Sphan tenha dado prioridade, sobretudo, ao século XVIII e às manifestações do barroco mineiro, como sendo a autêntica tradição nacional, e a cidade mineira de Ouro Preto, elevada à categoria de monumento nacional em 1933 (BRASIL, 1933) ainda antes da criação do Sphan, a tônica ao seu trabalho. Em crônica “Ouro Preto, Monumento Nacional” publicada no *Estado de Minas* em 20 de julho de 1933, dia seguinte à divulgação do decreto, Manuel Bandeira demonstra seu apreço à cidade mineira e felicita a “grata notícia” ao dizer que Ouro Preto, “de todas as nossas velhas cidades, é talvez a única destinada a ficar como relíquia fiel do passado” (GUIMARÃES, 2009, p. 59-60).

Nos anos de 1920 a 1930 Minas Gerais constituiu-se como núcleo de onde propagavam ideias e ideais. Fato que fica evidente ao constatarmos que os grandes intelectuais no cenário político-cultural do início do século,



5. Edificação na cidade de Ouro Preto. Ilustração de Luís Jardim (Fonte: BANDEIRA, 1938, p. 67).



6. Bandeiras de portas e janelas da cidade de Ouro Preto. Ilustração de Luís Jardim a partir de croquis de Joanita Blank (Fonte: BANDEIRA, 1938, p. 67).

a exemplo dos já citados Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, estarem diretamente vinculados ao Sphan. É, portanto, marcante em relação aos mineiros, “um sentido de construírem uma elite intelectual [...] com vocação do espírito público” (FONSECA, 1997, p. 100).

Fora os escritores já mencionados, também outros intelectuais que praticavam a arte da escrita estavam comprometidos com a preservação do patrimônio cultural, quer na atuação direta no Sphan/Dphan e na relação que mantinham com seu dirigente ou funcionários, quer participando das publicações do órgão e, ainda, divulgando a iniciativa com manifestações na imprensa. São eles: Afonso Arinos de Melo Franco, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Sergio Buarque de Holanda, Gilberto Freire, Joaquim Cardoso, Augusto Meyer, Zoroastro Viana Passos, Afrânio Peixoto, Alceu Amoroso Lima, Abgard Renault, Cecília Meireles, Pedro Nava, Aníbal Machado, Vinicius de Moraes, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Murilo Mendes, para citar apenas alguns (SILVA, 2010a; SORGINE, 2008; SANTOS, 1996). O trânsito de convivência entre estes intelectuais advinha, sobretudo, do mundo editorial do qual faziam parte e que se encontrava em ascensão a partir da década de 1930.²² A análise do vínculo entre os escritores membros do chamado “grupo do patrimônio” (SILVA, 2010a), através da formação de redes de sociabilidade e de um convívio estreito na esfera privada, até mesmo antes, e depois da criação do Sphan, é prolífera para o estudo sobre sua participação no processo de consolidação de um campo científico para a preservação de bens culturais no Brasil.

A constituição do campo do patrimônio pela atuação do Sphan e de seus colaboradores teve, portanto, como importante estratégia de luta, a produção editorial. Neste sentido as publicações do Sphan, em seus primeiros anos de atuação, podem ser compreendidas como elemento chave na divulgação das ideias do órgão, trazendo inúmeros escritores para que debatessem o assunto. Segundo Cíntia Mayumi Silva:

Esses nomes ligavam-se entre si na condição de colaboradores da mesma revista, intermediados pela figura de um mesmo editor, ou na condição de autores editados, ou ainda, por ambos os motivos. Paralelamente, faziam parte de alguns círculos em comum, como os encontros em cafés e livrarias. Não é possível aqui traçar a trajetória de todas essas personalidades para se compreender adequadamente como esses intelectuais transitaram entre uma

²² Nesta época não é raro encontrarmos intelectuais atuando em áreas distintas de forma simultânea, a exemplo do “escritor-editor”, “literato-jornalista”, “jornalista-crítico literário” (PONTES, 1988). “O trânsito entre essas esferas constitui a norma, marcando de maneira indelével a produção cultural no país, no período que se estende dos finais do século passado à década de 50” (PONTES, 1988, p. 68). Isto veio a se modificar com o aumento das especializações dos campos devido à expansão da rede universitária no Brasil, ainda na primeira metade do século XX.

esfera e outra [...], mas aponta para a constituição das redes que se encontraram no Sphan (SILVA, 2010b, p.6).

Tanto as atividades desenvolvidas pelo prestigiado editor e principal articulador da *Revista do Patrimônio* e das demais publicações do Sphan, Rodrigo Melo Franco de Andrade, quanto as preocupações dos escritores em relação ao patrimônio a partir de seus textos publicados nestes veículos, alcançaram ampla circulação e difusão. O uso público da palavra escrita encontrou eco junto ao meio editorial, não só no Rio de Janeiro, como em outros estados também, e foi possível devido ao caráter de personalidade pública destes escritores.

Os intelectuais souberam fazer uso do prestígio que a literatura adquiriu como padrão de cultura, sendo um dos “fenômenos centrais da vida do espírito” no Brasil, ao longo do século XX (CÂNDIDO, 2006, p. 137). Principalmente na primeira metade do século passado, a literatura e os intelectuais ligados a ela cumpriram importante função na cultura brasileira, orientando e dando forma ao pensamento, a partir da publicação de textos marcados por um teor filosófico, sociológico, etnográfico e antropológico. Além disso, a produção literária participou do desenvolvimento de teorias educacionais e políticas. O sociólogo e literato Antônio Cândido em seu livro *Literatura e Sociedade* (2006) propõe uma análise a partir da aproximação e correlação entre vários níveis de ambos – literatura e sociedade – e de sua constância na configuração do cenário sócio-político-cultural brasileiro daquela época.

Apesar da cultura intelectual se haver desenvolvido em ritmo acelerado desde o início do século [XX]; apesar da intensa divisão do trabalho intelectual, com o estabelecimento da vida científica, em escala apreciável; apesar do surto das ciências humanas a partir, sobretudo de 1930; apesar de tudo isto, a literatura permaneceu em posição-chave (CÂNDIDO, 2006, p. 140).

Os integrantes do Sphan – independentemente de sua função – e as ações em prol da preservação do patrimônio cultural inauguram em um curto período, um trabalho de abrangência nacional. A partir da organização de um conjunto de procedimentos e estratégias, souberam “dar visibilidade não apenas à nação que eles [pretendiam] interpretar, mas também, à sua própria atuação enquanto grupo” (SANTOS, 1996, p. 88). Ainda que, em um primeiro momento, tenham dado atenção especial às cidades históricas de Minas Gerais e ao patrimônio de pedra e cal, alcançam, apesar de precárias condições orçamentárias e conturbados contextos políticos, um grande prestígio, até hoje notado pelos pesquisadores e técnicos da área. Sua influência se fez notável, também, em alguns acontecimentos posteriores que puderam se tornar viáveis apenas muitos anos mais tarde. Um exemplo disto, e partindo também de outras conjunturas, foi a criação do AMLB em 1972 e de sua instalação na FCRB, no Rio de Janeiro.

2 O ARQUIVO-MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA

Se é na “fase heróica” do Sphan que cresce em prestígio a FCRB, é, porém, em 1972, no início da “fase moderna” do órgão, que se inaugura o AMLB dentro da instituição dedicada a Rui Barbosa. No entanto, antes de passar a descrever este espaço, que atualmente constitui um setor da Fundação, é necessário contextualizar sua criação, bem como citar os principais acontecimentos e atores envolvidos.

Em entrevistas concedidas por Eliane Vasconcellos²³ e Rosângela Rangel,²⁴ duas funcionárias da instituição, fica evidente que o estudo sobre o AMLB perpassa, necessariamente, um evento ligado a um círculo de intelectuais, denominado de Sadoyle. Ambas as entrevistadas, bem como demais bibliografia consultada e disponível no final desta pesquisa, salientam a importância que teve o Sadoyle na criação do AMLB, juntamente com as aspirações do poeta Carlos Drummond de Andrade e do bibliófilo Plínio Doyle, seu principal articulador.

2.1 Plínio Doyle: bibliófilo e colecionador

Colecionador não só de livros, mas também de amigos, Plínio Doyle nasceu em 1906 na cidade do Rio de Janeiro. Caçula de uma família de nove filhos viria a se tornar um dos maiores bibliófilos da história cultural brasileira do século XX, ao lado de José Mindlin, seu concorrente.²⁵ Plínio Doyle se formou em direito, exercendo a profissão de advogado por quarenta anos. Entretanto, passou a vida toda “caçando livros raros e preservando os livros comuns, na certeza de que um dia, daqui a muito tempo, também esses se [tornariam] raridades” (VALENÇA, 1999, p. 13). Em prefácio da autobiografia de Plínio Doyle, *Uma Vida* (2000), Rachel Valença menciona que ele seria um “brasileiro antigo”. Explica ela que a expressão denotaria

[A] elegância de atitude hoje quase perdida, típica de pessoas que faziam cultura, respiravam cultura, preservavam a cultura de forma quase lúdica, sem se dar ares de salvadores da pátria e sem que isso parecesse uma missão, um fardo, um dever (VALENÇA, 1999, p. 13).

²³ VASCONCELLOS, Eliane. *Eliane Vasconcellos* (depoimento, 2016). Rio de Janeiro: FCRB, 2016, 38p. Entrevista concedida a Ellen Marianne Röpke Ferrando. (Não publicado).

²⁴ RANGEL, Rosângela Florido. *Rosângela Rangel* (depoimento, 2016). Rio de Janeiro: FCRB, 2016, 48p. Entrevista concedida a Ellen Marianne Röpke Ferrando. (Não publicado)

²⁵ O empresário e, também, bibliófilo José Mindlin, apesar de sua expressiva coleção, rendeu-se à grandeza da biblioteca de Plínio Doyle. Foi convidado pela Fundação Casa de Rui Barbosa para fazer-lhe a avaliação, em comissão formada por Carlos Drummond de Andrade, Pedro Paulo Senna Madureira e Margareth Cardoso – uma das maiores conhecedoras em valoração de livros – (REIS, 1987a, p.6), quando garantiu que “ninguém, por dinheiro nenhum neste mundo, conseguiria hoje reunir coleção tão rara” (LUSTOSA, 1990, p. 11).

A vida de estudante, na década de 1920, rendeu a Plínio Doyle grandes amizades. Muitas delas durariam a vida toda como o foi com Américo Jacobina Lacombe, professor de história e presidente da FCRB por 54 anos,²⁶ que conhecera ainda no Ateneu São Luís. A amizade com Américo Lacombe viria a possibilitar, muitos anos mais tarde, a criação do AMLB nas dependências da FCRB. Juntamente com Américo Lacombe manteve estreitos laços com os colegas Vicente Chermont de Miranda, Gilson Amado e Thiers Martins Moreira. “Fizemos um grupo coeso: onde ia um, iam todos”, dirá o bibliófilo (DOYLE, 1999, p.56). Ainda na faculdade, conheceu San Tiago Dantas, Aroldo Azevedo, Antônio Galotti, Otávio de Faria, Flávio Brant, Hélio Viana, Silvio de Lacerda, entre outros, futuros colegas de profissão ou historiadores, professores, políticos, diplomatas e professores (RANGEL, 2008).

O período de formação de Plínio Doyle, bem como a década seguinte, de 1930, foi responsável pelo seu desenvolvimento e amadurecimento intelectual. Este momento condiz com as mudanças de pensamento pelas quais passava o Brasil, já mencionadas anteriormente. Mesmo que o bibliófilo não tenha participado ativamente do movimento modernista ou tenha aderido a correntes ideológicas, sofreu, no entanto, suas consequências, principalmente por residir na então capital nacional e pelo meio intelectual em qual transitava. Frequentava, também, as sessões abertas da Academia Brasileira de Letras (ABL) e os salões de leitura da Biblioteca Nacional (BN). Esta época é fundamental para compreendermos a constituição de sua biblioteca (RANGEL, 2008).

Já em plena atuação como advogado, junto ao escritório de seu ex-professor Haroldo Valadão e de José Coelho da Rocha, Plínio Doyle passa a representar a Livraria José Olímpio Editora a convite de José Olímpio, um dos maiores editores brasileiros do século XX. Nesta época a editora era um dos locais mais importantes para a trajetória literária nacional.

Devido não só aos acontecimentos modernistas na Semana de 1922, mas também posteriormente, a uma intensa campanha a favor da disseminação do livro nacional, os autores brasileiros passaram a ser mais conhecidos. A expansão do setor editorial foi um dos requisitos institucionais responsáveis por formar o perfil do campo intelectual da época. O aumento da indústria livreira nacional resultou, conforme análise do sociólogo Sergio Miceli, da “constituição de um novo público composto de funcionários, profissionais liberais, efetivos das carreiras docentes, empregados do setor privado etc., grupos cujo tamanho e importância

²⁶ Américo Jacobina Lacombe foi nomeado, a convite do ministro Gustavo Capanema, presidente da Casa de Rui Barbosa em 1939, onde permaneceu até 1993. “Sua gestão foi marcada pelo resgate, preservação e difusão dos acervos e da produção intelectual de Rui Barbosa. Para assegurar à Fundação Casa de Rui Barbosa uma posição de destaque no cenário científico e cultural do país, criou o Plano Nacional de Microfilmagem, o Laboratório de Restauração, o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira e o Centro de Pesquisa” (Disponível em: <http://casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=107>. Acesso em: 20 jan. 2017).

tendiam a aumentar cada vez mais em função da industrialização e da urbanização” (MICELI, 2001, p. 76). Aliado a isto, a crise mundial de 1929 dificultava a importação dos livros estrangeiros, até então a leitura mais consumida pela população letrada no Brasil, impulsionando o crescimento benéfico desta indústria (PONTES, 1988). A consequência foi a profissionalização do escritor, o aumento da publicação de autores nacionais em substituição às importações – fazendo do romance o gênero mais privilegiado – e, por consequência, o crescimento das editoras no país. Destas, a de maior importância no cenário da época viria a ser a Editora Nacional sobre a qual dirá Manuel Bandeira em crônica “O Brasil começa a ler”, publicada na *Revista Souza Cruz*: “A Editora Nacional veio provar que o Brasil quer ler. Não lia porque o livro era caro” (GUIMARÃES, 2009, p. 159).²⁷ Neste contexto é criada, igualmente, a Livraria José Olímpio Editora, primeiramente em São Paulo e, depois, instalada no Rio de Janeiro (RANGEL, 2008).

O escritório de José Olímpio, localizado nos fundos da livraria, servia como ponto de encontro para reuniões nas quais se discutiam os mais variados assuntos. Participavam destas reuniões os escritores e, também, artistas que à época mantinham um relacionamento próximo e alguns projetos editoriais em conjunto. “José Olímpio conseguiu reunir em torno de si e da sua editora, homens de todos os partidos e de todas as ideologias porque ele os tinha como amigos” (RANGEL, 2008, p. 24). Plínio Doyle, que frequentemente comparecia à livraria, seja para conhecer de perto os escritores, seja para obter deles autógrafos dos livros que avolumavam sua coleção, também passou a colecionar os manuscritos originais dos livros editados pela José Olímpio que, normalmente, eram descartados.

O período em que o bibliófilo trabalhou como advogado para a Livraria José Olímpio Editora, de 1935 a 1960, possibilitou que criasse fortes vínculos com muitos dos nomes mais expressivos da literatura brasileira da época que eram ali editados. Dentre eles se

²⁷ Em pesquisa sobre a indústria livreira na primeira metade do século XX, a antropóloga Heloisa Pontes aponta as causas que levaram à crescente aparição de editoras no país, a publicação massiva de autores nacionais e, principalmente, de escritos que buscavam interpretar o homem brasileiro. Diz ela: “nos anos 30 [a tarefa de editor] passou a ser realizada por um número maior de pessoas: jovens e talentosos brasileiros que estabeleceram inúmeras editoras, principalmente nos centros urbanos de maior poder econômico, social e político, como o Rio, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre” (PONTES, 1988, p. 59). A atuação e relação destas editoras com os escritores são também descritas pela autora sendo que “as editoras estimuladas pela procura de livros e pela quantidade de originais que lhes eram enviados ‘disputavam os autores, aumentavam as suas tiragens, incrementavam os concursos’” (PONTES, 1988, p. 59). Sergio Miceli complementa a análise dizendo que “a montagem de editoras comerciais de médio e grande porte, a rentabilidade da literatura de ficção e o surgimento de um núcleo de romancistas produzindo para o mercado interno compõem o tripé em que se alicerçou a infraestrutura da produção de livros” (MICELI, 2001, p. 241). As décadas de 1930-1940 foram responsáveis por firmar a infraestrutura que permitiu uma produção de livros em escala industrial no Brasil.

encontravam: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Herman Lima, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, Luís Jardim e muitos outros.²⁸

Admirador dos escritos de Carlos Drummond de Andrade, Plínio Doyle o acompanhava de longe, em livrarias e na própria editora de José Olímpio, vindo a conhecê-lo pessoalmente em 1957. Conta ele a respeito deste encontro:

[...] Reuni num volume encadernado certo número de suas crônicas do *Correio da Manhã* e escrevi uma pequena nota indagando: merecerá este volume um poema do cronista ou uma crônica do poeta? Deixei o volume na mesa do José Olímpio, e qual não foi minha surpresa quando, no dia seguinte, encontrei nas primeiras páginas o poema “Saudação” (DOYLE, 1999, p. 96).

Seu gesto, bem como a resposta-poema escrita por Carlos Drummond de Andrade, dava início a uma duradoura amizade “respeitosa e muito agradável, que se manteve até o fim, com telefonemas quase diários, visitas muitas” (DOYLE, 1999, p. 97). Vale a pena transcrever aqui o poema, na íntegra, deixado pelo poeta, a fim de compreender o espírito que ambos, bibliófilo e poeta, nutriam pela preservação da memória literária.

SAUDAÇÃO

ou

De como o Autor, surpreendendo-se com a existência deste volume, encontrado sobre a mesa de José Olympio, achou os seus escritos melhorados e protegidos da consunção do tempo, por via dos cuidados de Plínio Doyle.

Ó canhestras e vagas croniquetas,
quem vos salvou da poeira das gazetas?
Cada manhã, da minha 2.000 Hermes
íeis saindo, pássaros inermes,
e voando ao sol e à chuva, meio às tontas,
quem vos punha reparo, enfim das contas?
Talvez algum caixeiro de quitanda,
ou de vendedor de velas para Umbanda,
a dissolver meu drummondiano orgulho,
vos convertesse em material de embrulho.
Senão, dançarináveis pela praia
ou pela rua, nesta sorte ingaia
de papel atirado aos quatro ventos,
de que a chuva não lê os argumentos,
e o gari vai varrendo com a vassoura
como quem varre casca de cenoura.
Esquecidas, pisadas... Quando muito
(a rima é de Camões) o magro fruto
de meu labor ia dormir no arquivo
do jornal, semelhante a um morto –vivo.

²⁸ Note-se que muitos destes nomes estiveram, também, ligados à causa preservacionista, tendo atuado junto ao Sphan ou contribuindo com textos sobre o assunto.

Mas, surpresa, que vejo? Estais vestidas
de roupa de domingo, e tão garridas,
neste álbum passeais a graça nova
que não vos transmiti, graça que prova
não a força do autor, que é bem mofina,
mas a inventiva, generosa, fina
simpatia de alguém. Saudai-o, crônicas:
é Plínio Doyle. Improvisai sinfônicas
orquestrações, e gratos dós de peito
em honra desse mágico perfeito

(ANDRADE, 1957 apud DOYLE, 1999, p. 97).

Naquela época o bibliófilo já tinha fama de colecionador entre os escritores e Guimarães Rosa, certa vez, comentou: “Vocês conhecem o Plínio Doyle, que não está satisfeito enquanto não tem um papel na mão para sua coleção. Ele me pediu os originais das ‘Segundas Estórias’ para ler e agora não quer devolver porque já estão no seu arquivo” (DOYLE, 1999, p. 44).

Fato é que Plínio Doyle, com vocação de colecionador, ia adquirindo cada vez mais fama pelo seu espólio. Ao lado de sua biblioteca com livros e suplementos literários editados em todo o país, reuniu em seu arquivo particular cartas, manuscritos, fotografias, em suma, tudo aquilo que dissesse respeito às letras e que estivesse ao seu alcance quer pela compra, quer por generosas doações de conhecidos e amigos. Recebia, ainda, diversas indicações de livreiros e escritores que o auxiliavam em suas pesquisas. Deslocava-se com frequência aos lugares mais remotos, visitando bibliotecas, livrarias, arquivos e sebos em busca de uma preciosidade. Nada do que acontecia no universo literário passava despercebido ao colecionador. Com uma paciência sem limites, juntou e possibilitou a preservação de uma coleção formidável do que de melhor existe sobre a literatura brasileira. Além de sua biblioteca, formou um acervo a mais, constituído de preciosos arquivos de escritores que o colecionador devidamente reuniu e catalogou, possibilitando a salvaguarda da nossa frágil memória literária. Para Plínio Doyle “montar uma biblioteca não é apenas juntar livros, mas dar ao acervo um conjunto e uma coerência. Isto é o que lhe dá valor” (REIS, 1987a, p. 6).

A quantidade de livros, jornais e revistas adquiridos ia crescendo a olhos vistos e já não cabiam mais em sua residência onde, inicialmente, ocupavam um cômodo e, depois de alguns anos, já se estendiam por várias partes da casa. Devido aos cuidados que nutria por aquele objeto (livro) e assunto (literatura), comprou um imóvel, localizado na rua Barão de Jaguaripe, nº 74, apartamento 201, ao lado de sua residência, reservado unicamente para sua biblioteca. Instalou-se lá o famoso biblio-apartamento, como era chamado por alguns de seus amigos que o frequentavam.

A “biblioteca pliniana”, como a denominou Carlos Drummond de Andrade, era povoada de livros do chão ao teto e da cozinha ao banheiro (SENNÁ, 2000, p. 162). Tudo era primorosamente organizado. As revistas eram todas separadas por pastas e os livros recebiam todos os cuidados necessários para que fossem preservados da melhor forma possível. Para tanto, seu dono os conhecia intimamente. Conhecer um livro, para Plínio Doyle,

não é tê-lo lido integralmente; é examinar sua folha de rosto, ler o prefácio ou a introdução, consultar o índice, a errata, se houver, o colofão e as orelhas. De outro modo eu nunca poderia conhecer os meus livros, mas desta forma eu os “conhecia” todos (DOYLE, 1999, p. 62).

Por consequência, o bibliófilo possuía uma sensibilidade gráfica apuradíssima. Ou seja, era um amante de livros que, antes mesmo de olhar ou ler seu interior, tateava-o, sentia-lhe a encadernação, ao mesmo tempo em que seu espírito se agitava para desvendar-lhe o interior (MONTELLO, 1986).

Plínio Doyle sempre gostou muito dos livros e cultivou o hábito da leitura desde muito jovem, sendo este intensificado com o seu ingresso na faculdade e com a convivência entre amigos. “Lia tudo o que encontrava”, diz ele (DOYLE, 1999, p. 62). Sua alma de colecionador levou-o a reunir, ao longo de 60 anos, uma coleção de cerca de 25 mil volumes integrados ao acervo da FCRB em 1988, quando adquiridos pela instituição. A biblioteca especializada em literatura brasileira que ele montou foi posta à venda em 1988. Plínio Doyle, então com 80 anos, já não tinha mais condições de administrá-la, apesar da ajuda do bibliotecário Olímpio José Garcia Matos – à época pertencente ao quadro da Fundação Nacional pró-Memória (FNpM) (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 11) – que, aos sábados e domingos, procurava atender aos pedidos de consulta, ao mesmo tempo em que realizava a higienização e ficava atento aos ataques biológicos.

Ao colocar à venda sua importante coleção, o bibliófilo impunha a condição de manter o conjunto reunido. Seu interesse maior era, no entanto, poder negociar com o Ministério da Cultura (MinC) para que sua biblioteca fosse transferida à FCRB onde trabalhava. Naquele momento sua intenção tinha um propósito claro, pois, além de poder ficar próximo à coleção que reuniu ao longo da vida, acreditava que “hoje as bibliotecas têm que ser públicas cuidadas por entidades culturais de peso” (REIS, 1987a, p. 6) e comprometidas com a cultura. Após ser objeto de disputa entre a Universidade de Campinas (Unicamp) e Universidade de Brasília, o acervo reunido por Plínio Doyle foi oficialmente integrado à FCRB no dia 22 de junho de 1988, assegurando sua unidade e preservação (CASTELLO, 1988, p. 7). Em discurso proferido pelo diretor executivo da FCRB, Olavo Brasil, em solenidade de recebimento da

biblioteca, lê-se que "os Ministérios da Educação, através do FNDE, e da Ciência e Tecnologia, através da FINEP, garantiram-nos os recursos para que a Biblioteca de Plínio Doyle viesse fazer parte de nossos acervos, contribuindo cada um com Cz\$ 15.000,00" (LIMA JUNIOR, [1988], p. 1).

O senso de organização adquirido pelo bibliófilo e refletido em sua biblioteca deve-se, em grande parte, à sua carreira profissional como advogado, organizando a documentação dos processos, realizando listagens de inventários, entre outras atividades que punham ordem no escritório e, mais tarde, no Instituto dos Advogados Brasileiros, onde trabalhou por algum tempo. Para melhor consultar sua coleção, Plínio Doyle elaborou um catálogo, hoje em seu arquivo pessoal no AMLB, "em ordem alfabética de autor, que contém os campos: título do livro, local, editor, data da edição e observações" (RANGEL, 2008, p. 29).

Homem de inigualável cultura, Plínio Doyle também muito escreveu. No entanto, seus escritos faziam parte da organização de sua coleção. "São notas aos milhares espalhadas nas entrefolhas dos milhares de livros que reuniu. Cada livro tem uma história [...] Daí o caráter peculiar da organização de sua biblioteca" (LUSTOSA, 1990, p. 11). Suas notas registram não apenas a memória de cada livro ou periódico, mas, da mesma forma, os percursos pelos quais passou a publicação (edições, reedições, correções, entre outros) e as dificuldades encontradas pelo bibliófilo na aquisição do exemplar. Sendo Plínio Doyle um colecionador, não é raro encontrarmos em sua biblioteca mais de um volume do mesmo livro, cada um com uma peculiaridade distinta.

Aos 94 anos, boa parte deles dedicado não só aos livros, mas mais do que isto, devotados à cultura brasileira e à sua difusão, Plínio Doyle morre em dezembro de 2000. Dedicou-se à advocacia, atingindo o cargo de Procurador da Fazenda Nacional, mas foi à literatura que se entregou plenamente como bibliófilo e colecionador, por toda a vida. Amante de tudo aquilo que diz respeito às letras em nosso país foi responsável por reunir, ao seu redor, diversos intelectuais, presidiu a diretoria da BN, fundou a Sociedade de Amigos de Machado de Assis, foi membro do Conselho Federal de Cultura por seis anos, criou a Associação Profissional dos Escritores, hoje Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, entre outros. Mesmo não sendo escritor publicado, a ABL lhe conferiu duas medalhas: Machado de Assis e João Ribeiro, por honras ao mérito.

É provável, no entanto, que seu maior legado à cultura nacional tenha sido a criação do AMLB junto à FCRB, para quem entregou sua biblioteca e seu arquivo especializados em literatura brasileira, e onde trabalhou incansavelmente por vários anos. Por meio de um trabalho constante angariou, junto aos escritores e seus familiares, arquivos pessoais de

autores nacionais. Ao lado de sua equipe, catalogou e processou parte deste acervo possibilitando a preservação e a difusão da memória literária nacional.

2.2 O Sabadoyle

O ato de colecionar livros e manuscritos viabilizou a criação de uma rede de amizades e sociabilidade em torno da figura exemplar que foi Plínio Doyle. Sua coleção levou-o a um reconhecimento junto aos intelectuais da época. A próxima relação do bibliófilo com o universo literário, bem como a constituição de sua biblioteca, foi responsável por criar e manter, por longos 34 anos (1964-1998), um encontro *sui generis* de escritores e intelectuais em sua residência nas tardes de sábado. Plínio Doyle soube recuperar uma prática de inícios do século XX: a reunião de intelectuais, não só das letras, mas também de outros ramos, e que recebeu do poeta modernista Raul Bopp, em 1974, dez anos após o início dos encontros, o simpático nome de Sabadoyle.²⁹ Para o poeta, tratava-se de uma “[...] reunião de amigos na Biblioteca de Plínio Doyle, a que denomino de Sabadoyle – por se realizar habitualmente aos sábados” (BOPP, 1974, p.191).

[Plínio Doyle], dotado de subterrâneo poder de aglutinação amical, e que o exerce com técnica particular: faz seus amigos os amigos dos livros, e coloca os livros a serviço da amizade. Este segredo da confraria intelectual formada gradativamente em volta do advogado e bibliófilo Plínio Doyle, que de simples colecionador de obras de literatura brasileira passou a criador de uma espécie de 'instituição nacional', como a caracterizou Afonso Arinos de Melo Franco [...]: a biblioteca especializada, hoje figurando continuamente como fonte de consulta em numerosos estudos de autores nacionais e estrangeiros, que a ela recorrem para documentação de suas obras. Coisa rara, raríssima entre nós, esse tipo de biblioteca particular, não trancada a sete chaves para deleite exclusivo do proprietário (ANDRADE, 1976, p. 5)

Tudo começou numa tarde de sábado, na véspera de Natal de 1964, quando, em busca por um determinado texto, o poeta Carlos Drummond de Andrade se dirigiu à residência de Plínio Doyle. Este possuía os livros, enquanto que aquele, a curiosidade estudiosa e foi, certamente, a afinidade de ambos pela arte da escrita que os aproximou. “Carlos Drummond de Andrade iniciou uma série de visitas à minha residência, na rua Barão do Jaguaripe, nº 62, aos sábados, sempre às 15 horas, com a finalidade de consultar livros ou revistas da minha coleção” (DOYLE, 1999, p. 107). Os encontros se tornaram rotineiros. O poeta chegava ao início da tarde, conversava com o anfitrião, dizia-lhe o que viera procurar em sua biblioteca,

²⁹ A partir do grande sucesso e reconhecimento desfrutado pelo Sabadoyle, houve tentativas regionais de criação de filiais do encontro, mas nenhuma alcançou tamanho reconhecimento e longevidade como o grupo carioca. O primeiro foi em Salvador, por iniciativa de Barberth de Castro, seguido de um encontro instituído na capital mineira pela professora Maria José de Queiroz, em início da década de 1980 (INOJOSA, 1981a, p. 4).

fazia sua pesquisa, e saía, pontualmente, às 17 horas. E assim, sem plano algum, nascia o Sadoyle. O bibliófilo, não se recordando exatamente do primeiro dia da visita de Carlos Drummond de Andrade, exceto que fora antes do Natal do ano de 1964, resolveu fixar a data natalina como início das reuniões em sua biblioteca.

O segundo que compareceu às reuniões aos sábados na casa do colecionador foi o amigo de longa data Américo Lacombe, na época já à frente da FCRB. Depois vieram Joaquim Inojosa, Peregrino Júnior, Aurélio Buarque de Holanda, Ciro dos Anjos, Luís Viana Filho, Afonso Arinos, Wilson Martins, Raul Bopp, Murilo Araújo, Mário da Silva Brito e mais outro, mais outro, mais outro... E, assim, estava instituída a confraria literária, também chamada pelos sadoyleanos de: grêmio literário, charlas sabatinas, tertúlias, pasárgada literária, fastos hebdomadários, entre tantas outras denominações. Na busca por uma definição não-definição, escreve Pedro Nava em ata de 11 de janeiro de 1975:

Que nós? Esse grupo. E o que é esse grupo? Um clube? Uma coterie literária? Um arremedo de academia? de grêmio, de instituto, centro? um sindicato? uma irmandade? Nada disso. Apenas um grupo de pessoas que se estimam, que querem se ver, trocar informações, bulir em papelada velha e falar de tudo - até de literatura (NAVA, 1975 apud SENNA, 2000, p. 17).

O crítico literário Wilson Martins parece concordar com o memorialista ao dizer que "o encanto especial do Sadoyle está na sua absoluta espontaneidade e na ausência completa de pedantismo" (MARTINS, 1980, p. 11). De fato, os encontros e a aderência aos mesmos eram espontâneos, sem que fosse necessária a existência de convenções, estatutos ou qualquer tipo de burocracia. O que se fazia ali era praticar a pura e desinteressada conversa, onde praticamente tudo virava motivo de confabulação – menos política e religião, temáticas *non gratas* na confraria – e onde “uma canjiquinha ou biscoito de polvilho podia ter, ocasionalmente, tanta importância quanto o texto exato de um verso célebre” (MARTINS, 1980, p. 11).

Além de cultivar uma boa conversa, os participantes consultavam igualmente a coleção de Plínio Doyle que abria suas portas a todos aqueles em busca de alguma informação. Mais e mais a biblioteca de Plínio Doyle fazia-se conhecida por pesquisadores d’aquém e d’além mar. O visitante podia abrir, apalpar, consultar o livro, mas nunca levá-lo para casa. “Parece até que Plínio Doyle segue o conselho de Agripino Grieco: não empresto porque minha biblioteca é em grande parte de livros emprestados”, disse, certa vez, o escritor e redator do maior número de atas do Sadoyle, Joaquim Inojosa (INOJOSA, 1981b, p. 4).

Os encontros de sábado também eram frutíferos ao colecionador, uma vez que serviam como possibilidade para o incremento de sua coleção. Plínio Doyle gostava que os

sabadoyleanos lhe ofertassem livros, manuscritos, entre outras preciosidades do universo literário. Tratava-se de uma "atitude que ele esperava fosse imitada pelos demais frequentadores sempre que se oferecesse uma oportunidade" (SENNA, 2000, p.178).



7. Integrantes do Sabadoyle, em 14 de julho de 1973 (Fonte: RANGEL, 2008, p. 142).

O grupo de participantes crescia, bem como a biblioteca de Plínio Doyle o que fez com que se mudasse, em 1972, ao apartamento recém-adquirido, em edifício localizado ao lado de sua residência. Até este ano os encontros eram bastante informais o que veio a mudar com a instituição das atas ou, como as denominou Vilma Guimarães Rosa, “acontecências” (SENNA, 2000, p. 11). Estas passam a documentar os encontros redigidos em prosa e verso, possibilitando a constituição da memória do Sabadoyle. Plínio Doyle comenta que não se recorda de quem as instituiu, mas, fato é que se tornaram hábito e expunham o que de melhor se fazia em termos literários naquela época.

Mesmo que, a princípio, não se recorde de quem iniciou o hábito das “acontecências”, o bibliófilo, provavelmente, tinha ciência de que elas se transformariam em documento e que possivelmente um dia integrariam o acervo de alguma instituição que as preservasse. Para o escritor Homero Senna as atas tinham uma finalidade bastante clara, vindas de um colecionador e arquivista nato, como o foi Plínio Doyle.

Imaginar que ele deixaria de consignar, de alguma forma, o que passou a acontecer, aos sábados, na sua biblioteca. E as assinaturas? Colecionador de manuscritos, perderia ele a oportunidade de colher autógrafos de tantos intelectuais (SENNA, 2000, p.17)?

Desta forma, as atas tinham grande importância como demonstrado no texto, em forma de poema, que abre a primeira delas, redigida por Alphonsus de Guimarães Filho, e que apontava para o destino reservado a este documento.

[...]
Livro destinado a ser
de presença, necessário
é - somente para ter
o destino de um arquivo
[...]

(GUIMARÃES FILHO, 1972, p. 7)

As atas chegaram a ser publicadas em livros e no jornal, sobretudo as atas especiais de Natal.³⁰ O Sadoyle se tornava, assim, cada vez mais conhecido e passou a ser matéria frequente no *Jornal do Comércio* e *Jornal do Brasil*, entre as décadas de 1970 e 1980.

Os participantes eram diversos (Figura 7), uns mais frequentes e outros bissextos, não se limitando aos encontros apenas os homens das letras. "Assim, não se pode dizer que se trata de uma microrassembléia de literatos, mas antes da confluência de profissionais de variadas origens – professores, advogados, cientistas, homens públicos" (SENNA, 2000, p. 192) além dos poetas, romancistas, ensaístas, contistas, cronistas. Tem-se o registro, inclusive, da presença de políticos do mais alto escalão, incluindo presidentes da república, a exemplo de Juscelino Kubitschek, que compareceu ao Sadoyle em 1975.

Muitos dos freqüentadores mais assíduos eram os mesmos com assento marcado na ABL. Ainda que tímida, a presença feminina igualmente se fez presente ao longo dos anos, sendo que Esmeralda Doyle, esposa do bibliófilo, participava assiduamente, cuidando para que não faltassem refresco e guloseimas.

O registro da maior participação de personalidades femininas no Sadoyle a partir dos anos de 1990, pode ser um sinal do maior número de mulheres escritoras na sociedade brasileira. Tal sociedade estaria mais aberta aos escritos femininos (RANGEL, 2008, p. 51)

O Sadoyle foi tema de dissertação de Rosângela Florido Rangel, intitulada *SABADOYLE: uma academia literária alternativa?* (2008). A pesquisa tratou de explorar a fundo a constituição do coletivo. A autora identifica a formação de dois grupos mais regulares ao longo da existência dos encontros. O primeiro e maior, que abarca o período de 1964 a 1990, tinha como participantes assíduos os intelectuais de origem mineira (29,16%), em grande parte formados em direito, mas voltados às letras. Já o segundo grupo, identificado a partir de 1990, era constituído, em sua metade, por sadoyleanos cariocas (47,36%), de formações diversas, mas, assim como no primeiro grupo, quase sempre exercendo atuação literária. O trabalho é minucioso na apresentação dos intelectuais mais frequentes. A análise se estende à sua origem, idade, formação, atuação no campo literário e/ou artístico, participação em agremiações literárias, contando ainda com uma pequena biografia de cada um deles.

³⁰ *Atas-Poemas* (LIMA, 1974), *70 Atas Sadoyleanas* (INOJOSA, 1980), *História de uma confraria literária – o Sadoyle* (SENNA, 1985) são alguns dos títulos publicados sobre o evento. Além disso, atas que, por algum motivo se destacavam, eram reproduzidas em artigos, folhetos ou em notas de reportagens.

Após perdurar por 34 anos, o Sadoyle tem suas atividades finalizadas em 26 de dezembro de 1998 (RANGEL, 2008). Plínio Doyle, então com 92 anos e com uma saúde frágil, decide encerrar as charlas sabatinas. Foram longos os anos de intenso convívio, constantes conversas e comemorações. Além disso, os encontros passaram a fazer parte da história cultural do Brasil de finais do século XX e podem ser rememorados nas atas, integradas ao arquivo de Plínio Doyle no AMLB.

O Sadoyle foi palco e resultado da criação de uma rede de sociabilidade em torno de diversos intelectuais da época e os encontros protagonizaram a modernização literária nacional. Apesar de ser conhecido como uma reunião descompromissada, onde não se tratava apenas de literatura, os principais autores do Sadoyle, por meio de uma identificação coletiva, buscavam formar a memória literária daquela época. Sobre a história de determinados grupos de intelectuais e o conjunto de materiais por eles reunidos, diz Sergio Miceli que estes

são produto de uma atividade de simbolização mediante a qual esses grupos manifestam sua existência material, política e intelectual. Antes de serem processados e transformados pelo pesquisador em provas do argumento explicativo, os materiais aí contidos são parte integral do repertório de imagens com que o grupo veicula e gere sua identidade (MICELI, 2001, p. 349).

O próprio ato de colecionar, nutrido não só por Plínio Doyle mas também por outros sadoyleanos, evidencia a formação e preservação de uma memória literária nacional intencional, enquanto ato verdadeiramente político. Ou seja, o discurso sobre a identidade do grupo era claramente pautado na ideia de testemunho. Assim, longe de ser um acontecimento ingênuo, a criação do AMLB como espaço de preservação literária, dentro da FCRB – uma instituição cultural sólida e de abrangência federal cuja missão é a pesquisa, ensino, preservação e difusão de seu acervo –, significou a possibilidade de ver transformado e chancelado em monumento o legado do grupo. Instalar o AMLB na FCRB era garantir um *locus* de reconhecimento público; em outras palavras, era assegurar a legitimação e autenticidade daquele acervo.

Mas, não só isso, tendo em vista o cenário político daquela época, pós-golpe de 1964, instauração do regime civil-militar e tudo o que ele representava, tornava-se sábio assegurar em repositório seguro a trajetória do grupo dos sadoyleanos evitando, assim, perdas de qualquer natureza. Por outro lado, também é necessário mencionar que a literatura enquanto arte e como instituição, como esta praticada pelos intelectuais aqui aportados – os ditos “grandes escritores” –, vinha observando sinais de declínio e desprestígio junto ao contexto cultural, sendo substituída, a partir da segunda metade do século XX, pelos meios de

comunicação em massa como o rádio e a televisão. Tratava-se do fim de um tipo específico de literatura: aquela praticada pelos intelectuais da alta modernidade (PERRONE-MOISÉS, 2016). Tudo isso parece ter levado os escritores, aqueles que haviam presenciado o auge da indústria literária nacional nas décadas de 1930-1940, à urgência da criação do AMLB.

As palavras da escritora Raquel de Queiroz confirmam a importância do AMLB como repositório para os acervos literários de um grupo de origem e com características bastante delimitadas.

Ali no Museu de Literatura é o nosso lugar, ali devemos ficar todos. Os grandes, como Alencar, como José Lins, como Graciliano, como Guimarães Rosa nas vitrines de honra que merecem. Os menores, como esta abaixo assinada, nas prateleiras menos à vista, que não é desdouro ser menor junto dos maiores. Antes dá orgulho e honra a simples companhia deles. E tudo zelado, cuidado, catalogado, acessível aos pesquisadores e aos curiosos, monumentos que são o documento da história literária do Brasil. [...] Museu de Literatura, criado justamente, para conservar e honrar essas relíquias, e onde elas ficarão preservadas pelo tempo e as gerações (QUEIRÓS, 1975, p. 4).

Mais do que ter depositado no AMLB seu legado intelectual, os literatos acabaram tornando-se homens catalogados, isto é, monumentalizaram-se, conservando ali seu arquivo pessoal. Souberam conferir à sua atividade literária e à sua própria imagem o valor de documento histórico e testemunho de uma época. A criação do AMLB inaugura, assim, o processo de institucionalização das relações sociais mantidas entre este grupo de intelectuais. O Arquivo-Museu torna-se uma “instituição-memória” (COSTA, 1997, p. 34) que procura dar visibilidade ao conjunto das experiências que formaram a identidade política e social daqueles indivíduos.

2.3 A criação do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira

Se, nas palavras do escritor Josué Montello, “a pré-história do Sadoyale é a pequena história da vagarosa formação de uma biblioteca particular” (MONTELLO, 1986, p. 11) e da história de seu colecionador, poderíamos igualmente dizer que a pré-história do AMLB repousa nas tardes literárias passadas na biblioteca de Plínio Doyle e no espírito distinto das figuras exemplares que delas participaram. Visto que o sentido de preservação da memória literária já existisse no grupo de sadoyleanos, é de se supor que a criação do AMLB derivasse, nada mais nada menos, destes encontros semanais, da urgência de construir sua própria identidade e de perpetuar sua memória. De fato, a criação de um espaço destinado à guarda dos acervos literários foi ideia sabiamente gestada nas conversas entre os

sabadoyleanos (ANDRADE, 1973, p. 5), embora não tenha sido mencionado em nenhuma das atas que registram os encontros.

Era urgente criar um espaço que acolhesse aquilo que de mais importante existia para os homens das letras, fruto de sua atividade pessoal e profissional, isto é, seu legado intelectual. Diz Plínio Doyle: “em 1972 [...] por sugestão de Carlos Drummond de Andrade, iniciei as providências necessárias à criação de um órgão ou entidade que pudesse, no futuro, conservar nossos arquivos, com outros que fossem obtidos” (DOYLE, 2000, p. 123).

Conta o bibliófilo que, a princípio, recorreu ao seu amigo José Olímpio, dono da livraria-editora, para que o órgão fosse ali instalado. Este prontamente aceitou o pedido gostando da ideia de ter uma fundação criada em seu nome. Para que isto pudesse se tornar viável burocraticamente, Plínio Doyle pediu ao amigo Américo Lacombe uma cópia do documento de criação da FCRB, o qual logo se interessou pela ideia e sugeriu que o tal órgão fosse criado junto à instituição que presidia. Como a criação da nova instituição demorasse a acontecer junto à Livraria José Olímpio Editora, devido a problemas financeiros, Plínio Doyle aceitou o convite de seu amigo Américo Lacombe.

Voltei para a Casa de Rui, e o Lacombe, juntamente com Irapoan Cavalcanti de Lira, diretor executivo, e o Maximiano de Carvalho e Silva, diretor do Centro de Pesquisas, criaram o Arquivo-Museu de Literatura, cujo ato foi assinado a 28 de dezembro de 1972 e na mesma data instalado com uma pequena exposição (DOYLE, 2000, p. 124).

Comenta Carlos Drummond de Andrade acerca deste fato:

A Fundação, órgão autônomo, poderia começar do ponto zero o estabelecimento de um acervo documental que preservasse peças literárias e material iconográfico do passado e do presente, em termos, não de nostalgia ou vaidade, mas de préstimo cultural, servindo à pesquisa e à reflexão crítica. E dispondo de um Centro de Pesquisas, nada mais natural que a este incumbisse cuidar do assunto. Maximiano de Carvalho e Silva, diretor do Centro, apaixonou-se pelo assunto e, em poucos meses, com a superintendência de Irapoã Cavalcanti de Lira, diretor [executivo] da Casa, montou o pequeno arquivo-museu que, tudo indica amanhã será grande e prestará bom serviço (ANDRADE, 1973, p. 5).

Os relatos obtidos nos depoimentos das funcionárias da FCRB, Eliane Vasconcellos (2016) e Rosângela Rangel (2016), ressaltam o papel desempenhado pelas lideranças da FCRB à época. Citam em especial Américo Lacombe e sua conquista ao conseguir, junto ao governo, que o novo órgão fosse implantado dentro da instituição, que, a princípio, nada tinha a ver com o acervo do AMLB. Sobre a atuação do presidente da instituição, Rosângela Rangel comenta:

Eu acho que foi a visão, aliada aos serviços prestados para a Fundação, para o governo. As pessoas que seriam os padrinhos do AMLB não seriam aventureiros. Seriam pessoas já com uma sólida formação. Um papel já cumprido no país, para a memória (RANGEL, 2016, p. 13-14).

A partir desta fala fica claro que a criação do órgão está intimamente relacionada a motivos que atravessam questões políticas, além de uma articulação que acontece a nível institucional (SOPHIA, 2017). Mas não só isso, Eliane Vasconcellos aponta para outro fato importante que diz respeito à constituição do acervo do AMLB e o que este representaria para a FCRB em termos de possibilidade de pesquisa. Ou seja, pode ser que a tipologia predominante do acervo do AMLB – os manuscritos – , bem como sua incorporação, fossem vistos como estratégia para justificar e valorizar sua existência dentro da FCRB.

O setor de Filologia tinha já uma preocupação com a preservação dos manuscritos através do professor Maximiliano de Carvalho e Silva. Porque o setor de Filologia da Casa de Rui Barbosa era e continua sendo um centro de referência na área de edições críticas, mas nesta época não tínhamos aqui manuscritos. Nessa época, já começava a haver uma preocupação com os manuscritos. Porque em 1968, se não me engano, surge na França, a crítica genética. Quem trabalhava com filologia, mesmo aqui, já começa a ficar antenado para essa preocupação com os manuscritos. Então, o professor Maximiliano de Carvalho, que era professor de crítica textual na UFF,³¹ já tinha essa preocupação de preservar esse material, que era um dos objetivos do AMLB (VASCONCELLOS, 2016, p.5).

A importância da salvaguarda dos manuscritos é ressaltada ainda, na fala do diretor do Centro de Pesquisa (CP), na ocasião da inauguração do AMLB. Ao mesmo tempo em que ele manifesta sua preocupação em relação à conservação dos originais, se vale igualmente do discurso para reforçar o pioneirismo da Fundação enquanto instituição brasileira a preservá-los. Diz ele que:

inserem-se nas celebrações camonianas a instalação do Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, com justificativas múltiplas, pois aí estão os casos históricos, como a própria obra de Camões. [...] Se não havia o hábito de se conservarem, em ambiente adequado, os originais manuscritos ou datilografados das obras literárias, é tempo de se corrigir a omissão, criando-se instituições especificamente com tal finalidade. Sentiu o alcance da iniciativa o escritor Carlos Drummond de Andrade [...] sentiu-o o Ministro da Educação e Cultura, e logo manifestou vivo empenho de participar do processo de criação de tais arquivos. Na direção do Centro de Pesquisas, coube-nos a grata tarefa de dar os primeiros passos que nos colocassem na vanguarda do movimento: e assim, com o decidido apoio de Américo Jacobina Lacombe, presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa, e de Irapoan Cavalcanti de Lyra, diretor-executivo, se criou o nosso Arquivo-Museu de Literatura (SILVA, 1972, p. 3).

³¹ Universidade Federal Fluminense (UFF).

Sendo Maximiano de Carvalho e Silva homem dedicado ao estudo das letras, é natural que aponte o conjunto documental como ponto nevrálgico do acervo que viria a ser incorporado à FCRB. Neste momento, o patrimônio escrito dos literatos já era considerado objeto de pesquisa científica em outros países (VASCONCELLOS, 2010). Seu discurso, proferido no ato de inauguração do AMLB, pode ser visto como uma das primeiras falas institucionais a reforçar uma importância maior dada ao acervo documental do AMLB em detrimento dos objetos museológicos. Se por um lado esta questão é compreensível, levando em conta o volume, infinitamente maior, do *corpus* documental e a formação profissional daqueles destinados à sua salvaguarda, por outro, tal distinção trará grandes impactos à preservação dos objetos museológicos do acervo do AMLB. Esta é uma das questões centrais do presente trabalho de pesquisa e será aprofundada nos próximos capítulos da dissertação.

Em relação à atuação e interesse de Américo Lacombe no acervo do AMLB, Eliane Vasconcellos conta em sua narrativa que:

Ele tinha noção da riqueza do arquivo em si. Da formação de um arquivo em si. Porque muitos deles eram intelectuais brasileiros, inclusive membros da Academia Brasileira de Letras, frequentadores do Sabadoyle. Eram homens ligados à cultura e à preservação da memória (VASCONCELLOS, 2016, p. 5).

Além da fundamental rede de relacionamentos mantida por Américo Lacombe à frente da FCRB, é marcante o fato de que o AMLB foi criado por forte influência, também, do CP, tendo à frente Maximiano de Carvalho e Silva. Finalmente, é possível deduzir que a integração do acervo do AMLB à Fundação tem mais em comum com as grandes figuras que habitavam a instituição, às grandes figuras doadoras de acervo e o meio político-cultural da época, do que com o acervo da FCRB propriamente dito, este, dedicado ao jurista Rui Barbosa. Por outro lado, não nos esqueçamos de que menos de uma década antes da criação do AMLB, ainda em 1966, a instituição vivenciou grandes mudanças, sendo transformada em Fundação pela lei nº 4.943, de 6 de abril, de 1966. Passa, então, a ser regida por estatutos e “destinada à pesquisa e à divulgação científica própria com autonomia administrativa, técnica e financeira [...]. Terá como finalidade o desenvolvimento da cultura, da pesquisa e do ensino” (BRASIL, 1966, p.1). As alterações realizadas a partir da promulgação da lei e do estatuto aprovado pelo decreto nº 59.643, de 2 de dezembro, de 1966, apontam “o grau de complexidade que a instituição adquiriu ao longo do tempo, [tendo sua finalidade]

consideravelmente ampliada ao se conceituar a instituição para além das suas atividades técnicas” (RANGEL, 2015, p. 126).³²

A museóloga Aparecida Rangel, funcionária do Museu Casa de Rui Barbosa, traz outros detalhes sobre este momento emblemático para a instituição ao dizer que “o significado da transformação em Fundação Casa de Rui Barbosa pode ser percebido em diferentes níveis: a instituição se tornou um complexo cultural, criando novos setores como o de História e o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira” (RANGEL, 2015, p. 128). Mais à frente complementa, reforçando a influência exercida pelos dirigentes da Fundação à época, que “o prestígio de doutor Lacombe, associado ao seu capital de relações revertia em frutos positivos para a Fundação” (RANGEL, 2015, p. 129).

As figuras de Américo Lacombe (presidente da FCRB), Irapoan Cavalcanti de Lyra (diretor executivo) e Maximiano de Carvalho e Silva (diretor do CP) têm papel especial na criação do AMLB, principalmente quanto à viabilização de sua criação dentro da FCRB e articulação junto aos órgãos superiores. No entanto, em se tratando da origem do AMLB, as figuras de Plínio Doyle e Carlos Drummond de Andrade aparecem como personalidades centrais nessa história. Apesar dos esforços desprendidos pelos funcionários da FCRB, acima mencionados, é certo que Plínio Doyle continue sendo a figura chave na criação do AMLB ao concentrar todos os seus esforços na reunião de um acervo de tamanha importância e de possibilitar, através deste, a criação de uma rede de intelectuais.

As entrevistadas, Rosângela Rangel (2016) e Eliane Vasconcellos (2016), também reconhecem na figura do bibliófilo o protagonista da história do Arquivo-Museu. Protagonismo este que veio junto com o prestígio alcançado por Plínio Doyle ao abraçar a causa do AMLB como primeiro diretor e defender ferrenhamente a preservação deste acervo. As palavras do escritor Alphonsus Guimarães Filho, no *Livro de visitantes AMLB 1976-1995*, testemunham isto: “Uma iniciativa dessas honra um povo e um país que não encontrará palavras bastante para louvá-la, quem vê na arte literária uma das fontes básicas da formação nacional” (GUIMARÃES FILHO, 1976-1995, p. 5). Igualmente, as palavras do poeta mineiro, Carlos Drummond de Andrade, demonstram o grande apreço que Plínio Doyle conquistou ao abraçar a causa literária.

O serviço cultural que você prestou ao país, organizando e pondo em funcionamento o primeiro Arquivo-Museu de Literatura, na Casa Rui Barbosa, é iniciativa que resgata do abandono e da destruição as relíquias dos nossos escritores mais ilustres. Não existe, entre nós, que eu saiba,

³² Para maiores detalhes sobre a transformação da FCRB em Fundação, leia-se a tese de doutorado de Aparecida Rangel (2015).

instituição do gênero que se lhe compare (ANDRADE, apud REIS, 1987b, p. 12a).

A criação do AMLB foi enfim idealizada pela sugestão de Carlos Drummond de Andrade que, alguns meses antes, já havia demonstrado publicamente o ávido interesse pela criação deste órgão. Denominada por ele mesmo de “velha fantasia”, clamava em sua crônica, publicada no *Jornal do Brasil* em 11 de julho de 1972, por um local que se dedicasse à preservação da memória literária nacional e que restituísse “a presença, o esforço criador, a esquecida memória dos que, no Brasil, praticaram o ofício da palavra” (ANDRADE, 1972, p. 5). A ideia, nascida a partir das conversas sabatinas, tornou-se concreta poucos meses após a crônica publicada por Carlos Drummond de Andrade.³³

Em pouco tempo o “arquivo-museu menino”, como era carinhosamente chamado pelo poeta (ANDRADE, 1973), foi finalmente inaugurado, passando a existir, em um primeiro momento, na sede do Museu Rui Barbosa – antigo casarão da rua São Clemente. Tinha como premissa tornar-se um órgão que contemplasse a preservação da história literária brasileira, tornando-se rapidamente conhecido e respeitado nacional e internacionalmente.

Nas palavras de Carlos Drummond de Andrade – “ora o Museu! ora as letras!” – nota-se a ênfase não só na preservação da documentação escrita, como ainda de objetos que tivessem relação direta com a criação e a vida dos literatos (ANDRADE, 1972, p. 5). Desta forma, o AMLB já nasce sob a chancela de exercer uma dupla função: ser um “repositório de material arquivístico e, ao mesmo tempo, museu” (SOPHIA, 2017, p. 129).

O poeta mineiro evidencia uma preocupação com a criação de um acervo que ultrapasse a esfera textual, do papel. Apesar de estar à frente do Arquivo Central do Iphan por 16 anos, exercendo funções arquivísticas, é notório que o serviço do qual fazia parte operava a partir de ideias amplas voltadas, também, aos museus e bibliotecas. Cláudia Barbosa Reis (2012), museóloga e ex-funcionária da FCRB, diz que Carlos Drummond de Andrade, embora escritor, desde muito já sabia da importância que caracterizavam as várias tipologias de materiais em um acervo.

Funcionário do Ministério da Educação, Drummond lidou com a burocracia dos projetos e programas relativos a museus e a outros equipamentos culturais. Essa prática que poderia ser entediante, a alma do poeta tornou enriquecedora. Drummond compreendeu em essência o sentido museológico da existência dos objetos (REIS, 2012, p. 62)

³³ Em artigo “Museu de história literária” publicado no jornal *A Manhã* em 25 de janeiro de 1949, Gustavo Barroso, a pedido de Josué Montelo, já se antecipava à publicação de Carlos Drummond de Andrade em vinte e três anos ao falar da necessidade de se criar um museu de literatura nacional. Diz ele que “a documentação para o Museu de História Literária acha-se espalhada e é rica: manuscritos, fotografias, autógrafos, objetos de toda categoria” (BARROSO, 1949, p. 4).

O escritor tinha consciência do valor intrínseco a cada um dos materiais incorporados ao acervo do AMLB, daí, muito provavelmente, a criação de um setor que fosse, ao mesmo tempo, arquivo e museu. Como ele mesmo escreveu no ano seguinte à inauguração do AMLB, o órgão seria:

[...] destinado à conservação e exposição de manuscritos e objetos que pertenceram a grandes vultos do mundo intelectual, recebidos diretamente dos mesmos, ou por doações e legados'. Devem integrá-lo 'textos manuscritos e correspondências, textos impressos de interesse especial, coleções de jornais, recortes e revistas, documentação iconográfica, objetos de valor estimativo (ANDRADE, 1973, p. 5)

A crônica “Museu: fantasia?”, publicada por Carlos Drummond de Andrade em 1972, ainda que sucinta, é frutífera para pensarmos nas condições de criação do AMLB (mesmo que ainda inexistente à época de seu texto), nas diretrizes voltadas ao setor, como também nas preocupações relacionadas à conservação de seu acervo, na catalogação e na publicação de inventários. O texto parte de uma profunda consciência sobre a importância da preservação de uma memória literária, imbuída em Carlos Drummond de Andrade, tendo em vista todos aqueles testemunhos já extintos ou em vias de desaparecer, relacionados a uma época e a um “estado de espírito coletivo” daqueles que se dedicaram à literatura em nosso país (ANDRADE, 1972, p. 5).

O texto de Carlos Drummond de Andrade nada mais é que o mito de origem do AMLB, sendo amplamente mencionado em toda a bibliografia consultada a respeito do assunto. Isto não foi diferente nos depoimentos colhidos para a presente pesquisa que também trataram de reportar o fato. Na fala de Rosângela Rangel, por exemplo, lemos que:

O AMLB foi o seguinte: ele foi criado, você sabe, da vontade de Drummond. Isso é divulgado num recorte de matéria de jornal, falando da necessidade de se ter um museu para a literatura. Porque existia museu de tudo, mas não existia museu de literatura. E quando o AMLB é criado, Drummond faz uma crônica dizendo que é criado aqui na Fundação. Então, essa criação do AMLB veio atender a uma demanda que não existia no mercado, de um lugar para acervos literários e também veio, digamos assim, com um padrinho muito especial que é Drummond (RANGEL, 2016, p. 7).

Mais à frente a autora acrescenta informações ao relato sobre as origens do AMLB.

O AMLB passou a ser pensado como um lugar de guarda a partir do Sabadoye, a partir da década de 1960. Mas, ele só se materializou na década de 1970. E ele levou esses 10 anos por conta do dinheiro, de um lugar onde pudesse ser feito. Foi essa burocracia. E teve outra coisa. O AMLB veio depois do CPDOC.³⁴ O CPDOC preserva arquivos de presidentes, de

³⁴ Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV).

políticos. Ele foi criado um pouquinho antes da gente. Então, teve uma motivação de uma instituição como a Fundação Getúlio Vargas e que abriu essa possibilidade. O AMLB só foi criado nessa época porque o doutor Plínio conhecia o presidente da Fundação, Américo Lacombe, e ele permitiu que fosse feito aqui (RANGEL, 2016, p. 13).

No ano seguinte à inauguração do AMLB, Carlos Drummond de Andrade volta a escrever no *Jornal do Brasil* fazendo um apelo à população. “Colecionador ou não colecionador, que tenha em casa um retrato, uma carta, um poema, um documento de escritor brasileiro [...] mande isso pra São Clemente 134” (ANDRADE, 1973, p. 5). Se, de um lado, Plínio Doyle buscava enriquecer o acervo do recém-instituído Arquivo-Museu, convencendo os familiares e os próprios escritores a doarem seus documentos, de outro, o autor de “A Rosa e o Povo” colocava-se a serviço do acervo do AMLB convocando, por meio de suas crônicas, a sociedade a participar de sua formação.

O acervo crescia e as doações que começaram tímidas logo se tornaram volumosas e frequentes.

Os documentos, que corriam o risco de ficar dispersos entre familiares e amigos dos escritores, iam chegando. Inicialmente a doação era tímida. Os familiares, certamente receosos de verem suas preciosidades se perderem, davam a Plínio Doyle algumas cartas, um manuscrito, um punhado de fotos. Mas logo o "arquivo-museu menino" começou a ganhar credibilidade e firmou-se como centro respeitável e sério. [...] Assim, as peças não mais chegavam isoladamente; recebíamos agora arquivos inteiros, ou complementação do material já doado. Foi o caso dos arquivos de Thiers Martins Moreira, de Lúcio Cardoso, de Antônio Carlos Vilaça e outros (VASCONCELLOS, 1999, p. 43).

Desde então o setor não parou de receber constantemente novas incorporações. Seu acervo passa a ser composto por originais manuscritos e datilografados, correspondências, textos impressos de interesse especial, coleções e recortes de periódicos, documentos iconográficos, fonográficos, além dos objetos pessoais considerados de valor estimativo.³⁵ A constituição do AMLB com um acervo tão múltiplo e rico leva o diretor da Fundação, Américo Lacombe, em texto de abertura de uma das exposições realizadas pelo setor, a sugerir o seguinte:

Possa esta visita despertar nos interessados a curiosidade para a riqueza documental aqui acumulada e atraí-los a este centro de estudos que se transforma em um oásis nesta cidade que se precipita em confusão babilônica (ACADEMIA, 1975, p. 5).

³⁵ Com o passar do tempo as bibliotecas dos titulares, inicialmente sob a tutela do AMLB, passaram a integrar o acervo da Biblioteca São Clemente. No entanto, e conforme relato de Rosângela Rangel, o arquivo do escritor faz menção à sua biblioteca, sendo possível sua rastreabilidade (RANGEL, 2016).

2.4 A instalação do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira na Fundação Casa de Rui Barbosa

A partir da portaria nº 5 de 18 de outubro de 1972, publicada no *Diário Oficial* do Estado da Guanabara em 4 de dezembro do mesmo ano, e que expandia o anexo do regimento interno da FCRB, nascia o AMLB com a promessa de preservar a memória literária nacional. Lê-se no capítulo IX, Art. 31º:

A Fundação Casa de Rui Barbosa terá um Arquivo-Museu de Literatura destinado à conservação e exposição de manuscritos e objetos que pertenceram a grandes vultos do mundo intelectual, recebidos diretamente dos mesmos, ou por doações e legados, previstos no artigo 5º, dos Estatutos (BRASIL, 1972, p. 9).

Já o Art. 33º trata dos critérios de seleção para o dirigente do recém-instituído AMLB: “o Arquivo-Museu de Literatura será dirigido por um especialista notoriamente conhecido, cuja designação, aprovada pelo presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa, caberá ao Diretor-Executivo, a quem ficará subordinado” (BRASIL, 1972, p. 9). Tendo em vista tais exigências não poderia existir melhor indicação senão Plínio Doyle como primeiro diretor e o poeta Armando Freitas Filho como seu colaborador. O AMLB, subordinado diretamente ao diretor executivo, à época Irapoan Cavalcanti de Lyra, nascia, pois, como uma diretoria dentro da FCRB, com atuação independente. Transforma-se em um setor quase três décadas depois, em 1990, a partir da reforma feita na administração pública pelo presidente da República Fernando Collor de Mello.

Dois ofícios, com mesmo texto, enviados por Irapoan Cavalcanti de Lyra confirmavam a nomeação de Plínio Doyle como primeiro diretor do AMLB e apontavam a missão do novo órgão. O primeiro, enviado a Renato Soeiro, diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura (DAC/MEC) e, igualmente, diretor do Iphan, e o segundo, endereçado ao presidente do Conselho Federal de Cultura, Arthur Cesar Ferreira Reis, diziam o seguinte:

Senhor Diretor,

Tenho a honra de comunicar a V. Sa que a Fundação Casa de Rui Barbosa acaba de incluir na sua estrutura o Arquivo-Museu de Literatura destinado à conservação e exposição de manuscritos e objetos que pertenceram a grandes vultos do mundo intelectual.

2. Integração do Arquivo-Museu de Literatura:

I - textos manuscritos e correspondências;

II - textos impressos de interesse especial;

III - coleções de jornais, recortes e revistas;

IV - documentação iconográfica e fonográfica;

V - objetos de valor estimativo.

3. Foi designado para Diretor do mesmo o Dr. Plínio Doyle Silva e a inauguração prevista para o mês de dezembro próximo, nos salões da Casa de Rui Barbosa (LYRA, 1972a, p. 1; LYRA, 1972b, p. 1).

Em 28 de dezembro de 1972 inseria-se nas celebrações do ano camoniano brasileiro, a instalação do AMLB na FCRB, que coincidia com a reabertura da Fundação ao público, após permanecer vários anos fechada devido a intensas reformas. A solenidade inaugurava, ao mesmo tempo, a Exposição Camoniana (que expunha reproduções e originais de documentos, bem como objetos museológicos), organizada sob a direção de Maximiano de Carvalho e Silva, o lançamento fac-similar da edição crítica da obra *Os Lusíadas*, além da entrega dos prêmios do concurso “Camões e a literatura brasileira” (FCRB, 1972, s. p.).

Para a realização da solenidade, o diretor executivo da FCRB solicitou ao DAC/MEC, em ofício de 14 de dezembro de 1972, um adiantamento no valor de Cr\$ 12.000,00 como suprimento de verba para cobrir as despesas com os acontecimentos (LYRA, 1972c, s. p.). Outro ofício, datado do dia 26 do mesmo mês e ano, igualmente assinado por Irapoan Cavalcanti de Lyra, era endereçado ao comandante do 8º Batalhão da Polícia Militar e solicitava o “reforço de quatro policiais, no dia 28 do corrente, às 18:30 horas, em virtude da inauguração da Exposição Camoniana e instalação do Arquivo-Museu Literário, nesta Fundação” (LYRA, 1972d, s. p.). Toda a documentação acessada sobre este período confirma a instalação do AMLB e sua primeira exposição, como evento de suma importância para a Fundação e seus dirigentes.

O evento, amplamente divulgado, servia como apelo para angariar acervo junto aos escritores e seus familiares. O convite, assinado por Plínio Doyle e endereçado aos convivas, terminava da seguinte forma: “qualquer doação que venha a ser feita estará, portanto, contribuindo para a garantia e a permanência da memória literária nacional” (DOYLE, 1972, p. 1). Consta em catálogo do evento a relação dos primeiros doadores do AMLB, a saber: Alphonsus de Guimarães Filho, Álvaro Cotrim (Álvarus), Antônio Carlos Villaça, Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Monteiro, Laura Rodrigo Octavio, Maximiano de Carvalho e Silva, Plínio Doyle, Raul Bopp, Raul Lima, Roberto Silva Ramos, Rosita Martins Moreira (EXPOSIÇÃO, 1972). Não é de se estranhar que a grande maioria dos nomes integrasse o grupo de sabadoyleanos.

A crônica “Em São Clemente, 134”, de Carlos Drummond de Andrade, publicada no *Jornal do Brasil* alguns dias depois da inauguração do AMLB, alertava aqueles despercebidos do ocorrido.

Poucas pessoas souberam (ou perceberam) que alguma coisa de novo aconteceu numa velha mansão da Rua São Clemente, ao findar o ano, em honra e benefício das letras. Sem alarde, inaugurou-se na Casa de Rui Barbosa o arquivo-museu de literatura, possível semente de outros (ANDRADE, 1972, p. 5).

Criado o AMLB, este veio a ser instalado, primeiramente, na CRB, hoje Museu Casa de Rui Barbosa, em cômodo denominado de Sala Estado de Sítio,³⁶ localizado no antigo casarão. Eliane Vasconcellos, considerada portadora de uma das memórias mais antigas sobre o setor, à época estagiária do museu e convocada para prestar auxílio ao recém-criado AMLB, relembra este primeiro momento:

Ele ocupava uma salinha na própria casa, lá em cima, a Sala Estado de Sítio. Tinha uma salinha da presidência e uma salinha do lado. Era nessa salinha. [...] Neste tempo a casa era um ovo. Para você ter uma ideia, se tomava café no jardim, naquela varanda... A gente saía às três horas, tomava café na casa. Se hoje é pequena, naquela época era um ovo (VASCONCELLOS, 2016, p. 6).

A criação do AMLB trouxe algumas mudanças à instituição relacionadas, principalmente, à reorganização de seu espaço físico. O fato é apontado em ofício de 2 julho de 1973, assinado por Irapoan Cavalcanti de Lyra e endereçado ao diretor do DAC/MEC, Renato Soeiro:

Como é do conhecimento de V. Sa., instalamos nesta Fundação o Arquivo-Museu de Literatura destinado a preservação da memória literária nacional. Para tal providência, fomos obrigados a deslocar parte de outros setores da Fundação para um imóvel alugado até que se complete a construção do prédio anexo. Como não possuímos recurso para tal, solicito a V. Sa. mandar destacar a importância de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) para cobrir as despesas de instalação do arquivo (LYRA, 1973, s. p.).

O plano detalhado de aplicação do valor solicitado ao DAC/MEC encontra-se anexo ao ofício, sendo Cr\$22.000,00 destinados ao pagamento de aluguéis, Cr\$ 2.000,00, à compra de material de consumo e Cr\$ 6.000,00, à reserva técnica. A aprovação do plano de aplicação do valor solicitado, emitido em 17 de agosto de 1973, inaugurava um convênio entre o “Ministério da Educação e Cultura/ Departamento de Assuntos Culturais e a Fundação Casa de Rui Barbosa para aplicação de recursos do exercício de 1973, destinados à instalação do seu Arquivo-Museu de Literatura.” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1973, s. p.).

³⁶ Todos os cômodos do Museu Casa de Rui Barbosa têm seus nomes atribuídos a acontecimentos ligados à vida de Rui Barbosa.

O montante solicitado, meio ano após a criação oficial do AMLB, bem como o deslocamento de parte de alguns setores para outro imóvel, são evidências de que a instalação e o funcionamento do AMLB eram uma prioridade para a instituição naquele momento. A acomodação do AMLB ao lado da sala da presidência, também não parece ser algo acidental, tendo em vista a amizade de longa data entre Plínio Doyle e Américo Lacombe.



8. Sala ocupada pelo AMLB no terceiro andar do prédio anexo da FCRB (Fonte: XAVIER, 2008, p. 145).

O *Relatório de atividade* da FCRB, relativo ao ano calendário de 1972, aponta a execução do projeto relacionado à construção do prédio anexo, projetado por Sérgio Porto com supervisão do renomado arquiteto Lúcio Costa, e determina que “com a instalação do Arquivo-Museu de Literatura [...] em dezembro de 1972, ficou estabelecido que também essa dependência será transferida para o novo prédio” (FCRB, 1973, s. p.).

De fato, foi com a inauguração do edifício anexo, seis anos mais tarde, em 1978, construído nos fundos do terreno e denominado de Espaço Américo Jacobina Lacombe, que o AMLB pode se expandir (Figura 8). Passou a ocupar uma sala no terceiro andar onde permaneceu por alguns anos (RANGEL, 2016; VASCONCELLOS, 2016). Assim como anteriormente, também o novo espaço destinado ao AMLB e seu acervo tinha instalações improvisadas por não haver sido prevista a sua utilização para este fim quando do projeto de construção do imóvel (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 13). Conta Rosângela Rangel, quando da sua entrada na instituição em 1986, que todo o acervo ficava na mesma sala, local onde também era processado o material.³⁷

Ficava tudo na mesma sala, tudo na mesma dependência: acervo e atendimento ao público, ao pesquisador, sala de Plínio Doyle, da diretoria, e um salão enorme. O salão era dividido assim, não ao meio, mas, uma parte

³⁷ Em laudo realizado pela FNpM, em 1986, consta que este novo espaço ocupado pelo AMLB era “bastante limitado e impróprio, não dispendo de condições para o desenvolvimento das atribuições a que se destina. Reúne num único recinto coleções de tipologia diversa, assim como atividades de trabalho e consulta sem nenhuma separação ou caracterização. Em decorrência dessa limitação de espaço e com o crescimento do acervo, tornou-se necessário o armazenamento de novas aquisições em local cedido pelo almoxarifado da FCRB, no subsolo, em condições ambientais impróprias à sua conservação” (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 13). A falta de espaço físico apropriado para a instalação do AMLB e desenvolvimento do trabalho pela equipe do setor, conforme descrito no laudo, perduram até o momento atual.

maior para o acervo e a sala de trabalho e uma parte menor para o museu literário. Porque os móveis do museu, também, ficavam na mesma área. [...] Depois, quando a gente começou a crescer muito, tínhamos uma sala no museu – onde hoje funcionam os banheiros para os visitantes do jardim – para área de guarda do acervo, com arquivos de aço e os documentos do AMLB. Algum tempo depois, tivemos que devolver essa sala, e trouxemos os arquivos para uma sala no subsolo onde funcionava o antigo almoxarifado da FCRB, na atual localização da copa para os eventos. Tínhamos também arquivos com documentos na nossa sala de trabalho, as mapotecas e estantes com as coleções de recortes de jornais e livros. Nós, também, tínhamos livros na sala. Por isso que tínhamos bibliotecário. Nós tínhamos estante com livros, arquivos, fichários – aqueles arquivos de gaveta para os documentos – e os objetos de museu. Tudo na mesma sala (RANGEL, 2016, p. 6-7)

Apenas alguns anos mais tarde, já na década de 2000, o AMLB teve suas dependências alteradas novamente. Desta vez foi transferido ao andar térreo do prédio anexo, passando a ocupar a antiga sala de exposições da Fundação, onde permanece até hoje (RANGEL, 2016; VASCONCELLOS, 2016). O espaço ocupado pelo AMLB funciona, no momento, como local de guarda, museu e área de processamento técnico. Se olharmos por este lado, a estrutura física do AMLB não sofreu grandes transformações ao longo dos anos. Quase que todas as atividades do setor acontecem em uma só sala, menos o atendimento ao público que, salvo algumas exceções, é realizado na sala de consulta da FCRB, no segundo andar. Devido ao crescimento de seu acervo, grande parte do material arquivístico do setor localiza-se, atualmente, em área de guarda no subsolo da instituição.

2.4.1 De Arquivo-Museu de Literatura (1972-1988) a Centro de Literatura Brasileira (1988-1990)

Conhecido atualmente como Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, ou apenas por AMLB, o setor passou por algumas mudanças de estruturação e denominações ao longo dos anos. Criado originalmente como Arquivo-Museu de Literatura (AML), seus primeiros anos de atuação foram responsáveis por solidificá-lo como espaço de trabalho dedicado aos arquivos pessoais dos escritores. Teve como diretor Plínio Doyle, cargo que este ocupou quase que ininterruptamente de 1972 a 1990, apenas substituído pelo bibliotecário José Galante de Souza entre os anos de 1979 a 1982 enquanto presidiu a BN.

Plínio Doyle foi incansável no trabalho desenvolvido junto à sua equipe técnica, não só como diretor, mas também após deixar a instituição. Os profissionais com os quais trabalhou nutrem por ele, até hoje, grande admiração e respeito. Sua atuação, marcada por certo grau de informalidade, viabilizou uma relação genuína entre os doadores e o Arquivo-Museu, que passaram a entregar seus arquivos de livre e espontânea vontade ao setor, sem

receberem nada em troca, além da garantia de que ali poderiam receber os merecidos cuidados. Lembremo-nos aqui de que deixar seu legado sob a custódia do então AML era garantir seu status de monumentalidade. As investidas do colecionador em fazer amigos foram cruciais para que se pudesse formar o acervo do Arquivo-Museu. Seu entusiasmo, no entanto, ultrapassou os limites do colecionismo, tomando por prioridade também a difusão da literatura brasileira através do acervo formado.

Não só preservar, como também possibilitar a difusão dos arquivos de escritores sempre foi a maior das prioridades do AMLB. Assim sendo, era urgente processar os acervos, ainda que minimamente, a fim de permitir o acesso à informação e o atendimento ao público pesquisador. Os esforços somados nesta direção renderam frutos, sobretudo ao acervo documental; este se encontra até o atual momento em estágio de processamento mais avançado, sendo, de longe, o mais conhecido pelo público. Um dos resultados desta investida é, por exemplo, a elaboração dos inventários analíticos, iniciada em 1986 e que em 2012 contava com 9 publicações: Thiers Martins Moreira, Augusto Meyer, Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e Antônio Salles” (VASCONCELLOS; XAVIER, 2012, p. 13).

Em conformidade com a premissa de levar a literatura e os arquivos dos escritores ao público, inicia-se, ainda na década de 1980, o ciclo de palestras denominadas “Vultos da Literatura Brasileira”, ocorridas entre os anos 1984 e 1985 (SOPHIA, 2017).³⁸ A difusão não parou por aí. Além de constar em um pequeno texto no fôlder da Fundação, o AMLB passou a dispor de um folheto de divulgação próprio no qual detalhava o conteúdo de seu acervo (FCRB, [1984]).

A transferência do Arquivo-Museu para o andar térreo, em início de 2000, trouxe mudanças significativas para a Fundação como um todo que deixou de possuir um espaço específico destinado às mostras e exposições.³⁹ As mesmas passaram a ser realizadas em locais adaptados, ora nas dependências do Museu Casa de Rui Barbosa (MCRB), ora no *hall*

³⁸A autora Daniela Sophia identifica as seguintes palestras ocorridas neste período: “‘Alphonsus de Guimarães’, proferida em 29 de junho de 1984 por Alphonsus de Guimarães Filho; ‘Jackson de Figueiredo’, por Antônio Carlos Vilaça, em 31 de julho de 1984; ‘Bernardo Guimarães’, por Maria José de Queiros, em 21 de agosto de 1984; ‘José de Alencar’, por Wilson Martins, em 3 de setembro de 1984; ‘San Tiago Dantas – o escritor’, por Marcilio Marques Moreira, em 19 de setembro de 1984; ‘Alceu Amoroso Lima’, por J. Guilherme de Aragão, em 29 de outubro de 1984; ‘Expressão Linguística de Lima Barreto’; ‘Machado de Assis e a Rua do Ouvidor’, por Marcos Almir Madeira; ‘Euclides da Cunha’, por Silvio Castro; ‘Revisão de Basílio da Gama’, por Mário Camarinha; ‘João Ribeiro’, por Jesus Belo Galvão; ‘Casimiro de Abreu’, por Maximiano de Carvalho e Silva, em 30 de abril de 1985; ‘Auta de Sousa’, por Homero Homem; ‘Thiers Martins Moreira’, por Cleonice Berardinelli, em 28 de agosto de 1985; e ‘Osman Lins’, por Sônia Brayner, em 18 de setembro de 1985” (SOPHIA, 2017, p. 132).

³⁹ Consta a realização da exposição *Do guarani ao guaraná: história, humor e nacionalidade* realizada na sala expositiva no ano de 2001 (DO GUARANI, 2001).

de entrada do edifício anexo, sem que tais espaços preenchessem os requisitos para tal fim. Pode-se dizer que com a perda da sala expositiva, embora a mesma desse lugar ao AMLB, a Fundação deixou de contar com um dos espaços de integração, isto é, um lugar de convívio onde as trocas entre os setores se fizesse visível.

Era na sala de exposições temporárias que aconteciam importantes eventos realizados por diversos setores da instituição (Figura 9), fruto de parcerias entre a pesquisa e o acervo sob a guarda da Fundação. As exposições igualmente aproximavam o público do universo abarcado pela instituição. Nesta época, além de ser contemplada com uma sala expositiva, a Fundação também contava com os serviços do museólogo Marco Paulo Alvim, ligado ao setor de Eventos Culturais, responsável pela curadoria e montagem de diversas exposições que aconteciam na instituição. Uma análise sobre as fichas técnicas das mostras nos leva a crer ser ele o funcionário que transitava e fazia a articulação entre os setores da instituição a fim de propor mostras que integrassem as pesquisas e os acervos.

Existia um profissional na casa só para fazer exposição que era Marco Paulo Alvim. Ele era a pessoa que fazia, que montava todas as exposições. Conhecia as pessoas, os familiares dos escritores. Por exemplo, José de Alencar, se ele sabia que alguma família tinha algum objeto, algum documento, algum herdeiro da família José de Alencar, pegava aquele material emprestado com a família para a exposição. Porque a exposição tinha obras internas e obras de coleções de particulares. Então, quer dizer, existia um profissional na Fundação Casa de Rui Barbosa para fazer as exposições. [...] No AMLB fazíamos as Memórias Literárias que eram focadas no acervo do AMLB, mas existiam exposições propostas pelo Centro de Pesquisa, pelo Setor de História, pelo Setor de Filologia, pelo Setor de Direito. Fazia-se a pesquisa – todos os setores faziam pesquisa – dos documentos dentro dos acervos da Fundação (biblioteconômico, museológico e arquivístico) e Marco Paulo Alvim montava as exposições. Existia um grupo de funcionários aqui muito qualificados pra fazer esse tipo de exposição, mas, que se aposentaram (RANGEL, 2016, p. 30-31)

No caso do AMLB, foram diversas as exposições feitas. Conforme documentação disponível no Sahi, nota-se que já nos primeiros anos de existência o setor não poupou esforços para divulgar seu acervo e fazer dos eventos uma forma de atrair novos doadores. Registra-se em 1974 a segunda exposição realizada pelo Arquivo-Museu, “Memória literária”, ocorrida entre os dias 4 e 30 de junho, em comemoração à doação da milésima peça (FCRB, [1975?]).

Passados três anos da sua inauguração, de 2 a 30 de março de 1975, acontecia a exposição “Memória literária II”, que homenageava a ABL e expunha 109 peças, entre documentos e objetos, relativos a diversos acadêmicos. Comemorava-se neste momento, também, o registro das peças de número 2000 e 2001, doadas ao AMLB, fazendo com que seu

acervo dobrasse de tamanho em menos de um ano (ACADEMIA, 1975). Em 1978 acontecia uma terceira edição da exposição, desta vez em homenagem ao décimo aniversário da morte do escritor Manuel Bandeira. Em texto de abertura Plínio Doyle reafirma a importância do acervo múltiplo sob a guarda do Arquivo-Museu para fins de preservação da memória de um escritor, bem como enfatiza a importância de rememorar-lo através deste acervo por intermédio da mostra. O diretor finaliza dizendo que “esquecer Manuel Bandeira não é possível; lembrá-lo, como estamos fazendo com a exposição, é o modo mais simples, como sempre foi a sua vida, de cultivar a sua memória” (MANUEL, 1978, p. 4).

As exposições, denominadas de *Memórias literárias*, tinham como finalidade maior divulgar ambos os acervos, tanto o museológico quanto o arquivístico, e dedicavam-se, quase sempre, a rememorar a figura distinta de algum literato. Conforme consta no *Catálogo de publicações* da FCRB (2002), até 1994 haviam sido organizadas quatorze edições destas mostras o que confirma o êxito da iniciativa até aquele momento.⁴⁰

A década de 1980 foi de longe a mais prolífera no que tange a aproximação do acervo com a sociedade. Além de coincidir com o início das publicações dos inventários e da realização de diversas palestras sobre os escritores, também foi fértil em exposições. Destacam-se aqui duas delas devido à sua peculiaridade: *A tinta das letras: 30 escritores nas artes plásticas*, realizada em 1987 (Figura 10) e *A tinta das letras II: 28 escritores nas artes plásticas*, de 1988. As mesmas colocavam o visitante frente a uma relação direta entre artes



9. Vista parcial da sala de exposições da FCRB (Fonte: Fotografia de Ciro Mariano, Acervo AMLB/FCRB).



10. Montagem da exposição *A tinta das letras: 30 escritores nas artes plásticas*, em 1987 (Fonte: Acervo AMLB/FCRB).

⁴⁰ As *Memórias literárias* foram retomadas pelo AMLB recentemente. Ainda que tímidas, devido ao restrito espaço expositivo, foram inauguradas com a mostra intitulada *Homenagem ao poeta Carlos Drummond de Andrade: mostra comemorativa aos 70 anos de A rosa e o povo*, ocorrida de 28 de outubro a 6 de novembro de 2015, no hall do prédio anexo da FCRB (CARLOS, 2015).

visuais e literatura na produção de escritores. Além destas, também foram organizadas exposições que tratavam de comemorar os 80 anos dos literatos. Sobre este fato Eliane Vasconcellos relembra:

A gente fez exposição dos 80 anos de muita gente [...] e aí que entrava o acervo do museu. Às vezes vinham peças emprestadas. Por exemplo, acho que na comemoração de Cornélio [Penna], tinha material do AMLB e algumas peças que a dona Maria Odília nos emprestou. Do [Pedro] Nava, também. Então, tinham peças que eram emprestadas e, às vezes, tinha material do Plínio... Se você reparar, no catálogo das exposições há siglas que indicam a proveniência do material (VASCONCELLOS, 2016, p. 16).

Nas memórias de Rosângela Rangel, as exposições e comemorações organizadas pelo órgão vêm atreladas ao grande prestígio usufruído pelo setor até aquele momento. No entanto, sua fala testemunha, igualmente, a perda de importância que o AMLB veio a presenciar a partir da década de 1990, bem como suas possíveis causas.

Nessas exposições vinham as maiores autoridades do país, vinham os escritores, vinham os acadêmicos, vinham personalidades. A partir desse momento, por exemplo, o doutor Plínio – que conhecia os escritores por conta de Sadoy de Almeida que já vinha fazendo desde 64 – passou a comemorar os aniversários de 80 anos dos literatos aqui na Fundação, com uma exposição. Teve Drummond aqui no aniversário dele, Afonso Arinos, Pedro Nava; nomes nacionais. Hoje em dia os tempos mudaram. Já não existe mais essa personalidade nacional, literária nacional. É outro tempo. Hoje você tem muitos autores, mas você não tem aquele autor conhecido de norte a sul do Brasil e que sua opinião seja importante – como era, por exemplo, antigamente, onde as pessoas perguntavam ou queriam saber o que o Drummond achava do assunto tal, da eleição... Então, essa época realmente passou. O AMLB foi criado nesse contexto, nessa época, com essas pessoas. Realmente foi um setor que teve muita coisa e que ao longo do tempo, com o próprio serviço público se modificando também, veio perdendo importância. Eu acredito que dentro da Fundação, a perda de importância foi maior do que fora. Ele é muito reconhecido fora da Fundação, nos círculos de literatura, nos jornais, nas instituições, todo mundo faz referência ao acervo do AMLB. [...] E aqui dentro da Fundação não se dá a devida importância. Essa geração, outras gerações talvez também, com esses nomes nacionais sendo substituídos por nomes de internet... Hoje em dia uma pessoa é conhecida na internet e amanhã já não o é mais. Então, essa rapidez do tempo também faz com que as novas gerações não conheçam, não percebam o AMLB como centro mesmo (RANGEL, 2016, p.7-8).

É muito possível que a falta de prestígio à qual se refere a autora em suas lembranças tenha a ver com a mudança do órgão, de diretoria para setor, em 1990. Mas, não só isso, também a progressiva saída do quadro de funcionários e dirigentes da FCRB daqueles que, durante muito tempo, foram (e ainda o são) objetos de certa sacralização e que estiveram à frente da criação do atual AMLB. Um exemplo claro é a retirada de Plínio Doyle do quadro

fixo de dirigentes da Fundação neste mesmo ano de 1990, enfraquecendo a popularidade do Arquivo-Museu.

Ele [AMLB] foi criado para ser uma diretoria. Ele não foi criado como um setor. Ele teve um prestígio muito grande, que ao longo do tempo veio perdendo. Mas, ele foi criado como uma diretoria e o próprio nome Arquivo-Museu indica que se precisava de um órgão com dimensão maior para acondicionar esses dois acervos (RANGEL, 2016, p. 7).

Ele [Plínio Doyle] se afastou da Fundação por conta de uma reforma administrativa que o presidente Fernando Collor de Melo fez na administração pública para reduzir o orçamento. [...] O AMLB deixou de ser uma diretoria. [...] [A perda de prestígio pode ter a ver com] a saída do Plínio, o falecimento desses grandes nomes nacionais, do presidente da casa que foi o Américo Lacombe. A casa ainda teve, por um tempo, presidentes que eram pessoas de notório saber. Acadêmicos, pessoas já com uma estrutura, uma cultura já solidificada, uma obra já consolidada. E isso foi se modificando (RANGEL, 2016, p. 8).

Em fevereiro de 1988, o AML é transformado em Centro de Literatura Brasileira (FCRB, [1988?]a), em ato marcado pela incorporação da biblioteca de Plínio Doyle ao acervo da Fundação, a partir do convênio nº 06/87 FCRB/FNpM. Neste momento a FNpM disponibilizava à FCRB a quantia de Cz\$ 500.000,00 para aplicação de recursos necessários (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1988).

À criação do Centro precedeu um documento redigido, em finais de 1986, pela equipe de técnicos da FNpM, mais especificamente do Programa Nacional de Preservação da Documentação Histórica – Pró-Documento, intitulado *Proposta de criação de um centro de documentação especializado em literatura brasileira* (1986). A proposta consistia dos seguintes tópicos: apresentação; diagnóstico da situação atual do AMLB (arquivo, biblioteca, museu e sua conservação); proposta de criação do Centro (estrutura, funcionamento, pessoal, instalações); e anexos (incluindo o laudo técnico sobre a utilização da área ocupada para o depósito do acervo e manual de procedimentos para organização do acervo arquivístico) (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986).

A principal justificativa para criação do novo órgão residia no aumento do acervo e, também, na multiplicidade tipológica encontrada nos fundos pessoais dos escritores.

O constante aumento do volume da documentação recolhida pelo AML, devido à doação de novos fundos e ao crescimento constante daqueles já doados e de titulares ainda vivos, resultou na seguinte necessidade: ampliação das instalações, da equipe responsável e separação das atribuições pertinentes a cada categoria de documentos em setores específicos. Além disso, tendo em vista a riqueza e a originalidade do acervo, somados às crescentes demandas por parte dos usuários, tornou-se importante a diversificação de atividades e a instauração de um maior dinamismo no processo de trabalho. [...] A ideia da implantação de um Centro de

Documentação é consequência da crescente complexidade da demanda de informação, que a biblioteca especializada tradicional ou um conjunto híbrido de documentação variada não pode atender. Um centro abrange aspectos diversos de acumulação e divulgação documental, através de seus subsetores (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 3).

De fato, a proposta sugeria a criação dos seguintes setores e subsetores, com atuação própria segundo a tipologia de acervo: arquivo (subsetores documento textual e audiovisual), biblioteca, museu, imagem e som (subsetores história oral e vídeo), pesquisa e animação cultural (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986). O momento era bastante profícuo para que o AMLB pudesse sanar diversas deficiências em sua estrutura como a falta de equipe técnica, espaços inadequados, além de usufruir de maior dinamismo em suas atividades que seriam largamente aumentadas.

Com a criação do Centro, em 1988, "antigo sonho da FCRB e também da Fundação Pró-Memória" (LIMA JUNIOR, [1988], p. 1), o até então AML, apesar de ver ampliadas suas atribuições, não conta, no entanto, com todos os requisitos sugeridos pela proposta original de sua criação, elaborada dois anos antes.

Agora com a incorporação da Biblioteca de Plínio Doyle, ampliam-se as atividades do AML, mediante sua transformação em Centro de Literatura Brasileira. [...] Para tratar convenientemente a grande quantidade de documentos e livros entregues à sua guarda, e poder dispensar aos consulentes a devida atenção, o Centro de Literatura Brasileira será subdividido em dois Setores: Arquivo e Biblioteca (FCRB, [1988?]b, s. p.).

O discurso proferido na solenidade pelo diretor executivo da FCRB, Olavo Brasil de Lima Júnior, aponta diferenças significativas quanto ao projeto original, ao dizer que o Centro será composto apenas por dois setores. Por outro lado, sua fala vai ao encontro do documento ao elencar os motivos de criação do novo espaço, tendo em vista o contexto da época.

[...] Esta Fundação envolveu-se, em anos recentes, no esforço geral de democratização da cultura, de modernização de suas instituições fundamentais, de criação e consolidação de instrumentos ágeis de ação cultural, de valorização e aprimoramento dos trabalhadores da cultura e de preservação de nossos bens culturais. Neste contexto o Centro de Literatura Brasileira assume significado maior (LIMA JUNIOR, [1988], s. p.).

Ao abordar os desafios, o diretor executivo faz questão de ressaltar que o trabalho não poderá ser desenvolvido com êxito se “duas condições não vierem a ser preenchidas: ampliação do espaço físico e, de nosso quadro técnico-funcional” (LIMA JUNIOR, [1988], s. p.). Infelizmente, ambas as premissas não foram contempladas e logo o Centro foi desfeito dando lugar ao Setor de Literatura Brasileira, já em 1990.

2.4.1.1 A equipe de funcionários e o trabalho com Plínio Doyle

Com a inauguração do Arquivo-Museu era urgente que se pensasse a configuração de uma equipe para trabalhar no mais recente acervo integrado à Fundação. A problemática relacionada à diminuta equipe, em contraposição ao volumoso acervo que precisava de cuidados específicos, acabou se tornando uma preocupação constante do setor até hoje, 46 anos após sua inauguração. A equipe de profissionais frente às demandas de trabalho sempre esteve em desvantagem. Pode-se dizer que, ao lado da falta de espaço para guarda apropriada do acervo e, de recursos financeiros, a maior atribulação enfrentada é, de longe, a carência de mão de obra. “Tudo era pequeno. Tudo era pequeno e pouco. [...] Sempre teve muito pouco pessoal”, dirá Eliane Vasconcellos lembrando seu percurso dentro da instituição (2016, p. 9). Entrevistado, certa vez, em 1985 para uma matéria publicada no *Estado de São Paulo*, Plínio Doyle conta:

Continuo [...] a sofrer na pele a falta de verbas até para a encadernação e o déficit de pessoal, que há anos não é contratado. Tenho cinco funcionários da melhor categoria que trabalham dobrado, mas precisaria de pelo menos mais dez para os serviços ficarem em dia. [...] As doações continuam chegando e em 1984, por exemplo, recebi para esse setor da Fundação Casa de Rui Barbosa quatro grandes e preciosos arquivos, como o de Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Augusto Meyer e Bastos Tigre, todos da maior importância cultural, muito volumosos e que dependem de muito tempo e pessoal habilitado para fazer a catalogação e registros próprios. É um trabalho notável, uma espécie de "museu da memória cultural" brasileira que, acho, deveria merecer maior respeito e cultivo por parte do Ministério da Cultura (MARINHO, 1985, p. 7).

Passados 33 anos as preocupações ainda parecem ser as mesmas. A atual chefe do AMLB, Rosângela Rangel, passa por um dilema em sua gestão: ao mesmo tempo em que procura dar maior visibilidade ao acervo do setor como um todo e otimizar seu processamento, tem ciência das limitações impostas.

A gente tem uma perspectiva daqui para frente muito difícil. Porque não temos profissional que dê conta de tanta demanda. [...] Eu tenho que contar com outros profissionais. Eu tenho que ter bolsistas, eu tenho que ter a instituição compreendendo isso, pra poder abarcar esse projeto. (RANGEL, 2016, p. 36)

Ambos os dirigentes mencionados, independente do período de sua gestão, são extremamente lúcidos quanto ao imenso trabalho a ser feito junto aos arquivos literários e às demandas por uma equipe de profissionais de áreas múltiplas. Do mesmo modo, não concebem a realização bem sucedida de seu trabalho desvinculada de uma maior atenção por

parte de seus dirigentes superiores e da existência de infraestrutura e dos subsídios financeiros necessários.

Sobre o quadro de funcionários conta Eliane Vasconcellos que “a equipe era formada pelo Plínio Doyle e pelo Armando [Freitas Filho]. Aí, depois, quando teve concurso, entrou a Beatriz Folly,⁴¹ eu, a Cláudia Bohm [e] tinha uma [...] secretária.” (VASCONCELLOS, 2016, p.7). Indagada sobre a formação destes profissionais, a entrevistada continua:

O Armando era funcionário da casa. Ele é poeta, eu não sei exatamente qual era a função dele na casa. Eu entrei como pesquisadora na área de letras, mas, depois me mudaram para museóloga. Porque eu tenho as duas formações. Houve um problema administrativo, não se queria pesquisador fora do Centro de Pesquisa. Como eu tinha as duas formações, me propuseram trocar de função. Cláudia e a Rosa eram tipo secretárias, porque naquela época as fichas eram batidas à máquina (VASCONCELLOS, 2016, p. 7).

Alguns anos mais tarde, em 1986, Rosângela Rangel, primeira arquivista formada a ingressar no AMLB, relembra:

Quando eu cheguei aqui encontrei: o doutor Plínio, diretor; Beatriz Folly e Silva, chefe do AMLB; Eliane Vasconcellos, pesquisadora formada em Letras; Beatriz formada em museologia; Olímpio José Garcia Matos, formado em biblioteconomia, além dos estagiários e uma secretária (RANGEL, 2016, p. 7)

Um ano depois, em 1987 o *Relatório de atividade* menciona a seguinte equipe no AMLB:

Equipe: Plínio Doyle Silva – Diretor; Beatriz Folly e Silva; Eliane Vasconcellos Leitão; Rosângela Florido Rangel; Maria Eduarda de Almeida Viana Lessa e Tânia Maria Ribeiro.
Estagiários: Náilda Marinho da Costa; Maura Borges Cordeiro; Suzi Solange Seabra Ramos; Rosane Soares Coutinho e Ângela Cristina Cunha da Silva.
Prestação de Serviços: Maria Cristina Magalhães Cesário; Maria Luísa Rocha Melo e Maria Helena Vignoli de Moraes (FCRB, 1988, p. 21).

O trabalho desenvolvido no Arquivo-Museu na presença de Plínio Doyle é lembrado nas memórias de Rosângela Rangel. O conhecimento adquirido pelo bibliófilo ao longo dos anos rendeu-lhe uma sabedoria admirável. “Ele era esse tipo de pessoa com esse conhecimento de entender tudo o que a gente estava pedindo. Se ele não sabia ele informava onde eu poderia buscar aquela informação.” (RANGEL, 2016, p. 9). E acrescenta: “ele sempre cuidou muito bem dos documentos [...]. Nunca perdeu nada. Sempre teve um lugar de

⁴¹ A respeito da vaga técnica de museólogo ocupada por Beatriz Folly vale observar que após sua saída da Fundação o AMLB não sinalizou ao Ministério do Planejamento a necessidade de manutenção da vaga com mesma especificação. Desta forma, a vaga ficou ociosa e foi realocada para outra instância, ficando o setor sem cargo de museólogo.

excelência, de atender bem o pesquisador.” (RANGEL, 2016, p. 10). A autora atribui ainda, todo o sucesso de trabalho do AMLB à figura de seu criador,

[...] Doutor Plínio era realmente o fiel da balança, ele era a pessoa a quem as famílias, os escritores doavam. Era isso. O trabalho que ele desenvolveu aqui, a equipe que ele formou, a publicação que ele fez dos inventários, as exposições, isso tudo foi consolidando o AMLB como esse espaço de preservação (RANGEL, 2016, p. 14).

Com a saída de Plínio Doyle da diretoria o órgão, agora transformado em setor, passou a ser chefiado pela museóloga Beatriz Folly. No entanto, o generoso bibliófilo, ainda que longe da coordenação das atividades do Arquivo-Museu, continuou dando suporte ao trabalho ali realizado e oferecendo seu tempo à organização das novas doações.

[...] ele ficava trabalhando em casa. A gente ia lá e ele nos ajudava, e ele me solicitava documento, os identificava, os recebia. Por que muita gente, muitos doadores tinham uma confiança de doar o acervo para a Fundação por conta de Plínio Doyle. [...] Então, as pessoas doavam pra casa dele e a gente ia lá buscar. Ele recebia ali mesmo, identificava, já mandava pra gente. Tem muito arquivo aqui que ele mandava com a lista, com a relação dos documentos já identificados, feita por ele (RANGEL, 2016, p. 9)

O trabalho realizado nas primeiras décadas é marcado, como foi visto, pela incorporação de grande parte do acervo e de investidas pesadas na sua difusão (exposições, palestras, publicações). O momento é relevante para entendermos a dinâmica entre a diretoria e a Fundação e, sobretudo, compreendermos o quão importante foi a figura de Plínio Doyle para o êxito e longevidade do órgão. Também, as práticas de trabalho exercidas pela equipe neste período são extremamente relevantes para a compreensão atual do acervo e serão abordadas detalhadamente no capítulo 3.

2.4.2 *De Setor de Literatura Brasileira (1990-1992) a Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (1992-2017)*

Substituído de diretoria para setor o agora denominado Setor de Literatura Brasileira deixa de desfrutar da autonomia vivenciada até 1990. Em 1992, passados dois anos, volta a receber nova denominação que permanece inalterada até hoje: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Com o passar do tempo o AMLB vê-se integrado a um dos órgãos específicos e singulares da FCRB denominado de Centro de Memória e Informação (CMI).⁴² À frente do mais novo setor integrado à estrutura da FCRB esteve primeiramente a museóloga Beatriz Folly (1990-1993), seguida pela também museóloga e pesquisadora em letras Eliane

⁴²Em legislação disponível no site da FCRB a primeira referência ao CMI é mencionada no decreto nº 4.812, de 19 de agosto de 2003 (BRASIL, 2003).

Vasconcellos (1993-2009), posteriormente por Eduardo Coelho formado em letras (2009-2011), pela arquivista Laura Xavier (2011-2012) e, por fim, por outra arquivista, Rosângela Rangel (2012-atual). A tabela a seguir (Figura 11) relaciona os gestores à frente do AMLB ao longo dos anos, bem como elenca sua formação e período de atuação no cargo de chefia. A mesma pode ser utilizada, também, para complementar a análise sobre a atuação de cada um junto ao setor, que será descrita mais à frente.

| Nome | Data (entrada) | Data (saída) | Formação |
|----------------------------|----------------|------------------------|-------------------|
| Plínio Doyle Silva | Out./1972 | Mai./1979 | Direito |
| José Galante de Souza | Mai./1979 | Mar./1982 | Bibliografia |
| Plínio Doyle Silva | Mar./1982 | Dez./1990 | Direito |
| Beatriz Folly e Silva | Dez./ 1990 | Abr./1993 | Museologia |
| Eliane Vasconcellos Leitão | Abr./1993 | Mar./2009 | Museologia/Letras |
| Eduardo dos Santos Coelho | Abr./2009 | Mai./2011 | Letras |
| Laura Regina Xavier | Mai./2011 | Dez./2012 | Arquivologia |
| Rosângela Florido Rangel | Dez./2012 | até o presente momento | Arquivologia |

11. Relação dos gestores à frente do AMLB de 1972 a 2018 (Fonte: BRASIL, 2017; SOPHIA, 2017).⁴³

A mudança de denominação, como sua vinculação direta aos demais setores da Fundação, faz com que agora o AMLB pareça ser finalmente integrado à estrutura da FCRB. No entanto, a mudança de chancela não alterou sua forma de atuação no que diz respeito ao tratamento de seu acervo. A proximidade com os outros setores, pelo menos no que concerne ao organograma da Fundação, não serviu para aproximar os laços entre o Arquivo-Museu e demais setores detentores de acervo da instituição, como o MCRB e o atual Sahi. Desta forma, a integração, que poderia ter estreitado os laços de parceria interinstitucional, possibilitando um campo profícuo de debates e aplicação de metodologias integradas, não encontrou eco junto aos setores. Outra integração que pouco se alterou com o passar do tempo foi aquela mantida com o Serviço de Preservação (SEP)⁴⁴ da FCRB, que continuou realizando serviços por demanda no AMLB.

A década de 1990 marcou, no entanto, algumas mudanças significativas no AMLB, sobretudo em 1994 quando “foi implantado [...] o sistema de automação que, sem dúvida alguma, facilitou o acesso à informação” (VASCONCELLOS; XAVIER, 2012, p. 13). A

⁴³ BRASIL, Zenilda Ferreira. *De cavaleiro à grã-cruz: homenagens aos escritores através das coleções de medalhas e condecorações do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. No prelo.

⁴⁴ O atual SEP da FCRB é composto pelo Núcleo de Preservação Arquitetônica, Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos (Lacre) e Laboratório de Microfilmagem (Lamic).

partir de então os inventários produzidos puderam ser acessados e consultados *on-line* pelo pesquisador. A difusão do acervo, especificamente o de ordem documental, ganhou outra dimensão, para além das exposições e publicações dos inventários físicos.

Os anos de 1990 inauguram, ainda, outra prática no AMLB. Trata-se dos trabalhos realizados no âmbito dos projetos de pesquisa apoiados pelo CNPq,⁴⁵ FAPERJ⁴⁶ e, posteriormente, pelo Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área de Cultura da FCRB. Eliane Vasconcellos divide este momento em duas etapas:

O AMLB começou a trabalhar com bolsistas quando assumi a direção. Fiz o primeiro projeto para o CNPq, que se chamou “Para melhor conhecer Pedro Nava” e que foi aprovado em 1995. Tinha como objetivo produzir o inventário analítico do arquivo do memorialista. A segunda etapa foi quando a Casa instituiu o programa de bolsas, em 2005 (VASCONCELLOS, 2016, p. 10).

Os projetos de pesquisa, até hoje em curso no AMLB, além de cumprirem com uma das premissas mais antigas da Fundação, ou seja, o fomento à educação, também são, em certa medida, uma forma encontrada para processar o acervo devido à diminuta equipe de técnicos e ao vasto trabalho a ser feito. No caso específico do acervo museológico, os projetos de pesquisa mostraram-se, ao longo dos anos, a única possibilidade de conferir algum tipo de tratamento ao mesmo. Provavelmente, a pesquisa mais longa e duradoura neste sentido tenha sido aquela iniciada em 2014 e em curso até hoje. Mas, se houve contribuições nestas quase três últimas décadas, as mesmas têm como mote central, e para o qual todos os esforços foram direcionados, o aprimoramento no processamento técnico do acervo arquivístico, sobretudo no que diz respeito à sua descrição, pesquisa e difusão.

3 PROCESSAMENTO DO ACERVO LITERÁRIO

Os capítulos anteriores sinalizam que a preocupação em torno do acervo literário do AMLB advém de um longo período de maturação. Se compreendermos que os primeiros sinais se manifestam com o reconhecimento dos escritores sobre as causas preservacionistas e, posteriormente, nas reuniões do Sabadoyle, sua estruturação pode ser compreendida muito antes da instalação na FCRB. Porém, uma vez instalado, a preocupação passa a ser outra: a de processar o material, efetivando a premissa pela qual o setor foi criado: preservar e difundir o legado literário brasileiro.

⁴⁵ Conselho Nacional de Pesquisas.

⁴⁶ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

A dinâmica de trabalho desenvolvida deriva, assim, do contexto de cada uma das épocas, bem como dos integrantes à frente da equipe. A mesma pode ser dividida em dois momentos. O primeiro vai da instalação do AMLB em 1972 até 1986 e, apesar de ser demarcado por uma gestão pautada no processamento híbrido do acervo, tem como plano de fundo uma estrutura predominantemente museológica. Esta gestão é interrompida, muito provavelmente após consultoria recebida pelo CPDOC em meados da década de 1980 – instituição tida, na época, como “pioneira na adoção de uma metodologia própria para tratamento [...] de arquivos privados” (CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL, 1998, p. 9) – que desde 1973 já tinha por objetivo a reunião, estudo, organização e divulgação de fundos pessoais.⁴⁷ Já o segundo momento abrange um intervalo temporal bem maior que se inicia em 1987 e se estende até os dias atuais, 2018. Neste período são as preocupações em torno da parcela arquivística que dão o tom ao trabalho desenvolvido no AMLB.

O percurso das atividades desenvolvidas no Arquivo-Museu é, no mínimo, curioso e, após serem analisadas as práticas de processamento adotadas, dá-nos a nítida impressão de que cada vez menos se soube lidar com sua estrutura híbrida ao longo dos anos. O que interessa a este capítulo são justamente a forma pela qual o acervo do AMLB passa a ser preservado uma vez sob a guarda da Fundação, as singularidades deste conjunto, como também as atividades inerentes ao setor.

Não obstante, não basta apenas assinalar as formas de trabalho adotadas pela equipe sem antes mencionar que a grande dificuldade de atuação junto ao acervo literário reside, justamente, na compreensão da sua existência híbrida. Para elucidar esta questão é preciso levar em conta que tanto o arquivo quanto o museu operam dentro de um campo que lhes é comum, o da memória. Além disso, ambos possuem como objeto de estudo o documento – ainda que a partir de abordagens distintas – ao redor do qual desenvolvem suas práticas.⁴⁸ Compreender estes dois universos, suas dissonâncias e constâncias epistemológicas, permite que nos aproximemos do AMLB a partir das relações estabelecidas entre o sujeito e sua *praxis*, entre o sujeito e seu objeto de estudo.

3.1 Características e singularidades: um panorama geral

⁴⁷ Não foi possível encontrar documento oficial algum que fizesse menção a esta consultoria prestada. As informações foram retiradas de relatos orais, bem como, a partir da análise realizada sobre a metodologia adotada pelo setor desde então que, em muito, se assemelhava àquela desenvolvida e utilizada pelo próprio CPDOC.

⁴⁸ O significado do termo “documento” utilizado neste trabalho será apresentado ao longo do capítulo.

No Brasil o momento de emergência dos espaços destinados à guarda de arquivos literários deu-se, sobretudo, nas décadas dos anos 1970-1980. O crescente interesse pelos acervos literários, bem como os anos em que estas instituições proliferaram no Brasil, recai sobre o período que condiz com o início e a difusão dos estudos genéticos, surgidos na França no ano de 1968 e com questões de ordem político-culturais. Neste momento, todo o material presente no arquivo pessoal de um escritor passa a ser relevante aos estudos literários, para além de sua obra publicada. Embora as fontes oficiais nos digam que a crítica genética tenha sido introduzida no Brasil através de Philippe Willemart nos anos 1980 (SALLES, 2000), nota-se, como a própria instalação do AMLB indica – através dos esforços do professor Maximiano de Carvalho e Silva junto ao CP –, que já se sabia da importância dos manuscritos antes mesmo desta data oficial.

Neste contexto, podemos afirmar que a criação de instituições voltadas à preservação de tais acervos de forma sistemática, com vias de possibilitar a produção de conhecimento, é um fenômeno tardio se considerarmos o período de atividade literária em solo nacional. Neste panorama o AMLB é, ao lado da BN e do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), uma das instituições pioneiras no cenário.

Apesar de o acervo literário da BN ser, provavelmente, a primeira referência no assunto, a preservação deste material específico não constitui o cerne das atividades da instituição. Também não o é compromisso do setor de manuscritos onde se encontram os documentos literários, que figuram ao lado de “documentos históricos e científicos, nacionais e estrangeiros, havendo ainda documentação anterior ao século XVI” (XAVIER, 2008, p. 25).

O IEB, criado em 1962, por iniciativa do historiador e professor da USP Sérgio Buarque de Holanda, surge como centro de documentação literária a partir de 1968, principalmente após a aquisição do fundo Mário de Andrade e, nos anos subsequentes, com a incorporação do arquivo de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos (LANNA, 2010). O Instituto é integrado à universidade, mas com administração própria, supervisionada pela reitoria. Tem por desafio a “reflexão crítica sobre a sociedade brasileira por meio da articulação de diferentes áreas das humanidades. As atividades de pesquisa se fazem associadas à preservação dos acervos culturais sob sua guarda” (LANNA, 2010, p. 15).

Com a criação do Instituto, autônomo em relação à estrutura universitária, o historiador à frente de sua criação pretendia renovar os estudos voltados à história do Brasil partindo de perspectiva multidisciplinar (ainda que regida sob forte influência da esquerda), algo relativamente novo para a época. Para Sérgio Buarque de Holanda a formação do historiador deveria contemplar um entendimento mais completo do Brasil, a partir da pesquisa

científica e do uso dos arquivos e documentos históricos, no cruzamento entre disciplinas como: geografia do Brasil, literatura brasileira, antropologia, sociologia, política, introdução aos estudos históricos, além de paleografia. Só assim, o aluno poderia compreender melhor o país e sua história.

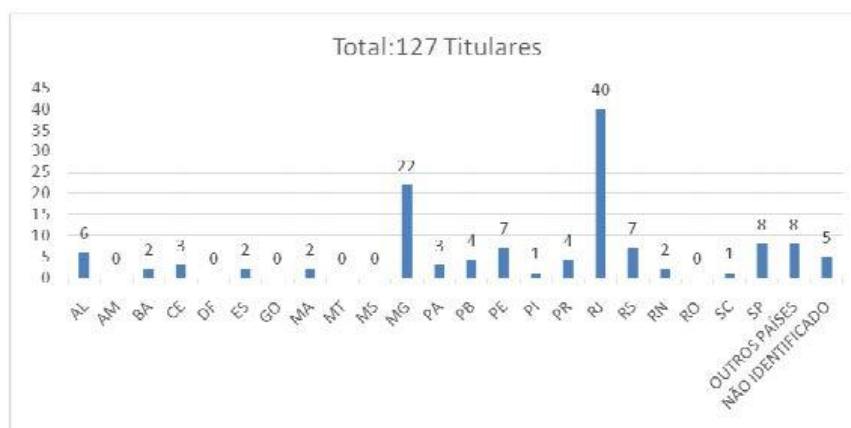
Uma década após a criação do IEB, em 1972, conforme já descrito, é instalado na FCRB o AMLB, por iniciativa de um determinado grupo de intelectuais da elite cultural do país. Até finais do século XX, a busca pela preservação dos arquivos literários vê alargar seu horizonte e outros espaços são criados, também fora do eixo Rio-São Paulo (MARQUES, 2007; XAVIER, 2008).⁴⁹ No entanto, o AMLB destaca-se como instituição singular, quer pelas personalidades que ali depositaram seu legado, como também pela sua configuração. Isto acontece não só pela sua denominação e estruturação única como arquivo-museu, mas ainda se levarmos em conta que os demais centros criados voltam-se a acervos de figuras únicas, de grupos específicos determinados por sua origem, ou ainda preocupam-se com intelectuais brasileiros para além da literatura.

Os acervos de escritores, visados como importantes fontes de pesquisa aos estudos literários e culturais, passam a ser de interesse de universidades, fundações ou institutos públicos e privados. Organizar e preservar estas fontes primárias de pesquisa significa, também,

[...] lidar com a heterogeneidade dos materiais que compõem os acervos literários – manuscritos, datiloscritos, livros, revistas, fotos, correspondências, cartazes, obras de artes plásticas, vídeos, objetos pessoais, mobiliário, etc. –, dotando-os de um caráter híbrido, uma mistura de arquivos documentais, de museu e biblioteca (MARQUES, 2007, p. 18).

Tal heterogeneidade é quase absoluta quando transposta ao conjunto presente no AMLB, composto até 2012, segundo o *Guia do Acervo* (2012), por 127 fundos de escritores, conforme mostra o gráfico a seguir (Figura 12).

⁴⁹ O professor Reinaldo Marques, em seu texto “O arquivo literário como figura epistemológica” (2007), elenca ainda outros espaços criados com a finalidade de preservar a memória literária nacional. “3) Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), implementado a partir de 1978, com a doação de parte da biblioteca e do acervo de artes plásticas do poeta juizforano Murilo Mendes; 4) Acervo de Escritores Sulinos, sediado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), implantado em 1982, com a organização dos documentos legados por Érico Veríssimo; 5) Centro de Documentação Alexandre Eulálio, criado em 1984 no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, como espaço apropriado para a organização e conservação de materiais recolhidos ou pelas pesquisas dos docentes; 6) Fundação Casa de Jorge Amado, instalada em 1986, no Centro Histórico de Salvador e Largo do Pelourinho, para abrigar os arquivos e divulgar a obra do escritor baiano; 7) Acervo de Escritores Mineiros, composto pelos fundos documentais de Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião, Oswaldo França Júnior, Abgar Renault e Cyro dos Anjos, e criado em 1989, junto ao Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)” (MARQUES, 2007, p. 16).



12. Origem dos titulares do acervo no AMLB até o ano de 2012 (Fonte: SOPHIA, 2017, p. 8).

Embora desatualizado e incompleto, o número de titulares apresentado no gráfico, indica a forte predominância de escritores cariocas, seguidos pelos de origem mineira. Isto não é novidade se voltarmos para a própria gênese do AMLB e à origem dos sabadoyleanos analisada por Rosângela Rangel (2008), ou ainda, retrocedendo mais alguns anos, ao examinarmos os escritores que fizeram parte da elite político-cultural em destaque na primeira metade do século XX. Aí também a presença dos escritores cariocas e mineiros esteve em posição de destaque. Conforme aponta o gráfico, as demais regiões brasileiras quase nada, ou nem mesmo apareciam representadas até 2012, como é o caso do Centro-Oeste.⁵⁰

Em análise realizada pela pesquisadora Daniela Sophia são apontadas detalhadamente as características do acervo do AMLB, mais notadamente no que diz respeito à sua configuração a partir dos titulares dos fundos arquivísticos (SOPHIA, 2017). O trabalho, pautado sobretudo no *Guia do acervo* lançado na ocasião das comemorações dos 40 anos do setor, é minucioso ao detalhar, inclusive, as funções assumidas pelos escritores profissionalmente. Apesar de desatualizado é interessante voltarmos ao *Guia do acervo* e à pesquisa citada, uma vez que apresentam um panorama geral dos fundos de escritores no Arquivo-Museu. Atualmente, passados seis anos da publicação do guia, o setor conta com 143

⁵⁰ O gráfico é profícuo para suscitar a seguinte indagação: qual a justificativa aportada para generalizar o AMLB como espaço de preservação da memória literária nacional? Para compreendermos esta questão seria necessário traçar uma arqueologia sobre a atuação literária nacional, o que de certa forma já foi realizado por alguns autores como Antônio Cândido (2006) e Sergio Miceli (2001). Em artigo “A literatura na evolução de uma comunidade” (2006) Antônio Cândido afirma que “não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes Estados. Neste artigo, não interessa, por isso mesmo, delimitar produções e autores segundo o critério estrito do nascimento, mas segundo o critério mais compreensivo e certo da participação na vida social e espiritual” (CÂNDIDO, 2006, p. 146).

fundos, bem como com aproximadamente 648 coleções de escritores diversos.⁵¹ Além do espólio textual, próprio de fundos e coleções pessoais, o AMLB conta, também, com uma coleção museológica, formada hoje por aproximadamente 1945 objetos que pertenceram a alguns titulares.⁵²

Como museu literário propriamente dito, pensando-se na sua situação museográfica, o AMLB limita-se a expor apenas alguns itens de sua coleção, sobretudo os objetos de grandes dimensões, uma vez não existir reserva técnica específica para os mesmos. Mas o material exposto é ínfimo se comparado com todo o acervo museológico existente. Apesar de existir há muito tempo este pequeno espaço expositivo, sua museografia quase não sofreu mudança ao longo dos anos, devido, entre outros problemas, à falta de espaço físico para apresentar os objetos ao público. Eliane Vasconcellos diz que: “o acervo museológico sempre ficou no mesmo local do ALMB. Ele começou a crescer depois e, aí, teve um momento em que parou. Porque a gente não tinha condição de aceitar mais por falta de espaço onde guardar” (VASCONCELLOS, 2016, p. 12).

A museóloga e ex-funcionária do MCRB Claudia Barbosa Reis refere-se a este espaço dizendo que os objetos ali à mostra,

fora do contexto, mantidos num misto de reserva técnica e sala de exposição, podem ter pertencido a qualquer pessoa. Os óculos de [Manuel] Bandeira juntam-se, no acervo daquele setor da Fundação Casa de Rui Barbosa, a todos os pares de óculos doados por escritores, que ficam guardados no subsolo e serão (ou não) exibidos a um possível interessado mediante intrincados processos burocráticos (REIS, 2012, p. 72).

Inicialmente, também algumas bibliotecas ligadas aos fundos faziam parte do acervo do AMLB. No entanto, por motivos espaciais, como também de processamento, as mesmas passaram a integrar, na forma de coleções, a Biblioteca São Clemente da FCRB no fim dos anos 1980. “No início, as bibliotecas que eram doadas com os arquivos ficavam juntas. Mas, aí, por uma questão de espaço e de organização, foram desmembradas”, relembra Eliane Vasconcellos (VASCONCELLOS, 2016, p. 6). Apesar de serem transferidas à biblioteca, tais

⁵¹ O termo fundo é equivalente a arquivo e diz-se do conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Já as coleções, no contexto arquivístico, dizem respeito ao “conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 52). Embora separadas dos fundos devido aos “preceitos teórico-metodológicos da área arquivística, as coleções documentais [...] encontram-se totalmente identificadas e igualmente abertas à consulta” (VASCONCELLOS; XAVIER, 2012, p. 8).

⁵² O número aproximado de itens na coleção museológica do AMLB consta nos dados do projeto intitulado “Museu de Letras’: catálogo das medalhas e condecorações do AMLB” solicitado pelo AMLB ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura da FCRB em 2016. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/bolsistas16/Projeto_G.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2017.

coleções bibliográficas podem ser facilmente rastreadas. Rosângela Rangel comenta em seu depoimento que:

Isso já é uma prática do AMLB. Porque quando recebemos o acervo, por exemplo, do Ribeiro Couto, recebemos seu arquivo e sua biblioteca. [...] O que fizemos: os livros da biblioteca a gente listou e mandamos para a biblioteca. Na biblioteca os livros foram todos processados. Dentro da Biblioteca São Clemente, que é a biblioteca da Casa Rui Barbosa, recebe o nome de Coleção Ribeiro Couto. Então, ela tem uma unidade. Se você quiser saber quais são os livros que faziam parte do acervo Ribeiro Couto, da biblioteca dele, você consegue rastrear todos eles. [...] Quando os livros vão para a biblioteca eles recebem uma identificação de que aquele livro faz parte da Coleção Ribeiro Couto. [...] Essas coleções ficam atreladas aos arquivos dos seus titulares (RANGEL, 2016, p. 34).

O exemplo do destino dado às bibliotecas do AMLB é interessante ser analisado do ponto de vista de uma política de preservação do acervo. Ao mesmo tempo em que se considera a origem do volume, permitindo o conhecimento e, também, a reconstituição do acervo original do qual é proveniente, tal política atenta, ao mesmo tempo, para a conservação dos exemplares segundo sua tipologia.⁵³

“Pensar os arquivos literários como uma figura epistemológica, desenhada a partir de determinadas práticas discursivas – arquivística, museológica, biblioteconômica, dos estudos históricos, literários e culturais, etc.” (MARQUES, 2007, p. 15) não só os enriquece como, também, assegura a manutenção dos sentidos, transmitidos pelas diferentes tipologias. Por outro lado, se quisermos analisar este acervo literário heterogêneo sob a ótica da preservação, levando em conta a conservação das diferentes materialidades que o compõe, será necessário compreender de que forma tais práticas discursivas operam atualmente dentro do campo da preservação do patrimônio cultural.

Frente a este cenário, no qual os limites das disciplinas acadêmicas se atenuam, nota-se que o conjunto de itens de um acervo literário constitui um espaço que privilegia – ou deveria privilegiar, conforme já discutido aqui – o trânsito entre os saberes. Neste sentido, a instituição que possui estas características é confrontada com dois grandes desafios simultâneos. Um deles, o de classificar e organizar o conjunto de itens, a contar as demandas de cada uma das tipologias, possibilitando a preservação e disseminação a partir de uma lógica intelectual, e o outro atentar à conservação destas diferentes tipologias, assegurando sua longevidade física. Assim, a natureza híbrida destes conjuntos literários, com seus

⁵³ Esta metodologia havia sido sugerida pela equipe da FNpM, na proposta elaborada para o AMLB em 1986, quando da criação do Centro de Literatura Brasileira (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986).

materiais e objetos, requer necessariamente uma metodologia multidisciplinar, para além dos estudos literários, arquivísticos, museológicos e biblioteconômicos, uma vez que

em sua constituição heteróclita [...], mobilizam, em sua localização espacial, catalogação, organização, conservação e disponibilização para o público, diversos saberes e ofícios: da arquivística e ciências da informação, da museografia e cenografia, da informática e performática, da física e química, da história e sociologia (MARQUES, 2007, p. 21).

3.2 O arquivo e o museu

Pensemos agora especificamente na estrutura mantida pelo AMLB ao longo de sua existência, isto é, como arquivo e museu conjuntamente. Para dar início à análise relacionada ao processamento técnico conferido a cada uma destas práticas neste setor, é necessário compreender como ambas operam dentro do campo da memória que lhes é comum e, posteriormente, investigar de que maneira se voltam ao seu objeto de estudo. Longe de pretender exaurir o debate entre arquivo e museu e com isso correr o risco de cometer reducionismos quanto às suas teorias, conceitos e práticas de trabalho, procura-se apresentá-los brevemente a fim de compreender a atual estrutura que compõe o AMLB.

Uma primeira aproximação entre arquivo e museu seria compreendê-los como instituições irmãs não apenas por lidarem com acervos culturais e, mais especificamente, com os conceitos de documento e informação, mas por serem regidas pelo conceito “espaço de memória” (NORA, 1993); isto é, locais de reverência àquilo que denominamos de vestígio. Sua natureza primeira seria a de bloquear o trabalho do esquecimento – em se tratando do AMLB, do esquecimento de uma memória literária específica, como também de um grupo específico – a partir de gatilhos a que chamamos de testemunhos. Estes espaços são criados a partir de uma necessidade imposta pela compreensão de que de outra forma as memórias sobre uma determinada coletividade seriam extintas.

Arquivo e museu são, pois, consagrados como espaços guardiões de uma memória; memória registrada, ordenada e modelada pelo artifício do traço e não mais experimentada como evidência. Nos dirá o historiador Pierre Nora, em sua célebre frase, que hoje “há locais de memória porque não há mais meios de memória” (NORA, 1993, p.7). Isto é, delegamos a estes espaços o cuidado de lembrar uma vez que já não somos mais capazes de evocar o passado espontaneamente. O autor ainda salienta que “o lugar de memória é [ou pelo menos deveria ser] um lugar duplo: de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p. 21).

A discussão em torno da memória e dos lugares destinados a ela (NORA, 1993) abre caminho inclusive para o debate sobre procedimentos preservacionistas, impostos pelos vestígios ali presentes, aos quais atribuímos o título de patrimônio cultural, a partir de ações, processos e práticas específicas. O que está em jogo aqui não é necessariamente a tipologia de acervo, mas muito mais como arquivo e museu, a partir dos profissionais e suas práticas, se relacionam e concebem os significados destes vestígios e sua preservação. No caso do arquivo e do museu, tal vestígio – que permite a reconstituição das ações humanas quando inserido no domínio da memória – seria o documento, salvaguardadas suas distinções conceituais e procedimentais. Apesar de distinta a função do documento em uma área e outra, os espaços que o acolhem deveriam levar a uma finalidade comum no que concerne sua preservação.

O conceito de documento utilizado aqui extrapola os limites do seu tradicional suporte “bidimensional”, ultrapassando a esfera textual. Sendo assim, documento seria qualquer objeto que contivesse uma informação. Sob esta ótica é necessário analisar o documento a partir de sua dupla conformação: sua natureza material (suporte) e conceitual (informação ou conteúdo). Ambas são inseparáveis e essenciais para a compreensão do documento. Neste sentido, todo objeto, qualquer que seja seu suporte ou formato, é passível de tornar-se uma unidade de registro de informação, basta que nele reconheçamos uma significação. “O documento não surge como tal, *a priori*, mas como o produto de uma vontade, aquela de informar ou se informar – a segunda ao menos sendo sempre necessária” (MEYRIAT, 2016, p. 243).

Além do mais, é necessário lembrar que o documento não se trata de algo inocente, neutro, mas sim, como bem lembra o museólogo Mario Chagas, de “núcleos de energia no oceano da memória, são ilhas de sentido construído” (CHAGAS, 1994, p. 38). Antes de tudo, é o resultado de escolhas conscientes ou não, frutos da história, das sociedades e indivíduos que lhe deram esta atribuição (LE GOFF, 1990). O historiador Jacques Le Goff refere-se a este documento a partir do termo “documento/monumento” que segundo ele seria:

uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz, devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando- lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (LE GOFF, 1990, p. 472).

Desta forma, poderíamos compreender os vestígios abrigados no interior dos espaços de memória, a exemplo daqueles hoje no acervo do AMLB, como documentos transformados em monumentos pela disciplina histórica, porém isto só é possível desde que ali encontrem

espaço para evocar a presentificação da memória, o sentimento de pertencimento daquele vestígio no presente (NORA, 1993).

Ao conceito de documento vem atrelado outro: o da informação. Mas é a diversidade da origem dos acervos, isto é, as instituições, bem como as distintas técnicas empregadas por elas, que apresentarão as diferenças no tratamento informacional dos documentos. Para alcançar seus objetivos, museus e arquivos criam, mantêm e operam diferentes sistemas de informação. Ambos lidam com fontes de informação e sua difusão, mas de formas diferentes.

A informação, ou seja, o elemento referencial ou mensagem contida em um determinado documento é-nos apresentado por meio de sua descrição e representação. Isto quer dizer que, sua estrutura significativa é capaz de gerar conhecimento, mas não prevê o mesmo, caso não haja o pressuposto cognitivo para tal (KOBASHI; TÁLAMO, 2003) Assim, pode-se compreender que a informação está atrelada a um documento que comporta um significado, mas que só emitirá uma mensagem ao entrar num processo comunicativo. "É necessário reconhecer que as instituições que lidam com esses conceitos [documento e informação], tais como arquivos, bibliotecas e museus, possuem na sua função e estrutura procedimentos específicos que devem ser considerados na sua concepção" (PADILHA, 2014, p. 13). Além disso, também é premissa a existência de procedimentos específicos para lidar junto aos diferentes públicos, possibilitando que a informação resulte em conhecimento. É, portanto, o olhar sobre o conceito de documento e informação que poderá contribuir para um debate mais amplo acerca das áreas de arquivo e museu, o papel que assumem em cada um destes espaços, além de realizar um diálogo entre ambos, sobretudo na análise relacionada ao acervo do AMLB.⁵⁴

Mas comecemos pelo modo como arquivo e museu se definem dentro do campo do saber. Lembrando que o sufixo *logia* trata do discurso científico sobre algo, temos a arquivologia e a museologia que regem as práticas do arquivo e do museu, respectivamente (MEYRIAT, 2016). O sufixo advém do grego *logos*, que reúne três palavras ou conceitos: "fala/palavra, pensamento/ideia e realidade/ser" (CHAUÍ, 2000, p. 175). *Logos* ainda diz respeito ao racional, ao conhecimento daquilo que é real. "É discurso (ou seja, argumento e prova), pensamento (ou seja, raciocínio e demonstração) e realidade (ou seja, os nexos e ligações universais e necessários entre os seres)" (CHAUÍ, 2000, p. 175). Assim sendo,

⁵⁴ Apesar de compreendermos que o conceito de documento desdobra-se em diversos suportes e formatos extrapolando o tradicional documento bidimensional, são doravante utilizados nesta pesquisa os termos "acervo documental" e "documento" para designar a parcela arquivística do AMLB e os termos "acervo museológico" e "objeto" para fazer referência à parcela museológica do setor, uma vez serem ali empregados desta maneira. Sua diferença também será dada pelo contexto de utilização.

arquivologia e museologia são introduzidas no campo da ciência no qual, cada uma, apresenta um sistema próprio que inclui leis, teorias, instrumentos de pesquisa, análise e divulgação.

A primeira diz-se uma disciplina que se relaciona com a ciência da informação, logo, com os documentos, e “que estuda as funções do arquivo e os princípios e técnicas a serem observados na [sua] produção, organização, guarda, preservação e utilização” (ARQUIVO NACIONAL, 2015, p. 37). A segunda, compreendida como o estudo do museu, seria o campo científico de investigação sobre a relação entre o homem e a realidade tendo como vetor os objetos ou coisas.

As diretrizes de um campo museal podem ser traçadas em duas direções diferentes, seja pela referência às principais funções inerentes ao campo (documentação, indexação, apresentação ou ainda preservação, pesquisa, comunicação), seja considerando as diferentes disciplinas que o exploram mais ou menos pontualmente (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.63).

Apesar de alguns autores não integrarem a museologia nas ciências documentais, para outros, uma de suas funções seria justamente a de “servir como metateoria à ciência documental” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.64). Segundo Mário Chagas (1994), a museologia ainda estaria relacionada diretamente à área da documentação pela presença de três conceitos fundamentais em sua estruturação: preservação, comunicação e investigação e pelos esforços em manter o equilíbrio entre eles.

Exatamente porque o museu é um depósito de tudo aquilo que de perto ou de longe está ligado à história nacional, os objetos que aí se encontram devem ser acessíveis a todos; e pela mesma razão, devem ser preservados. Saídos do invisível, é para lá que devem voltar. Mas, o invisível ao qual estão destinados, não é o mesmo de onde são originários. Situa-se algures no tempo. Opõe-se ao passado, ao escondido e ao longínquo que não pode ser representado por objeto algum. Este invisível que não se deixa atingir senão na e através da linguagem é o futuro. Ao colocar objetos nos museus expõem-se ao olhar não só do presente, mas também, das gerações futuras (POMIAN, 1984, p. 84).

Pode-se acrescentar, também, que atualmente os museus se inserem, igualmente, no campo das ciências sociais ao desenvolverem importante função social no contexto onde se encontram. Tal comprometimento social se pauta, sobretudo, na observação e interpretação das necessidades locais (VAN MENSCH, 1994).

O arquivo, como instituição ou serviço, é a instância responsável pela custódia, processamento técnico, conservação e acesso a um conjunto orgânico de documentos independentemente da natureza de seu suporte, produzidos e acumulados por entidades coletivas, públicas ou privadas, por pessoas ou familiares, ao longo de suas atividades (ARQUIVO NACIONAL, 2005). “Sua principal característica é ser funcional, ou seja, os documentos são classificados, ordenados e conservados de modo que promovam o acesso e a

difusão da informação” (PADILHA, 2014, p. 15). O trabalho desenvolvido junto aos documentos leva em consideração alguns princípios fundamentais como: pertinência, proveniência, reversibilidade e ordem original (ARQUIVO NACIONAL, 2005). E, por fim, os documentos de arquivo deveriam possuir algumas características peculiares à sua gênese como: autenticidade, organicidade, naturalidade, imparcialidade e unicidade. A diferença mantida entre o documento e o documento de arquivo reside na diferença de sua origem e, ainda, no seu processamento que leva em conta sempre o conjunto documental e não o documento individual.

Por outro lado, o museu seria o “lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do homem e do seu meio” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64). Isto é, um lugar de memória no qual se preservam as coleções de documentos a partir dos quais se produziria o conhecimento. Também, poderíamos compreender o museu composto por uma “organização estrutural e funcional [...] baseada em métodos e técnicas específicas, visando a melhor forma de documentar, conservar e divulgar os procedimentos realizados, tendo em vista sua variedade tipológica de acervo” (PADILHA, 2014, p. 17).

A lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus, diz que o termo “museu” designaria:

as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2009, p.1).

Assim como o arquivo, o museu lida com tipologia documental composta pelos mais variados suportes. No entanto, se no arquivo prevalece a ideia do documento produzido e acumulado no desempenho de atividades de uma pessoa ou entidade, o documento no museu se desdobra em objetos os mais diversos, produzidos e acumulados por contextos igualmente variados. O museu proporciona a estes objetos a manifestação de uma nova função “onde doravante os visitantes serão convidados a buscar informação” (MEYRIAT, 2016, p. 242).

Por conseguinte, tanto as informações intrínsecas (deduzidas por meio do próprio objeto)⁵⁵ quanto também aquelas extrínsecas (obtidas por meio de outras fontes que não o objeto)⁵⁶ tomam lugar de destaque na análise museológica sobre o documento, o que não

⁵⁵Estas informações dizem respeito aos atributos físico-químicos, como composição química, forma, cor, peso, textura, entre outros.

⁵⁶Os aspectos extrínsecos referem-se às informações obtidas através dos aspectos imateriais suscitados pelos objetos, como também, a partir de fontes bibliográficas e documentais.

necessariamente acontece no arquivo (PADILHA, 2014). Todas estas informações serão responsáveis por produzir os diversos discursos sobre os objetos.

O professor de teoria museológica Peter van Mensch identifica a estrutura informacional dos objetos museológicos da seguinte forma:

1. Propriedades físicas (descrição física)
 - a - Composição material
 - b - Construção técnica
 - c - Morfologia, subdividida em:
 - forma espacial e dimensões
 - estrutura de superfície
 - cor
 - padrões de cor e imagens
 - texto, se existente
2. Funções e significados (interpretação)
 - a - Significado primário
 - significado funcional
 - significado expressivo (valor emocional)
 - b - Significado secundário
 - significado simbólico
 - significado metafísico
3. História
 - a - Gênese
 - processo de criação do objeto (ideia e matéria-prima)
 - b - Uso
 - uso inicial (geralmente corresponde às intenções do criador/fabricante)
 - reutilização
 - c - Deterioração
 - fatores endógenos
 - fatores exógenos
 - d - Conservação, restauração (VAN MENSCH, 1990 apud FERREZ, 1994, p. 65)

Por esta razão, e segundo mostra o detalhadamente proposto pelo teórico, a museologia irá se preocupar com o objeto a partir da sua unicidade – ainda que se apresente mais de um exemplar numa mesma coleção – e é desta forma que também será processado tecnicamente.

Para que o campo da museologia possa cumprir com esta atividade e permitir o acesso a todas estas informações contidas nos objetos, são necessários mecanismos diversos. Por um lado, os instrumentos de pesquisa (inventários, catálogos, registros) e por outro, a busca por informações que extrapolem o objeto em si focando na sua historicidade e nas relações travadas entre o objeto e seu contexto sociocultural (TANUS et al., 2012).

Assim, são criados os Sistemas de Documentação Museológica, motivados pela preocupação em preservar, investigar e comunicar. Tais sistemas têm, portanto, a responsabilidade de armazenar as informações individuais sobre os objetos, por meio de palavras e imagens, bem como ampliar os conteúdos

documentais existentes (textuais e iconográficos), e disponibilizar a base de dados para consultas internas e externas (TANUS et al., 2012, p. 168).

De modo bastante resumido poderíamos apresentar as distinções fundamentais em torno do conceito de documento para a arquivologia e museologia. Assim, teríamos que a problemática da primeira residiria na comprovação de origem, proveniência e procedência do documento enquanto que, para a segunda, a problemática fundamental estaria pautada em seu sentido histórico e estético. Em relação ao método de tratamento documental, a arquivologia traria como preocupação fundamental a ênfase em sua autenticidade e função, ao passo que a museologia a ênfase sobre o objeto e as suas informações intrínsecas e extrínsecas. E, por fim, um terceiro ponto seria o desenvolvimento da noção de documento que para a arquivologia estaria amparado em processos jurídico-administrativos e para a museologia em procedimentos artístico-culturais (TANUS et al., 2012). Fato é que tanto o arquivo quanto o museu possuem na identificação do documento ou objeto e na informação nela contida a base para o desenvolvimento de suas atividades junto aos acervos. Estes são ali preservados para cumprir com finalidades sociais destas instituições como educação, investigação, promoção da democracia, preservação da memória individual e coletiva, entre outros. Resultam destas ações as principais funções dos museus e dos arquivos: preservação, pesquisa e difusão (VAN MENSCH, 1994; PADILHA, 2014).

3.2.1 Uma breve comparação entre o IEB/USP e o AMLB/FCRB

Dito isso, caberia traçar algumas aproximações institucionais a fim de exemplificar os pressupostos ora apresentados. Voltemos, pois, ao IEB/USP, instituição já mencionada anteriormente, e analisemos mais de perto a forma como atua dentro das práticas discursivas envolvidas, em sua conformação, face ao que é realizado no AMLB. A escolha do IEB como instituição de comparação com o Arquivo-Museu dá-se, principalmente, pelas diferentes linhas de trabalho adotadas atualmente por ambas, ainda que mantenham certa coerência relacionada ao conteúdo do acervo literário sob sua guarda. Do ponto de vista do mesmo, podemos compreender ambas as instituições como correlatas no que diz respeito à sua constituição e finalidade. Uma e outra lidam, ainda que o IEB parcialmente, com acervos literários e abordam em seu regimento a preservação e difusão dos mesmos, sendo o AMLB “destinado à [sua] conservação e exposição” (BRASIL, 1972, p.) e o IEB devendo preservá-lo, organizá-lo e divulgá-lo, “colocando-o a serviço da atividade de pesquisa e da coletividade” (BRASIL, 2010).

Ainda que o AMLB não se ocupe mais das bibliotecas dos titulares e priorize a gestão arquivística, continua sendo regido pelo binômio arquivo-museu. Também no IEB, formado por 92 fundos e coleções (arquivísticas e museológicas), podemos encontrar estes dois sistemas informacionais, acrescidos das bibliotecas (LANNA, 2010). No entanto, apesar de relativamente análogas, existe entre ambas atualmente uma diferença crucial e que reside, justamente, no desenvolvimento e aprimoramento das técnicas de processamento face ao acervo literário sob sua guarda.

A diferença apresentada a seguir resulta menos da constituição de seus acervos e de sua finalidade, e mais de aspectos como: ambiente no qual se inserem (FCRB no caso do AMLB e USP no caso do IEB), configuração e tamanho das equipes técnicas, espaço físico e infraestrutura destinados ao acervo e seu processamento, verba disponibilizada para sua manutenção, entre outros. Estas questões se mostraram decisivas ao longo dos anos e apesar de serem condições *sine qua non* para compreendermos a realidade atual de ambas as instituições, não justificam por completo as ações empregadas, ou a falta delas, em prol da preservação de seus acervos.

Levando em conta o desenvolvimento técnico adotado pelas áreas de arquivo,⁵⁷ biblioteca e museu, o IEB apresenta hoje uma estrutura formada por uma equipe técnica multidisciplinar. Seu processo de trabalho, que foi se consolidando com o passar dos anos, deriva da "prolongada troca de experiências entre os pesquisadores e os três setores [permitindo] confrontar conceitos, discutir métodos e padronização" (BATISTA, 1997, p. 5), favorecido pelo ambiente acadêmico. Os padrões de processamento obedecem às referências dos três campos do saber envolvidos, sendo que, por vezes, faz-se necessário o desenvolvimento de metodologias próprias para casos específicos. Desta forma, e conforme apontam os guias do acervo, nota-se a atenção dada ao acervo nos seus múltiplos aspectos e nas particularidades dos itens que o compõe.

Na Biblioteca, por exemplo, há estudos e particular atenção às obras raras e de luxo, às coleções de periódicos nacionais, e aos livros com dedicatória ou anotados por seus antigos proprietários - o que os torna também peças únicas. Na Coleção Artes Visuais, a catalogação museológica procura avançar na documentação (muitas vezes existente na Biblioteca e no Arquivo), no estudo do artista ou artesão e na relação objeto/colecionador. No arquivo, os inventários de cada série e subsérie detalham a origem do

⁵⁷ A metodologia adotada até pouco tempo pelo AMLB, isto é, o clássico modelo de organização de arquivos pessoais segundo diretrizes do CPDOC, era a mesma empregada à época, também, pelo IEB. Recentemente o IEB vem trabalhando e desenvolvendo metodologia própria para a organização de seus fundos privados, bem como o AMLB que, em 2016, publicou seu mais novo manual de processamento arquivístico (RONDINELLI, 2016).

documento e sua relação com o produtor/coletor, numa revisão contínua dos métodos de classificação (BATISTA, 1997, p.17).

Ao longo dos anos também houve aprimoramentos no que concerne a conservação do acervo seguindo sua tipologia e aos instrumentos propícios para a difusão de cada um deles. Este aspecto rendeu ao Instituto, em 1995, o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, na categoria Preservação de Acervos Culturais Móveis e Imóveis, concedido pelo Iphan.

É notória a estruturação alcançada pelo IEB no trato com os acervos sob sua guarda, que mantém integralmente arquivo-museu-biblioteca segundo suas demandas técnicas. Cientes da infraestrutura desfrutada pelo IEB frente à realidade institucional do AMLB, e tendo em mente tratar-se o primeiro de uma instituição criada em meio acadêmico, algumas das medidas ali adotadas poderão vir a ser analisadas à luz da realidade híbrida do Arquivo-Museu, servindo como ponto de partida para (re)pensar alguns procedimentos.⁵⁸ É bastante provável que estes poderiam contribuir para uma maior instrumentalização metodológica da equipe técnica do AMLB e do impacto sobre a preservação e difusão de seu patrimônio literário.

No AMLB nota-se a falta de uma gestão que relacione, de forma integrada e equilibrada, o arquivo e o museu. A escolha adotada há muitos anos é, até hoje, por uma gestão arquivística. Fica claro que esta escolha vai de encontro àquilo a que o AMLB se propunha em sua origem, chancelado na portaria que o cria (BRASIL, 1972). No entanto, se analisarmos o regimento interno da FRCB, publicado em 2014 (BRASIL, 2014), vemos que existe uma mudança considerável na finalidade do setor. O mesmo parece eximí-lo do compromisso com o acervo museológico, apesar de permanecer sob a mesma denominação de “Arquivo-Museu”. O documento diz que “À divisão do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira compete: I – Propor e gerenciar a aquisição e a preservação de acervos documentais de personalidades ligadas à literatura e à cultura brasileira” (BRASIL, 2014, p. 9).⁵⁹ Estes pressupostos permanecem inalterados no mais recente regimento interno aprovado em 2017 (BRASIL, 2017). Assim, apesar de hoje não parecer mais premissa do setor angariar e preservar objetos museológicos, conforme os regimentos de 2014 e 2017 sugerem, o presente trabalho pauta-se, preponderantemente, na portaria que o instala, por compreender que dela deriva, em primeira instância, a atual coleção museológica. Uma vez sob a guarda do AMLB,

⁵⁸Desde 2016 a FCRB passou a ser igualmente uma instituição voltada ao ensino superior através do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos. É de se supor que ao longo dos próximos anos as pesquisas desenvolvidas no âmbito do programa tragam contribuições positivas para os setores detentores de acervos da Fundação.

⁵⁹ O termo “acervo documental” é empregado aqui, muito provavelmente, como contraponto ao acervo museológico que, por ventura, também é incorporado ao AMLB.

tal coleção deverá perdurar ao gesto de custódia a não ser que venha a ser transferida para outro setor, a exemplo do que foi feito com as bibliotecas, ou a constar em documento oficial de desincorporação de acervo.

Apesar de ser conhecida a preocupação em torno do acervo museológico existente no Arquivo-Museu, o que fica claro tanto nas falas coletadas em entrevista (RANGEL, 2016; VASCONCELLOS, 2016), como também nos documentos acessados junto ao Sahi e trabalhos publicados sobre o assunto, não é tão simples compreender a propensão ao tratamento unilateral e sua duração ao longo de tantos anos, assim como sua omissão nos regimentos internos publicados a partir de 2014.

A justificativa trazida por Eliane Vasconcellos ao falar da importância dos objetos museológicos no acervo do AMLB parece ir ao encontro do pressuposto de que “museus adquirem objetos e criam coleções, pois os objetos transmitem uma mensagem ou mensagens significantes” (AVARO; GUICHEN; GODONOU, 2010, p. 2).⁶⁰ Diz ela que:

Por seu valor intrínseco esses objetos justificam sua incorporação ao AMLB como documentos que enriquecem a compreensão da personalidade de seus possuidores, servindo de pontos de referência e fontes para reflexão indispensável à recomposição de seu mundo, ficcional e não ficcional (VASCONCELLOS, 1997, p. 9 grifo nosso).

Partindo de uma análise preliminar e um tanto quanto superficial, poder-se-ia dizer que o componente fundamental da escolha arquivística residiria, muito provavelmente, na falta de funcionários, tanto em quantidade, como também em conhecimento específico. Porém, retomando o quadro técnico do AMLB descrito no capítulo anterior, nota-se que este teve em seu corpo, por diversos anos, também museólogos. Então, quais outros argumentos podem ser trazidos a esta discussão? A falta de verba ou de espaço físico? Falta de reconhecimento por parte da Fundação que, com o passar dos anos, passou a ter cada vez mais dificuldade para lidar com este setor híbrido – este corpo estranho em sua estrutura? Ou seria a escassez de tempo dos funcionários, tendo em vista o volume infinitamente maior do material de arquivo e a necessidade imediata de dar-lhe acesso? É provável que a junção de tudo isso tenha levado o AMLB a optar, em determinado momento, pela gestão arquivística, o que de longe não quer dizer uma gestão mais adequada para os diferentes itens sob sua guarda.

Fato é que no AMLB a parcela “museu” foi se configurando na contramão daquilo que se esperou dele. Os objetos que, apesar de carregados de memória, estão inoperantes; muitos

⁶⁰ *Museums acquire objects and create collections because the objects convey a significant message or messages (no original).*

deles nem sequer podem ser acessados como vestígio de memória ou compreendidos sob o conceito de “documento/monumento” aportado anteriormente, uma vez que foram apenas depositados no setor. A parcela “museu” no AMLB não se constitui hoje como museu, mas, sim, como a falta dele.

A museóloga Cláudia Barbosa Reis, que de muito perto acompanhou as atividades do setor por diversos anos, apresenta esta problemática. Reforça a autora que o AMLB, apesar de na teoria apresentar-se múltiplo, prioriza a escolha por um formato de gestão documental. A mesma é bastante crítica ao detalhar a forma de atuação do AMLB no que concerne o processamento de seu acervo, contrapondo-a às exigências impostas pelo campo museológico.

[...] As obras de arte e tudo o quanto se considera peça museológica, ainda carecem de análise técnica, estudo, pesquisa museológica e consequente alimentação de planilhas com vistas à ampliação da sua interpretação. [...] Estes objetos estão mudos no AMLB. Receberam tratamento técnico arquivístico; não foram lidos, interpretados, estudados ou documentados sob o formato técnico que gera a leitura museal. Esse potencial permanece sem estudo e sem a documentação adequada pela simples decisão, perpetuada até os dias de hoje, de não se aplicar ao acervo do AMLB um tratamento museológico, e sim uma gestão arquivística. Num museu cada objeto é individualmente registrado [...]. Sob o seu número de registro serão inscritas em planilhas ou fichas técnicas, todas as características físicas e de relacionamentos daquele objeto. Serão listados, após pesquisa, os episódios e fatos a ele relacionados. Num museu de literatura essas relações incluirão não apenas, por exemplo, o escritor que foi seu proprietário, mas também a obra literária à qual está eventualmente ligado e todos os possíveis desdobramentos. [...] Num museu todas as referências e ligações que um objeto possa apresentar devem compor seu dossiê, o que não ocorre no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa que, apesar do nome, não pode ser considerado um museu e sim, do ponto de vista técnico, um arquivo de objetos (REIS, 2012, p.112-114).

Quiçá deveras rígida, a crítica da museóloga é interessante quando entrecruzada com as falas das entrevistadas (RANGEL, 2016; VASCONCELLOS, 2016). Ambas são conscientes de que o foco principal da problemática relacionada ao tratamento técnico é a falta de uma gestão híbrida, com a presença de especialista na área museológica em permanente atuação no setor. Apesar de Eliane Vasconcellos ser formada em museologia, seu cargo dentro da FCRB é o de pesquisadora em literatura, conforme mencionado no capítulo anterior. Pouco, ou quase nada atuou como museóloga ao longo dos anos, assim como, também, Beatriz Folly, que, segundo os relatórios de atividade do AMLB, muito se ocupou do processamento arquivístico (FCRB, 1991).

Mesmo que, à primeira vista, algumas colocações nos pareçam meras desculpas, uma vez existirem museólogos no quadro de funcionários nos primeiros anos, suas narrativas não podem ser assim analisadas. As falas vão muito mais a fundo no problema e denunciam

claramente a falta de uma gestão específica para o AMLB por parte da FCRB, que remonta à sua criação em 1972. Claudia Barbosa Reis assinala que já na sua criação o órgão carecia de cuidados no tratamento técnico dos materiais quanto às suas naturezas singulares, compreendendo que sua estrutura ia de desencontro ao fluxo de trabalho da CRB naquele momento.

Esse novo setor que foi criado para congregar as três modalidades de gestão documental, divergia do plano diretor da instituição, que estabelecia a gestão diferenciada dos acervos bibliográfico, arquivístico e museológico (REIS, 2012, p. 112).

De fato, em 1956 o regimento aprovado da CRB (BRASIL, 1956), antes mesmo de tornar-se Fundação, já propunha a organização da instituição em quatro seções sendo uma delas a Seção Técnica que compreendia o Museu, a Biblioteca e o Arquivo Histórico. Já se pensava em atuações específicas por parte do corpo profissional e um olhar voltado às necessidades das diferentes áreas e de seus acervos.

Felizmente, na atual coordenação do Arquivo-Museu, estes questionamentos parecem emergir, sendo que alguns esforços, ainda que tímidos, começam a ser alavancados via parceria com o MCRB, com projetos de pesquisa e bolsistas. Estas ações estão servindo, inclusive, para a revisão do processamento conferido a alguns itens, como é o caso das obras de arte, dentre as quais grande parte se encontra hoje, descrita, acondicionada e disponibilizada apenas como documento de arquivo.⁶¹

3.3 As práticas de trabalho e metodologias adotadas no processamento do acervo

Na tentativa de traçar um panorama dos motivos que levaram o AMLB a adotar um modelo preponderantemente arquivístico para gerenciar seu acervo, devemos retroceder às práticas exercidas pela equipe ao longo dos anos e contextualizar a escolha de determinadas decisões em detrimento de outras. Para tanto, retomemos os dois momentos da dinâmica de trabalho assinalados no início deste capítulo e que definem duas formas distintas de gestão.

3.3.1 A primeira fase: os anos de 1972 a 1986

O primeiro momento, ligado à figura de Plínio Doyle, refere-se diretamente aos anos iniciais do AMLB e à formação da equipe de funcionários. Neste período, o trabalho no setor foi pautado, principalmente, na experiência e conhecimentos pessoais de Plínio Doyle, que,

⁶¹ A problemática relacionada especificamente às obras de arte constitui o estudo de caso desta dissertação e será abordado detalhadamente no capítulo a seguir.

segundo Eliane Vasconcellos (2016), era um arquivista provisionado.⁶² Alguns documentos, no entanto, servirão de base para analisar as metodologias utilizadas e as atividades desenvolvidas, bem como os depoimentos recolhidos em entrevista e que constituem a memória viva daquele momento.

Uma vez integrado à FCRB, o AMLB recebe, em 1977, seu primeiro registro como instituição custodiadora de acervos junto ao órgão federal competente, na época o DAC/MEC. Sua inscrição é feita no cadastro que registra os museus do Brasil, detalhando as atividades ali desenvolvidas e o conteúdo de seu acervo. No documento constam os seguintes campos: situação administrativa, situação orçamentária e financeira, situação física e situação museológica e museográfica (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, [197-]). Cada um destes campos é esmiuçado na ficha cadastral, sendo que o preenchimento feito para o AMLB nos revela um panorama detalhado do setor naquele momento.

Quanto à situação administrativa, isto é, ao número de funcionários e seus cargos, o corpo técnico do AMLB era formado por dois museólogos e dois datilógrafos. O texto indica para a necessidade de se ter no setor, também, documentaristas e um empregado responsável pela conservação do acervo. Sobre a situação museológica e museográfica o documento apresenta as características gerais do acervo, bem como o número de itens do acervo por tipologia. Especifica, igualmente, o tipo de processamento técnico adotado para todo o conjunto que, no caso, é descrito como sendo composto pela catalogação completa dos itens, de maneira descritiva e em fichas. Apesar do diagnóstico de conservação do acervo e o restaurador responsável, é citado o nome de Marilka Mendes como encarregada por eventuais intervenções. Em relação à apresentação das coleções nota-se, novamente, a problemática relacionada à falta de espaço físico. “Por falta de espaço, as coleções acham-se, atualmente, guardadas em arquivos e armários de aço, embora isto não impeça o acesso do público às mesmas” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, [197-], p. 9).

Instalado como espaço híbrido, o documento indica que o setor é ratificado, em primeira instância, como espaço museológico. Isto é, a primeira notoriedade conferida ao AMLB não só através deste documento, mas também, junto à sociedade nos primeiros anos dava-se justamente na esfera museológica.

De fato, o documento elaborado pelo DAC/MEC corrobora a fala de Eliane Vasconcellos sobre este primeiro momento do AMLB no tocante à metodologia de trabalho

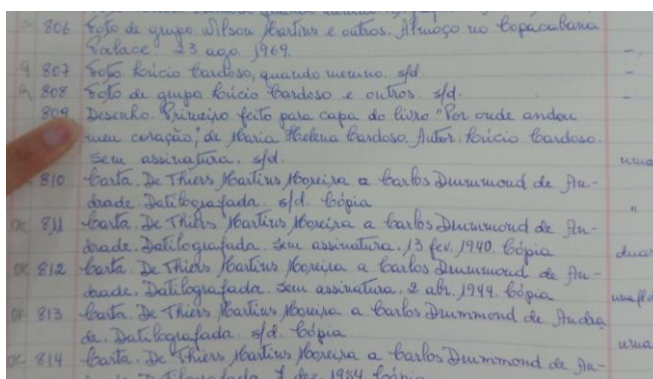
⁶² Arquivista provisionado diz-se daquele profissional que, embora não possua formação superior em arquivologia, atuou ao longo de vários anos na função de arquivista. No caso de Plínio Doyle, isto se deu devido à inexistência de formação superior em arquivologia à época.

adotada. "Cada documento era trabalhado individualmente. Tinha uma ficha. [...] Cada documento era lido, resumido [...] não havia diferença na catalogação" (VASCONCELLOS, 2016, p. 8). As fichas às quais a entrevistada se refere dizem respeito ao tratamento dos documentos textuais e este seria o segundo momento de seu processamento, após serem inscritos no livro de tomo. Era a partir delas que se recuperava o documento e as informações nele contidas a partir dos descritores e da sinalização de sua localização física.

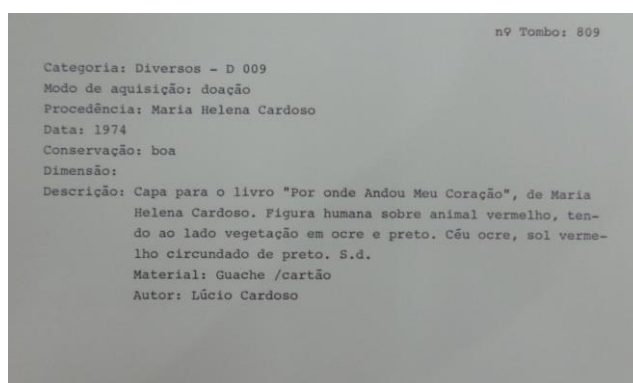
Nós líamos os documentos e resumíamos a correspondência. As outras séries atendiam às suas especificidades. O arquivo do Alberto Faria foi catalogado assim, documento por documento. As fichas eram guardadas em um arquivo de aço com a indicação da localização da pasta onde se encontrava o documento (VASCONCELLOS, 2016, p.8)

Sobre o trato dos objetos, estes eram apenas registrados no livro de tomo. "O objeto foi muito pouco trabalhado. A primeira catalogação deste material foi feita em 1995" (VASCONCELLOS, 2016, p. 8). A entrevistada complementa que este material não recebia tratamento algum, sendo apenas listado no livro de tomo. Mais à frente diz que a equipe de fato nunca se dedicou à parte museológica e sinaliza: "Não é que não tivesse interesse. Sempre teve muito pouco pessoal. O acervo arquivístico é muito maior e muito mais difícil. Tínhamos de priorizar" (VASCONCELLOS, 2016, p.12).

Perguntada sobre qual a linha adotada para proceder com a classificação de objetos museológicos e documentos de arquivos, responde: "tridimensional era museológico, papel arquivístico. A gente nunca se preocupou muito em fazer essa distinção" (VASCONCELLOS, 2016, p. 9). Esse é um dado importante na análise sobre o tratamento dos materiais, tanto dos processos relacionados à



13. Informações sobre desenho de Lúcio Cardoso no Livro de Tombo (Fonte: LIVRO, 1972-1976).



14. Ficha de catalogação de desenho realizado por Lúcio Cardoso. Objeto museológico de n. 809 (Fonte: FCRB, [19-]).

sua descrição/catalogação, como também, sua preservação. Proceder desta forma é, em certa medida, não levar em conta a realidade dos itens de um acervo que não dependem exclusivamente de seu formato físico.

O documento do DAC/MEC analisado (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, [197-]), bem como a fala de Eliane Vasconcellos apontam, então, que os primeiros anos, de 1972 a 1986, foram marcados por um tratamento misto dos itens do acervo, com predominância museológica – que paradoxalmente não processava integralmente os objetos. Todos eles, sem distinção de natureza, eram registrados nos livros de tombo e recebiam um número de registro próprio, por vezes individual ou por conjunto de itens.

Uma vez inscritos no livro de tombo, os documentos de arquivo eram todos fichados. O mesmo aconteceu com pouquíssimos objetos museológicos, sobretudo aqueles considerados pela equipe como documentos iconográficos. No entanto, suas respectivas fichas catalográficas se resumiam apenas a algumas informações adicionais àquelas já anotadas no inventário e no ato de seu tombamento (Figuras 13-14). Dentre as razões que levaram a equipe a priorizar a parcela arquivística, diz Eliane Vasconcellos que a falta de uma preocupação maior com o acervo museológico residiria no fato de o mesmo não ser tão volumoso. Desta forma, a urgência em tratar o acervo documental se sobrepunha ao resto, devido ao seu tamanho infinitamente maior.

Os objetos são mais fáceis de serem encontrados e, como não tínhamos pessoal, a catalogação dos documentos arquivísticos foi priorizada. Tudo era pequeno. Tudo era pequeno e pouco. Então, achar um quadro era mais fácil. Sabíamos que os quadros ficam nas gavetas. Você abria a gaveta e achava. [...] É muito mais fácil achar um objeto museológico do que um documento arquivístico. “Quero a cadeira do Manuel Bandeira para uma exposição”. Você sabe onde ela está. “Quero a carta do Manuel Bandeira para Mário de Andrade”. Se ela não estiver catalogada vai ser muito mais difícil de achar (VASCONCELLOS, 2016, p. 9-10).

Em relação à numeração conferida ao acervo no ato de seu registro, esta sofreu algumas mudanças. De 1972 a 1975, conforme consta no *Livro de Tombo* (LIVRO, 1972-1976), os números foram atribuídos sequencialmente. A partir de 1976, no entanto, esta numeração é zerada a cada novo ano, reiniciada a partir do número 1 precedido da dezena e unidade do respectivo ano em curso (76.1; 76.2; 76.3...).

Quanto ao registro dos materiais que ingressavam no acervo – primeiramente, nos livros de tombo e, posteriormente em listas de registro avulsas, no período de 2003-2004 – vale salientar que o número total de inscrições não corresponde ao número real de bens efetivamente tombados, uma vez que a inscrição pode corresponder a mais de um item. Igualmente é possível encontrar um conjunto registrado sob mais de um número. Exemplo

disso ocorre com uma condecoração recebida pelo escritor San Tiago Dantas composta por duas partes, uma placa e uma banda. Esta foi inscrita no *Livro de Tombo* sob o número 76.0006 e aquela, sob o número 76.0005 (LIVRO, 1972-1976, p. 136).⁶³

O problema relacionado ao registro de alguns objetos da coleção museológica volta a aparecer anos mais tarde, em 2003 e 2004, conforme consta no bem tombado com número 04.749. Este refere-se a “duas cédulas de 10 mil cruzeiros de números 065898 e 076798 col. PD” (INVENTÁRIO, 2003-2004). Retomemos a fala da museóloga Claudia Barbosa Reis ao dizer que “num museu cada objeto é individualmente registrado, não importando a quantidade de similares ou a inclusão num conjunto; recebe numeração que o transforma em peça única” (REIS, 2012, p. 113). É sabido que para a arquivologia as cédulas poderiam constituir um conjunto, mas para a museologia que é, por natureza, a ciência que cataloga os objetos de numismática, cada um destes objetos, mesmo que em grande quantidade no acervo, deveriam ser vistos como itens únicos. Cada cédula necessitaria, portanto, receber numeração e descrição próprias, mantendo-se o vínculo de sua relação com as demais. Assim, fora de uma lógica museológica a realidade sobre os processos é outra, mas este não é o caso aqui uma vez estarem as cédulas sob um espaço de guarda misto. Além de prejudicar a catalogação dos objetos, esse tipo de registro falseia a coleção museológica uma vez que não condiz com o número real de objetos da coleção.

Alguns documentos oficiais trazidos ao longo dos anos expõem a opção institucionalizada pelo AMLB em sobrepor a arquivologia às demais matrizes conceituais existentes no setor. Os indícios mais expressivos disto são, justamente, a falta de manuais e normas que orientem, de alguma forma, o gerenciamento da coleção museológica e biblioteconômica (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986). Analisando a documentação disponível voltada ao processamento técnico dos materiais, chama a atenção o fato de ser a diretriz mais antiga aquela de 1983. Isto é, nos 11 anos que seguiram à inauguração do AMLB, o trabalho realizado pautou-se em metodologias informais e híbridas. O documento de 1983, brochura intitulada *AMLB manual de serviço* (FCRB; Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1983), datilografada e com alterações manuscritas, propõe unicamente procedimentos arquivísticos a fim de padronizar a classificação e descrição dos documentos.

⁶³ A análise e revisão desta numeração está sendo realizada atualmente no escopo de um projeto de pesquisa em museologia junto ao AMLB e que será abordado mais à frente. No ato da revisão desta condecoração a mesma passou a ser tombada da seguinte forma: STD M 76.0006.1 e STD M 76.0006.2. Assim, a nova numeração sinaliza que a condecoração é considerada uma unidade, formada por duas partes.

Com a elaboração da proposta de criação do Centro de Literatura Brasileira, em novembro de 1986, um grupo de técnicos da FNpM realiza um diagnóstico detalhado da situação do AMLB, dividido por acervo arquivístico, bibliográfico e museológico.⁶⁴ O documento, também, apresenta um manual de procedimentos para a organização do acervo arquivístico (FCRB, [1987]), “elaborado para atender à solicitação expressa de sua atual equipe profissional. Esta solicitação decorre dos problemas que a equipe tem enfrentado no tratamento do acervo com a metodologia até aqui utilizada” (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 4).

O tratamento do acervo, conforme descrito no documento, aponta que naquele momento a equipe encontrava dificuldades em processar o acervo a partir da metodologia até então empregada. No entanto, embora o diagnóstico sinalize a deficiência quanto ao tratamento, também das bibliotecas e do acervo museológico, a solicitação feita à FNpM foi apenas quanto ao acervo arquivístico. Diz o diagnóstico que “o acervo bibliográfico não tem nenhuma espécie de tratamento técnico, além de um registro (parcial) em livro de tomo” (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 10). Ao apontar a situação dos objetos museológicos, o texto alerta: “outro dado importante é a recuperação das informações contidas nessas coleções, atualmente difíceis de obter, e a inexistência de fichas técnicas elaboradas a partir de aprofundada análise e pesquisa” (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 12). O diagnóstico sobre os objetos museológicos também considera a forma como alguns deles são expostos dentro da sala de trabalho.

A atual situação desse acervo, colocado em exposição permanente, dividindo espaço num mesmo recinto com os arquivos que guardam documentação textual e as estantes da coleção bibliográfica, além das mesas e equipamentos de trabalho de pessoal técnico do AML, impossibilita que seu papel seja desempenhado a contento. Torna-se imperiosa a criação de um espaço para a sua exposição racional, assim como outro local, onde as peças não expostas no momento sejam armazenadas tecnicamente em reserva, e onde possam ser preservadas de danos, ficando, contudo, acessíveis a pesquisadores interessados em sua observação (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 12).

A última ressalva feita pela equipe da FNpM quanto ao diagnóstico dos acervos do AMLB diz que

deve-se, também, notar a inconveniência decorrente da existência de apenas um livro de tomo para os acervos museológico, bibliográfico e arquivístico

⁶⁴ O documento aponta a participação de alguns funcionários da FCRB no acompanhamento desta análise. “[...] pelo Centro de Documentação, sua diretora Jerusa Gonçalves de Araújo, a responsável pelo Laboratório de Conservação e Restauração (Lacre), Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares, e, pelo AML, as museólogas Betariz Folly e Silva e Eliane Vasconcellos” (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 3).

que, por suas naturezas distintas exigem notações diversas” (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 12).

Com o ingresso de Rosângela Rangel em 1986, primeira arquivista formada a atuar no AMLB, nota-se que os métodos de trabalho ainda não haviam sofrido mudanças significativas.

Quando eu cheguei [...] ainda não tinha arquivista. Quando eu vim, eu percebi que aqui se tinha trabalhado, durante muito tempo, os documentos individualmente, mas arquivo se trata a partir do conjunto de documentos. O tratamento dos documentos individualmente já tinha sido interrompido quando cheguei. O AMLB buscou orientação para tratar os arquivos pessoais com a arquivista Rosely Curi Rondinelli (à época, funcionária do Arquivo Histórico e Institucional da FCRB) e com a equipe do CPDOC/FGV antes da minha chegada ao setor. O que fiz foi elaborar o inventário a partir dessa metodologia, juntamente com os demais funcionários do setor. Então, foi a partir daí que eu comecei a conversar com a chefe, que no caso era a Beatriz [Folly], e o diretor doutor Plínio [Doyle], com Eliane [Vasconcellos], com a equipe, e comecei a trabalhar os arquivos literários. Até então não tinha nenhuma distinção entre obras de arte e outro tipo de documento. Quando chegava uma obra de arte, a gente classificava como iconografia e deixava para fazer mais tarde um tratamento mais específico, pra recuperar as informações do artista, a técnica que foi empregada, essas coisas. Mas, esse trabalho nunca chegou a acontecer porque a gente não dava conta do acervo, do tratamento do acervo documental (RANGEL, 2016, p.6).

A fala de Rosângela Rangel sinaliza novamente que houve uma abertura em busca de auxílio para tratar mais adequadamente seu acervo documental, isto é, normatizar o tratamento arquivístico dos arquivos pessoais, haja vista tanto o manual elaborado pela FNpM, como também, a consultoria do CPDOC, lembradas em ambas as entrevistas com as funcionárias (RANGEL, 2016; VASCONCELLOS, 2016).

Naquela época, meados da década de 1980, o CPDOC já propunha trabalhar com o arranjo documental, formando grupos de documentos por séries. Eliane Vasconcellos aponta: “eles fizeram uma análise da documentação e a divisão em série que eles nos propuseram era adotada pelo AMLB até bem pouco tempo” (VASCONCELLOS, 2016, p. 8). Foi neste momento que passaram a existir as séries: correspondência pessoal, produção intelectual, correspondência de terceiros, documentos pessoais, entre outros. Embora não se tenha conseguido recuperar a data desta consultoria, ou até mesmo algum documento que a oficialize, estima-se que tenha ocorrido em meados dos anos 1980, período em que a equipe procura estabelecer uma estruturação mais adequada aos fundos pessoais.

A década de 1980 foi frutífera no que se refere à difusão do acervo do AMLB, tanto em relação às diversas exposições e mostras realizadas – e aqui já apontadas – como também no trato do acervo documental e no avanço e aprimoramento das metodologias arquivísticas,

conforme visto. “Para facilitar o acesso às informações e o atendimento ao pesquisador, o AMLB iniciou em 1986 um processo de aprimoramento de seus serviços, elaborando inventários analíticos que são publicados, para melhor divulgar seu acervo” (VASCONCELLOS, 1999, p. 42). Mas, conforme sinalizado há pouco, nos inventários constavam apenas os documentos compreendidos apenas como arquivísticos pela equipe. No entanto, em se tratando de um inventário analítico, no qual se entende que todos os documentos são minuciosamente descritos, a divulgação à qual a autora se refere passa a ser apenas parcial, quando de fundos com presença de objetos museológicos.

Ainda em meados dos anos 1980 já se tinha uma preocupação em separar os objetos dos demais documentos ainda que não especificado em norma, mas sim através de uma prática passada pela oralidade. “Tanto é que, também, começou-se a separar parte da iconografia, os desenhos, as pinturas e as gravuras. [...] Não tem um manual escrito, mas, já tinha uma norma que me foi passada” (RANGEL, 2016, p. 26). Ou seja, a fala de Rosângela Rangel dá-nos a impressão de que a museologia não consistia de fato uma disciplina conceitual dentro do AMLB, uma vez que o trabalho com os objetos era pautado pela informalidade, além de ser esporádico.

Este primeiro modelo de gestão no AMLB teve sua duração determinada pelo período em que o acervo foi registrado nos três livros de tomo. Em 1986 os objetos museológicos, que já não recebiam nenhum tipo de processamento técnico a não ser sua inscrição nestes livros, pararam de ser registrados e passaram a constar apenas em listas. Nem mesmo foram mencionados nos inventários do fundo ou da coleção de sua procedência.⁶⁵ Neste momento, deu-se seguimento próprio ao processamento documental que havia começado a ser priorizado já em 1983, mas que passa a ser uma preocupação claramente marcada pelo documento elaborado pela FNpM.

3.3.2 *A segunda fase: os anos de 1987 a 2017*

A partir de 1987 não só os objetos, como também, os documentos de arquivo pararam de ser registrados nos livros de tomo. As inscrições eram realizadas por alguns funcionários

⁶⁵ Considera-se aqui um grande equívoco não inserir os objetos museológicos nos inventários dos fundos. Isto porque o inventário, na museologia, constitui-se em um primeiro reconhecimento do objeto. Ele é fundamental para que a instituição possa ter um conhecimento geral sobre seu acervo. Sua ausência compromete todo o tratamento *a posteriori* e, sobretudo, a viabilidade de recuperação das informações dos bens culturais sob sua guarda. Desta forma, o inventário extrapola o simples reconhecimento ou localização de um objeto. Para, além disso, ele é ferramenta de investigação, divulgação e contribui para a segurança do mesmo; em suma, trata-se de uma ferramenta de gestão fundamental (PADILHA, 2014), (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). No caso das obras de arte no AMLB, apenas aquelas consideradas pela equipe como documento iconográfico foram listadas nos inventários.

como Beatriz Folly, Olímpio José Garcia Matos e Eliane Vasconcellos, mas que, devido ao volume cada vez maior de doações, não deram mais conta desta atividade (RANGEL, 2016). Desde então, todo o acervo que ingressava no AMLB passou a ser inscrito em listas, a fim de que fosse identificado sumariamente.

Quase uma década depois, em 1995, Eliane Vasconcellos, então à frente da chefia do AMLB, solicita estagiários em museologia a fim de darem início à catalogação dos objetos museológicos registrados nos livros de tombo; até aquele momento, a única ação imprimida sobre a coleção museológica. A ficha adotada foi a mesma utilizada pelo MCRB não sofrendo adaptação nenhuma para a realidade do AMLB. É provável que neste momento, apesar dos esforços desprendidos, não se tenha conseguido abarcar todo o conjunto ali sinalizado. Nas memórias trazidas pela própria funcionária ainda outro trabalho foi desenvolvido neste sentido. “Depois, teve um [projeto] que eu fiz com outra museóloga, Maria do Carmo [Wollny]” (VASCONCELLOS, 2016, p. 11). No entanto, as informações sobre este período são incompletas e não se encontrou nenhum documento, no próprio AMLB, como também, no Sahi, onde constem estas atividades. As mesmas sequer são mencionadas nos relatórios de atividade anuais do AMLB.

Os anos de 2003 e 2004 marcam, novamente, uma retomada isolada dos objetos do museu literário. Neste momento foram registrados 1371 objetos museológicos em folhas avulsas, denominadas de “Fichas de tombo”, e que não haviam sido registrados anteriormente em lugar algum. As mesmas foram agrupadas em pastas que hoje figuram ao lado dos três livros de tombo do setor. A lógica de inscrição deste material seguiu aquela adotada anteriormente (ano precedido do número sequencial do item). No entanto, sabe-se que a maioria destes 1371 objetos não foram incorporados ao acervo nestes dois anos, referindo-se a arquivos até então não tratados pelo setor ou, até mesmo, a materiais com procedência desconhecida. Desta forma, é bastante provável que este número venha a crescer, tendo em vista o montante de material que ainda aguarda seu processamento. A hipótese é de que nestes dois anos tentou-se “correr atrás do prejuízo”, atribuindo número de tombo aos objetos até então sem registro. Vale apontar que esse número atribuído não condiz com a realidade institucional da maioria dos objetos que, embora não processados, já haviam dado entrada no setor anos antes. Este ponto retrata claramente a necessidade de elaboração de um inventário, ainda que preliminar, quando da incorporação de um acervo.

Decorridos vários anos após a publicação do último manual de procedimentos para os documentos de arquivo, é produzido outro em 2009, sob a denominação de *Manual do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira*. Apesar de o próprio título indicar ser este um

manual do “Arquivo-Museu”, mais uma vez são descritas práticas e processos exclusivamente arquivísticos. Desta vez, o texto leva em conta, também, o uso de uma plataforma digital. A aplicação da tecnologia nas práticas diárias de trabalho já vinha acontecendo desde os anos 1990.

O mais recente manual realizado pela equipe de trabalho do AMLB data de 2016 e sinaliza como objetivo “padronizar a descrição dos documentos arquivísticos e das coleções do AMLB” (RONDINELLI, 2016, p. 5).⁶⁶ Mais a frente lê-se que:

Esta padronização se dá a partir de um contexto complexo na medida em que envolve padrões descritivos de áreas distintas quais sejam a Arquivologia e a Biblioteconomia. [...] Da mesma forma, embora o objeto deste manual sejam apenas documentos textuais em suporte papel, já se começa a refletir sobre uma outra edição que contemple também documentos iconográficos e audiovisuais não digitais, bem como documentos digitais de qualquer gênero, que já começam a chegar ao AMLB. É neste contexto dinâmico de revisão constante de seus procedimentos técnicos que apresentamos o manual em questão (RONDINELLI, 2016, p. 5)

O trecho faz menção aos documentos iconográficos – em meio aos quais se encontra grande parte das obras de arte e que hoje não figuram na coleção museológica – e que serão contemplados em edição futura. O texto dá a entender que estas obras e tudo o quanto é considerado iconográfico pelo setor serão igualmente submetidas a uma padronização arquivística. A frase que encerra a apresentação do manual sinaliza a importância da revisão periódica dos procedimentos inerentes a um acervo, mostrando que existe uma consciência crítica das práticas de trabalho no setor por parte dos arquivistas.

Alguns anos antes, em 2013, o AMLB havia despontado na vanguarda do tratamento de fundos de escritores natos digitais, ao propor o projeto de pesquisa intitulado “Organização do arquivo digital de Rodrigo de Souza Leão”.⁶⁷ A justificativa que solicitava a abertura do projeto dizia que o mesmo “trata-se de um trabalho pioneiro no contexto arquivístico que poderá resultar em significativa contribuição para o enriquecimento dos estatutos epistemológicos da arquivologia”.⁶⁸ De fato, o trabalho desenvolvido ao longo dos anos subsequentes, tendo à frente a arquivista Rosely Curi Rondinelli e seu bolsista Jorge Phelipe Lira de Abreu, foi frutífero e rendeu ao setor o reconhecimento por parte da classe arquivística pelo seu protagonismo. Parte dos resultados alcançados foi a elaboração de duas ferramentas disponibilizadas ao público: *Orientações práticas para a gestão do seu arquivo*

⁶⁶ O termo coleção utilizado no texto refere-se àquelas de caráter arquivístico no AMLB.

⁶⁷ Projeto solicitado pelo AMLB ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura da FCRB em 2013. Disponível em: <[http://www.casaruiarbarbosa.gov.br/arquivos/file/Bolsistas13/c%20_Rodrigo%20de%20Souza%20Leao\(1\).pdf](http://www.casaruiarbarbosa.gov.br/arquivos/file/Bolsistas13/c%20_Rodrigo%20de%20Souza%20Leao(1).pdf)>. Acesso em: 6 jun. 2017.

⁶⁸ Disponível em: <[http://www.casaruiarbarbosa.gov.br/arquivos/file/Bolsistas13/c%20_Rodrigo%20de%20Souza%20Leao\(1\).pdf](http://www.casaruiarbarbosa.gov.br/arquivos/file/Bolsistas13/c%20_Rodrigo%20de%20Souza%20Leao(1).pdf)>. Acesso em: 4 nov. 2017.

peçoal digital (RONDINELLI; ABREU, 2015a) e *Orientações práticas para arquivistas auxiliarem os doadores na preparação de seu arquivo pessoal digital para doação* (RONDINELLI; ABREU, 2015b).

Os desdobramentos deste projeto de pesquisa e o manual de 2016 colocam em prática os pressupostos do regimento interno da FCRB, publicado em 2017 (BRASIL, 2017). Ao preconizar o gerenciamento e a preservação dos acervos documentais no AMLB, o manual visa ao mesmo tempo, “propor e implementar diretrizes e normas para o acesso e uso dos seus acervos” (BRASIL, 2017, p. 12). Também converge para os esforços somados à parcela arquivística do Arquivo-Museu, o recente registro no Código de Entidades Custodiadoras de Acervos Arquivísticos (CODEARQ), adquirido pelo AMLB junto ao Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) em agosto de 2016. Lembrando que o registro do AMLB como instituição museal data de 1977 e sabendo da tardia estruturação de uma política nacional para os arquivos públicos e privados no Brasil, o setor consta atualmente registrado tanto no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) como também no CONARQ.

Se por um lado, a gestão do setor parece finalmente definir-se como espaço destinado à preservação documental, pautada na publicação de várias ferramentas e instrumentos que apontam para esta direção, por outro, observa-se que no presente momento, também se procura, ainda que timidamente, voltar o olhar à parcela museológica do AMLB. Sob a chefia de Rosângela Rangel, à frente do setor desde 2012, o acervo museológico começa a parecer uma preocupação a nível de gestão. Isto em muito tem a ver com discussões e vertentes contemporâneas no âmbito das instituições culturais e que se voltam, cada vez mais, às preocupações em torno do conceito de gestão integrada das coleções.

Apesar de os regimentos internos da FCRB de 2014 e 2017 eximirem a parcela museológica do AMLB, dizendo que a incorporação de acervo se dará no âmbito documental, Rosângela Rangel afirma que “aqui somos arquivo-museu e vamos continuar recebendo objetos” (RANGEL, 2016, p. 20). Tanto é verdadeira sua afirmação que em 2016 integrou-se ao acervo do AMLB, o fundo de Sylvio Leitão da Cunha que continha, entre outros, diversos livro-objetos feitos pelo próprio titular.

O AMLB não pode ser distanciado de suas origens. Sua origem, sua criação é como arquivo-museu e isto é o que o torna único: contar a história de um escritor através de sua escrita, de seus manuscritos, mas, também, através dos objetos que o representam [...]. Então, no AMLB nunca pode ser dissociado o arquivo do museu. [...] Ele é uma unidade. [...] Porque isso que lhe dá um caráter único. O AMLB é único porque o que a gente vê no Brasil é museus de tudo, mas nenhum de literatura. Existem arquivos de escritores, mas não existe arquivo-museu. Em nosso acervo temos as duas áreas. Então, esse resgate é voltar às origens (RANGEL, 2016, p. 26-27).

A exemplo do que foi realizado na gestão de 1994-2009, é solicitado em 2014 um projeto de pesquisa específico em museologia para dedicar-se aos objetos do museu literário. Este, denominado de “‘Museu de Letras’, o sonho transformado em realidade”,⁶⁹ teve desdobramentos em 2016 com a continuação do projeto. Intitulado “‘Museu de Letras’, catálogo das medalhas e condecorações do AMLB”.⁷⁰ Um dos argumentos que justificaram os projetos era o de que o AMLB, sendo, também, responsável por um acervo museológico, deve atender às normas da museologia aplicada aos acervos: “diante de um universo heterogêneo de objetos e de um quantitativo significativo de peças, torna-se cada vez mais necessária a documentação dessas coleções”.⁷¹ Pela primeira vez na história do AMLB, o acervo museológico é contemplado por um processamento segundo preceitos museológicos que perdura por mais de dois anos ininterruptos.

O projeto foi feito para dar continuidade ao trabalho de catalogação do acervo museológico iniciado por Eliane [Vasconcellos] e que parou sem a conclusão. É um conjunto que precisa de cuidados especiais, muito rico para compor exposições e para divulgar o AMLB. A próxima etapa é fazer um catálogo da numismática. A numismática de literatura é uma coisa muito rica no AMLB (RANGEL, 2016, p. 24).

A partir deste momento, os objetos que dão entrada no acervo passam a ser registrados pela bolsista Zenilda Brasil, formada em museologia, mas que, por não ser funcionária, não pode tombá-los. No entanto, a documentação produzida por ela hoje facilitará os procedimentos quando da contratação de um profissional especializado no futuro. O registro segue a mesma padronização anterior (ano, seguido pela numeração sequencial, zerado a cada início de novo ano). Porém, existe uma mudança que apesar de parecer irrisória, é fundamental na afirmação da existência dos objetos museológicos dentro dos fundos pessoais. O número de registro passa a ser precedido da sigla do titular do arquivo e da letra M, indicando tratar-se este objeto pertencente à coleção museológica daquele escritor, conforme mostra o exemplo: SUL M 15.0001 (objeto pertencente ao fundo Sebastião Uchoa Leite, incorporado ao acervo em 2015 e pertencente à coleção museológica). Esta nova forma de

⁶⁹ Após a realização deste projeto, solicitado pelo AMLB ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento técnico e Científico na área da Cultura da FCRB em 2014, que se debruçou, sobretudo, sobre a conferência e a catalogação dos prêmios e das homenagens recebidos pelos escritores (medalhas e condecorações) o número de objetos da coleção museológico passou de 1400 conforme apontados no *Guia do Acervo* (2012) para 1945. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/bolsistas16/Projeto_G.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2017.

⁷⁰ Projeto solicitado pelo AMLB ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento técnico e Científico na área da Cultura da FCRB em 2016. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/bolsistas16/Projeto_G.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2017.

⁷¹ Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/bolsistas16/Projeto_G.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2017.

referir-se aos objetos reconhece os mesmos como parte indissociável daquele arquivo, exprimindo uma relação com o contexto de seu titular.

Nota-se a carência de um profissional voltado à museologia, muito bem assinalada na fala de Rosângela Rangel.

A ideia é, pelo menos, mapear todos os objetos museológicos e todos eles serão catalogados, registrados. Mas, como ela [Zenilda Brasil] é bolsista e não funcionária, não pode registrar no Livro de Tombo. Então, ela está fazendo o registro em uma folha separada e eu vou deixar tudo arrumado para quando tiver um museólogo na equipe. Sempre sinalizo que é preciso ter um museólogo. Não só um museólogo para registrar a peça que chega, mas, um museólogo para cuidar da conservação, das exposições, das ofertas de doação – para ir verificar a peça. Um museólogo para informar melhor o público. [...] O museólogo é imprescindível porque aqui somos arquivo-museu e vamos continuar recebendo objetos. Porque o objeto complementa a história daquele personagem, daquele titular. É muito bom você ter um documento, um diploma de concessão de uma condecoração e ter a própria condecoração. Isso enriquece muito o acervo do escritor e o próprio mundo literário. [...] O objeto tem uma ligação muito íntima com a atuação do titular, do escritor (RANGEL, 2016, p. 20-21).

Trabalhar esta interrelação entre ambos os universos havia sido a principal deficiência apontada na análise da museóloga Claudia Barbosa Reis (2012), para quem os objetos museológicos estariam mudos no AMLB, por não existirem laços com o escritor, sua produção literária ou outros acontecimentos a ele relacionados. Para ela o problema ultrapassa a simples catalogação e conservação dos materiais. De nada adiantaria tê-los catalogados, acondicionados e guardados segundo o que sugerem os manuais de boas práticas em arquivos e museus. Levando em conta ser o setor composto por duas unidades de informação, o problema maior residiria na inexistência de instrumentos que permitissem a interligação de todas as informações existentes. Mas, se compreendermos, conforme Eliane Vasconcellos já havia apontado, que os objetos museológicos constituem fontes imprescindíveis para a reflexão relacionada ao mundo ficcional e não ficcional dos escritores (VASCONCELLOS, 1997), esta nova forma de registro que vem sendo feita é um começo para que o vínculo possa ser finalmente estabelecido.

O trabalho que se volta ao registro do acervo museológico ainda não contempla, entre outros, a identificação do seu arquivo de origem, questão que ainda deve ser sanada, sobretudo quanto às primeiras incorporações dos fundos. Atualmente existem componentes no acervo dos quais se desconhece a procedência, quer pela inexistência do documento que lhe deu entrada, quer pela documentação incompleta ou ainda, por pertencerem a fundos e coleções ainda não processados em sua totalidade.

Uma dificuldade muito grande que a gente enfrenta é essa, de não conseguir localizar a origem das coisas. [...] porque não se tinha a prática de fazer o documento de entrada do acervo. [...] Em alguns acervos existem cartas agradecendo a doação com listagem dos documentos doados. Em outros, falta esta informação. Então, essa falta de critérios e de informações constituem uma grande dificuldade para tratar o acervo na questão da sua origem e da entrada na instituição (RANGEL, 2016, p. 22).

Sobre a entrada de acervo, voltemos ao primeiro momento da gestão do AMLB, que contou com a figura de Plínio Doyle à frente da equipe. O método de incorporação de acervo adotado naquela época tem consequências diretas no trabalho atual descrito por Rosângela Rangel. Sobre aquele momento inicial, Eliane Vasconcellos relembra que, devido à recente história do AMLB e à tentativa quase que obstinada de Plínio Doyle em angariar acervo, não se pensou em estabelecer uma política de aquisição e instrumentos mais adequados que amparassem juridicamente as doações realizadas.

A gente pegava tudo que trouxessem. Normalmente, o material ia pra casa do Plínio [Doyle]. Ele que fazia a primeira organização. Depois, trazia pra cá já organizado numas pastinhas. Fazia isso na casa dele. [...] No início era completamente informal. Havia uma carta de agradecimento, assinada pelo doutor Plínio [Doyle]. Depois se fez um contrato de doação e esse com o tempo foi sendo aprimorado (VASCONCELLOS, 2016, p. 14).

O documento elaborado pelos técnicos do FNpM em 1986 já havia assinalado a necessidade de incorporação e aprimoramento deste aparato jurídico no ato de recebimento dos acervos.

Destaca-se [...] a necessidade de se elaborar um instrumento jurídico para formalizar as doações que por ventura integrem o acervo do AML. Sugerimos que o Setor Jurídico da FCRB seja consultado para assegurar ao AML a plena posse e utilização dos documentos e objetos que venham a ser incorporados a seu patrimônio (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986, p. 4).

Ciente de possíveis dificuldades que o AMLB pudesse vir a enfrentar em detrimento de tantas doações realizadas informalmente, Eliane Vasconcellos propõe, em meados da década de 1990, um mutirão para formalizar os processos de doação que se encontravam nesta situação irregular. Apesar de alcançar alguns resultados, nem todo o acervo em contexto irregular pode ser contemplado.

Os mais de quarenta anos passados desde a criação do AMLB, sem que nenhuma implementação sistemática no trato da coleção museológica fosse feita, mostra-se agora uma árdua batalha a ser enfrentada, ao lado de questões burocráticas relacionadas ao acervo como um todo. O momento vivenciado pelo setor é de reflexão interna e é bastante provável que isso seja saudável para seu desenvolvimento futuro.

Devido aos tantos anos fadados à ação do tempo e aos poucos visitantes que vez ou outra percorrem com os olhos os esparsos objetos expostos no pequeno espaço destinado ao museu literário, compreende-se o quão urgente é assumir o acervo museológico e dar-lhe, para além da sua catalogação e estabelecimento de vínculo com os arquivos de origem, os cuidados específicos relacionados à sua conservação. Embora aprovado o projeto para a construção do novo prédio da FCRB – Centro de Preservação de Bens Culturais da FCRB⁷² – que deverá abrigar os acervos em reservas técnicas devidamente equipadas para cada tipologia, além de desenvolver atividades vinculadas diretamente aos mesmos, o AMLB não poderá, no entanto, esperar até que o projeto saia do papel.

Para que o acervo museológico do Arquivo-Museu não se torne apenas reflexo daquilo que o poeta mineiro descreveu em seu poema “Cerâmica” (ANDRADE, 1967), será necessário pensar em metodologias de integração entre arquivo e museu, além de estratégias de conservação preventiva e gestão integrada que levem em consideração a realidade atual dos objetos. Caso contrário, “sem uso”, estarão fadados ao que Claudia Barbosa Reis entende ser “o mais profundo sentimento de perda: o sentimento da identidade, de pertencimento, a perda da memória” (REIS, 2012, p. 66). Não é coincidência que o poema de Carlos Drummond de Andrade esteja afixado na parede do AMLB; no entanto, é necessário que os gestores e suas equipes não o percam de vista.

CERÂMICA

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.

Sem uso,
ela nos espia do aparador

(ANDRADE, 1967, p. 100)

Os dois momentos vivenciados pelo AMLB apontam para a necessidade explícita de um gerenciamento híbrido no setor, caso a política de acervo permaneça atrelada à sua estrutura atual. Isto, por si só, tende a trazer complexidade ao tratamento dos elementos, sem mencionar a urgência de uma equipe multidisciplinar para efetivar este trabalho. Quer dizer, um ambiente de fronteira como é o AMLB demanda, necessariamente, uma visão multifocal sobre a *praxis*, e que implica em um diálogo ao invés de um confronto entre os diferentes discursos envolvidos. Desta forma, a mediação do acervo pode ser vista encontrando-se o equilíbrio entre os conhecimentos de arquivo, que tem por objetivo preservar e disponibilizar

⁷² Para maiores informações sobre o projeto, vide http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=9&ID_M=2757.

a fonte de informação possibilitando assim a pesquisa, e do museu, que possui ferramentas adequadas para divulgar o acervo, realizando a mediação através da sua fruição.

Frente às demandas impostas pela especificidade do conjunto reunido no AMLB, qual estratégia adotar? Ora, esta é uma questão relacionada diretamente à forma pela qual o setor se define, devendo esta estar implícita na missão da instituição e refletida no trabalho junto ao acervo. As principais questões que se colocam no AMLB hoje são, na compreensão desta pesquisa: onde começa e termina o limite do arquivo pessoal tendo em mente os objetivos e propósitos do AMLB? Se a visão adotada tende a privilegiar apenas os documentos arquivísticos, conforme parece sinalizar o regimento interno de 2017, quais seriam eles dentro de uma política de acervo – linha de custódia – do setor? Existiria, também, espaço para discussões de cunho museológico relacionadas ao material já integrado ao AMLB em anos anteriores? É certo que estas indagações não resultam em respostas imediatas e objetivas, mas podem servir como centelhas na discussão interna ou junto às instâncias superiores da FCRB. Ou acolhe-se o AMLB como espaço híbrido, pensando a gestão integrada de seus elementos, ou assume-se o espaço apenas como arquivo literário e dá-se um destino mais adequado à sua parcela museológica, o que justificaria a gestão puramente arquivística.

4 O CONJUNTO ARTÍSTICO

O vasto panorama descrito até agora foi elaborado no intuito de tornar possível e compreensível o contexto no qual se encontra o conjunto artístico do AMLB. Estudar as obras de arte e pensar em estratégias para sua preservação não seria possível sem compreender, primeiramente, a estrutura mantida pelo setor, as propriedades de seu acervo, além das dinâmicas de trabalho estabelecidas ao longo dos anos. Este apanhado geral, além de contribuir para a memória escrita do Arquivo-Museu – hoje bastante escassa e dispersa –, serve como lastro sobre o qual poderão ser propostas novas estratégias de gestão e que deveriam considerar

o meio ambiente do museu em sentido mais amplo, levando em conta os aspectos físicos e organizacionais. O ambiente físico é constituído pelas efetivas condições nas quais as coleções são guardadas, expostas e utilizadas. O ambiente organizacional inclui a missão, funções, recursos e atividades institucionais do museu. Ambos são em grande parte interdependentes e desempenham um papel relevante para a conservação das coleções de um museu (SOUZA; FRONER, 2008a, p. 5).

Isto quer dizer que, tanto a análise dos aspectos físicos como também daqueles organizacionais poderá levar à adoção de procedimentos mais apropriados junto ao acervo e que estejam em consonância com os protocolos nacionais e internacionais, estabelecidos para

a preservação dos bens culturais. Neste caso, além da análise sobre este contexto, é importante conhecer o conjunto de obras existentes no AMLB. Conhecer o conjunto significa, neste caso: identificar a obra de arte dentro do fundo ou coleção arquivística e, conseqüentemente, reconhecê-la conceitualmente dentro do campo artístico, levantar suas características extrínsecas, bem como analisar detalhadamente seu estado de conservação.

4.1 Características do conjunto artístico

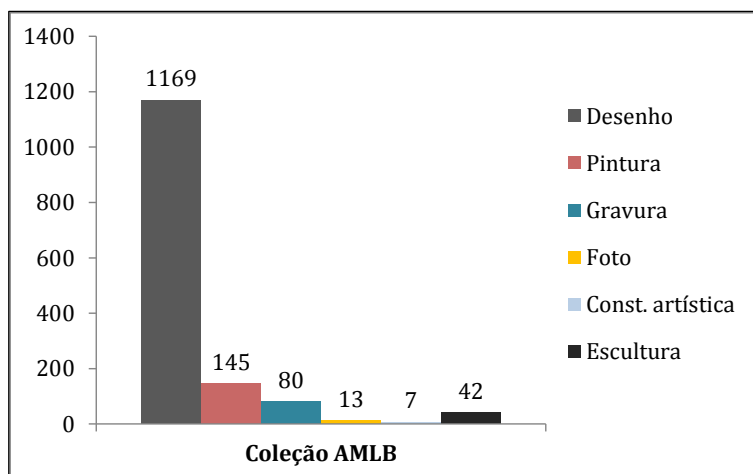
Discutir os aspectos preservacionistas do conjunto artístico do AMLB, objetivo desta dissertação, requer como precedente, além de contextualizar o setor e suas práticas, também a contextualização do conjunto de obras de arte em si e suas peculiaridades. O panorama apresentado nos capítulos anteriores aponta que a preservação e todas as questões envolvidas no processamento destas obras requerem um conhecimento que ultrapassa os limites da arquivologia e museologia e da discussão acerca do que é ou não documento de arquivo ou objeto de museu. Claro que, ao se pensar a descrição, catalogação, conservação e difusão das diferentes tipologias do acervo, estes aspectos tornam-se fundamentais. Mas, neste caso, compreender o panorama de produção destas obras a partir do campo das artes, bem como as relações mantidas entre os titulares dos arquivos literários e os artistas – a produção cultural de uma forma mais ampla – nos parece basilar para proceder, primeiramente na sua identificação e, *a posteriori*, dar conta do seu processamento.

Embora o conjunto artístico do AMLB apresente uma tipologia variada, ele é formado, predominantemente, por desenhos (1169), seguidos das pinturas (145), gravuras (80), esculturas (42), fotografias (13) e, por fim, das construções artísticas que aparecem em menor quantidade (7)⁷³, conforme aponta o gráfico a seguir (Figura 15).

As técnicas identificadas foram diversas, podendo-se citar: desenhos a nanquim (caneta e bico de pena), caneta tinteiro, esferográfica e hidrográfica, carvão, *crayon*, giz de cera, grafite, lápis de cor, sanguínea, pastel (seco e oleoso), colagens; obras obtidas a partir das técnicas de impressão como o estêncil, gravura em metal (água forte, água tinta e ponta seca), litografia, linoleogravura, xilogravura, monotipia, serigrafia, datilografia; pinturas a aquarela, guache, óleo, têmpera, acrílica e nanquim; fotopinturas a *crayon*, guache, pastel seco e fotocolagens; esculturas e construções artísticas em madeira, gesso, cimento, metal, pedra e polímeros sintéticos. Além do uso destas técnicas e materiais, várias obras analisadas

⁷³ Entende-se por construção artística aqueles objetos que não se encaixam nas tipologias anteriormente mencionadas e que, de certa forma, fogem a este rigor classificatório. Poderia ser considerado como exemplo o conjunto de livros objetos de autoria de Sylvio Leitão da Cunha.

são resultado de processos híbridos, típicos das experimentações realizadas ao longo do século passado.

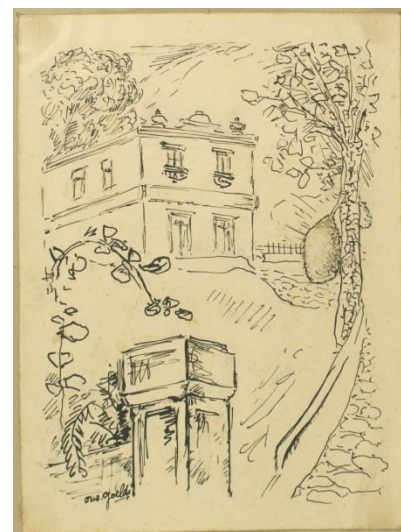


15. Distribuição geral das obras de arte por técnica artística (Fonte: GONÇALVES; FERRANDO, 2015, p. 13).¹

Ao todo já são conhecidas 1456 obras, quase que em sua totalidade realizadas ao longo do século XX, distribuídas entre 53 coleções e arquivos pessoais de diversos escritores brasileiros.⁷⁴ Sabe-se, no entanto, que o conjunto ultrapassa largamente este número, quer pelas obras não abarcadas ao longo da pesquisa, como, por exemplo, as ilustrações presentes em correspondências, devido ao estágio de não processamento de parte do acervo ao qual não foi possível ter-se acesso, ou ainda, à constante incorporação de novos fundos ao AMLB. Apesar disso, o gráfico apresentado dá-nos uma clara ideia da constelação artística presente no setor e nos possibilita uma análise do conjunto, ainda que inicial.

Dentre renomados nomes da historiografia da arte brasileira do século XX coexistem trabalhos de artistas como Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Anita Malfatti, Dimitri Ismailovitch, Di Cavalcanti, Carlos Leão, Carlos Scliar, Poty, Arthur Luiz Piza, e tantos outros (Figuras 16-24). Também, são presentes obras de diversos escritores, como por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Pedro Nava, Luís Jardim, Lúcio Cardoso, Antônio Fraga, Ribeiro Couto e Cornélio Penna.

⁷⁴ A distribuição das obras dentro dos arquivos pessoais e coleções arquivísticas, como a relação dos artistas identificados, podem ser vistas em detalhe, nos Anexos A e B, respectivamente.



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

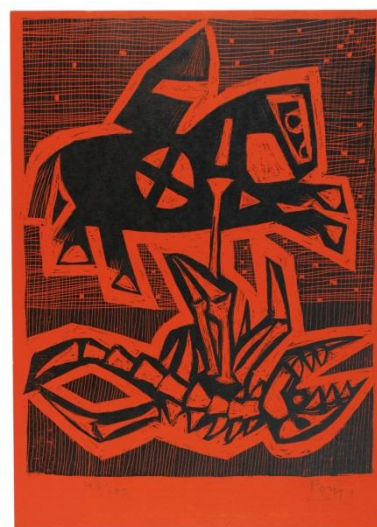
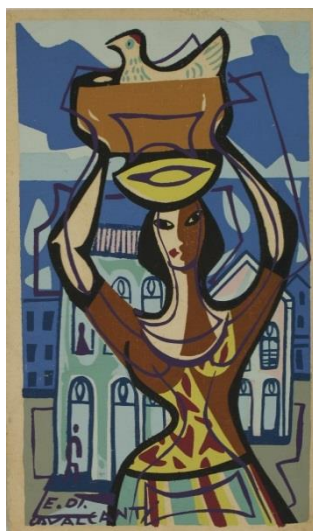
17. MALFATTI, Anita. (Sem título). [19-]. Grafite sobre papel (Fonte: Arquivo Manuel Bandeira, AMLB/FCRB).

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

19. GOELDI, Oswaldo. (Sem título). [19-]. Xilogravura sobre papel japonês (Fonte: Arquivo Manuel Bandeira, AMLB/FCRB).



20. Carlos Azevedo Leão. (Sem título). [19-]. Gravura em metal, ponta-seca sobre papel. (Fonte: Arquivo Rodrigo Melo Franco de Andrade, AMLB/FCRB).



21. SCLiar, Carlos. *Pão e rosas para todos*. 1968. Serigrafia sobre papel (Fonte: Rodrigo Melo Franco de Andrade, AMLB/FCRB).

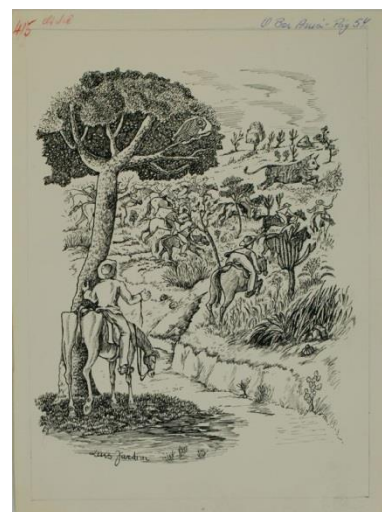
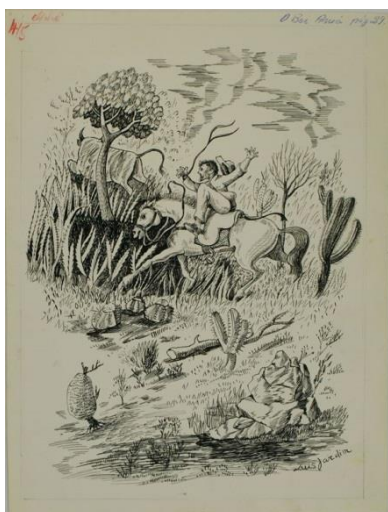
22. DI CAVALCANTI, Emiliano. *Mulher com galinha*. [19-]. Serigrafia sobre papel (Fonte: Arquivo Fernando Lobo, AMLB/FCRB)

23. LAZZAROTTO, Napoleon Potyguara (Poty). (Sem título). [19-]. Linóleo sobre cartão (Fonte: Arquivo Plínio Doyle, AMLB/FCRB).

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

As linguagens por eles utilizadas integram, frequentemente, elementos de outras manifestações culturais, entre elas o teatro, a música, o *design* e, sobretudo, a literatura. Este variado conjunto dá-se principalmente pelo intercâmbio e interdependência entre os campos culturais e proximidade entre as artes visuais e as artes literárias, possibilitando sua contaminação mútua.

A respeito disto cabe aqui uma ressalva. Uma grande parte do conjunto apresentado não se trata de produção do segmento propriamente artístico, como este é geralmente conhecido pela sociedade. Trata-se, não raramente, de imagens que nascem em função de outros parâmetros e interesses como foi mencionado há pouco. Isto é, muitas destas obras são



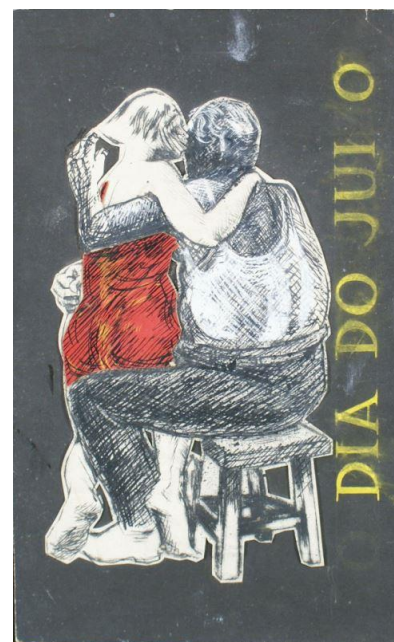
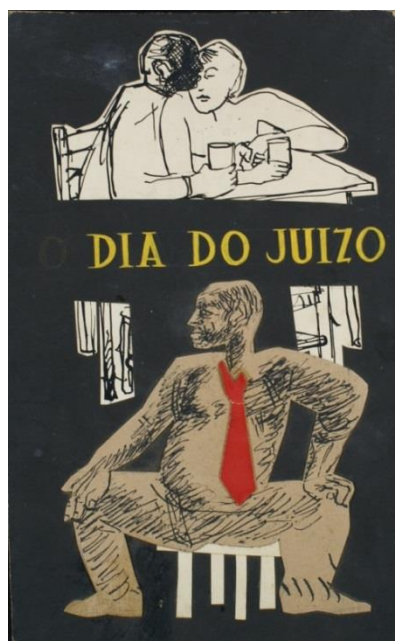
25-27. JARDIM, Luís. [Ilustrações para o livro *O Boi Aruá*]. [ca. 1940]. Nanquim a bico de pena sobre papel (Fonte: Coleção Luís Jardim, AMLB/FCRB).



28-29. JARDIM, Luís. [Ilustrações para o livro *Aventuras do menino Chico de Assis*]. [ca. 1973]. Nanquim a bico de pena, caneta esferográfica e guache sobre papel (Fonte: Coleção Luís Jardim, AMLB/FCRB).

30. PENNA, Cornélio. *O Guarany*. 1933. Grafite, nanquim e carbono sobre papel. Ilustração para o livro *O Guarani* de José de Alencar (Fonte: Arquivo Cornélio Penna, AMLB/FCRB).





31-33. [LINS, Darel Valença]. *Dia do Juízo*. [1961]. Colagem, guache e nanquim sobre cartão. Estudos para capa de livro de Rosário Fusco (Fonte: Coleção Rosário Fusco, AMLB/FCRB).



34. COTRIM, Álvaro (Álvarus). *Caricatura de Jorge Amado*. 1941. Nanquim sobre cartão (Fonte: Coleção AML, AMLB/FCRB).



35. PEDROSA, Amilde (Appe). *Caricatura de Rubem Braga*. [19-]. Grafite e caneta nanquim sobre papel (Fonte: Arquivo Antônio Carlos de Brito, AMLB/FCRB).

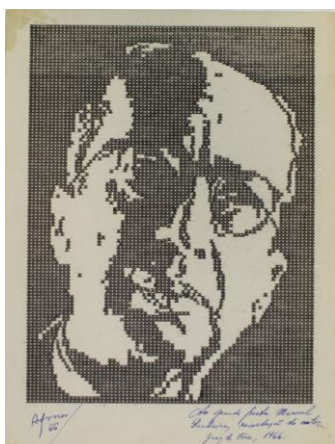




36. [Assinado N.K.]. *Retrato de Clarice Lispector*. [19-]. Óleo sobre tela (Fonte: Coleção AML, AMLB/FCRB).



37. ISMAILOVITCH, Dimitri. *Retrato de Carlos Drummond de Andrade*. 1941. Crayon sobre cartão (Fonte: Arquivo Carlos Drummond de Andrade, AMLB/FCRB).



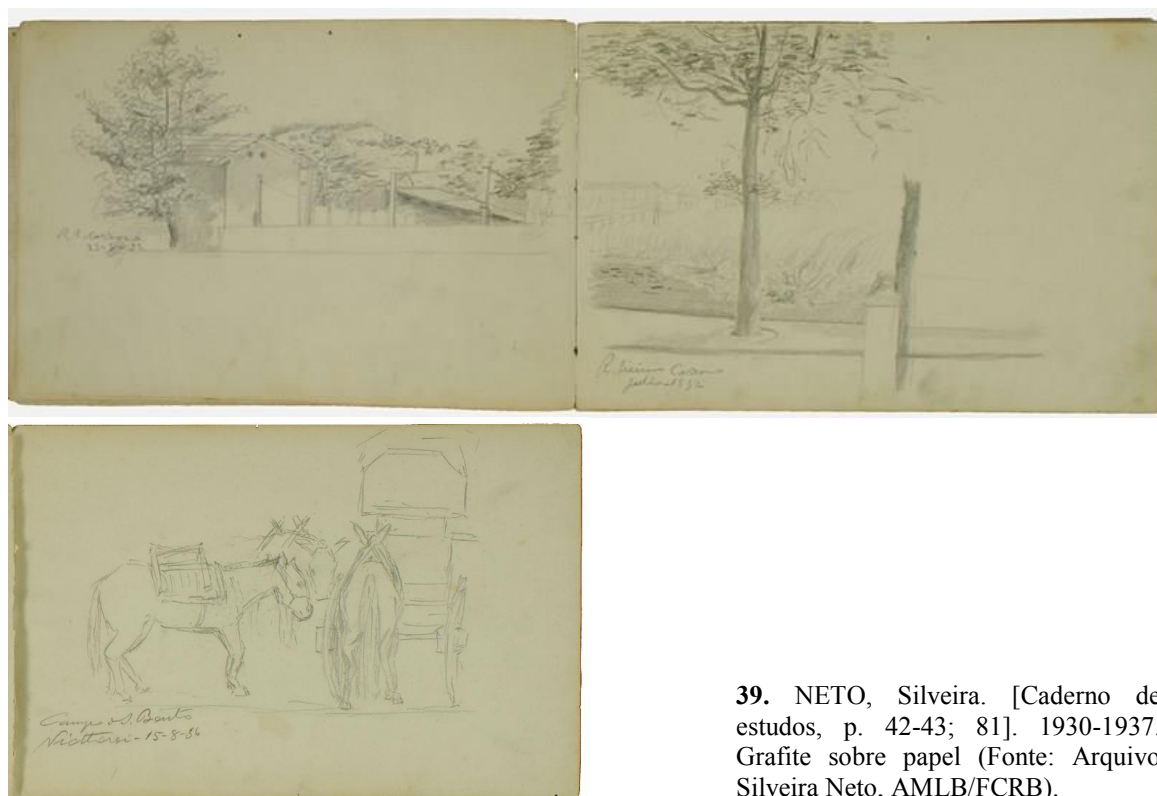
38. [Assinado Afonso]. *Retrato de Manuel Bandeira*. 1966. Datilografia sobre papel (Fonte: Arquivo Manuel Bandeira, AMLB/FCRB).

ilustrações ligadas diretamente ao universo editorial, veiculadas em periódicos, ou utilizadas como etapas nos processos criativos dos escritores (Figuras 25-33). São “imagens decorrentes de uma série de associações, entre texto e imagem, entre artes gráficas e artes visuais, entre modernidade e tradição, entre comunicação e informação e entre indústria cultural e campo artístico” (RAMOS, 2007, p. 387).

O convívio entre as artes literárias e visuais não é novidade no campo cultural (PRAZ, 1982). Igualmente, o debate filosófico sugerido entre ambas é bastante amplo e não cabe tratá-lo em seus pormenores o que seria aqui, de fato, tarefa impossível. O que interessa à discussão é a notável proximidade mantida entre o escritor e o artista ao longo do século XX, refletida nos arquivos literários. No entanto, se outrora suas atividades estivessem vinculadas uma à outra, conforme aponta o crítico Mario Praz em seu livro *Literatura e artes visuais* (1982), existindo uma interdependência entre palavra e imagem, esta sofreu alterações a partir do momento em que os campos passam a obter sua autonomia em meados dos séculos XVIII-XIX. Doravante, a relação mantida entre a criação de escritores e artistas passa a ser outra. Apesar de ambos produzirem muitas vezes em conjunto, perseguem individualmente poéticas próprias em suas realizações e desta forma, também, a estética de seus trabalhos passa a ser diferenciada.

Isto não alterou em nada os estreitos laços mantidos entre literatura e artes visuais. Se por um lado os campos se tornaram autônomos, por outro, os agentes envolvidos continuaram próximos discutindo questões estéticas e refletindo sobre a arte vizinha em busca, cada um, da essência de sua própria arte. Os arquivos literários visitados

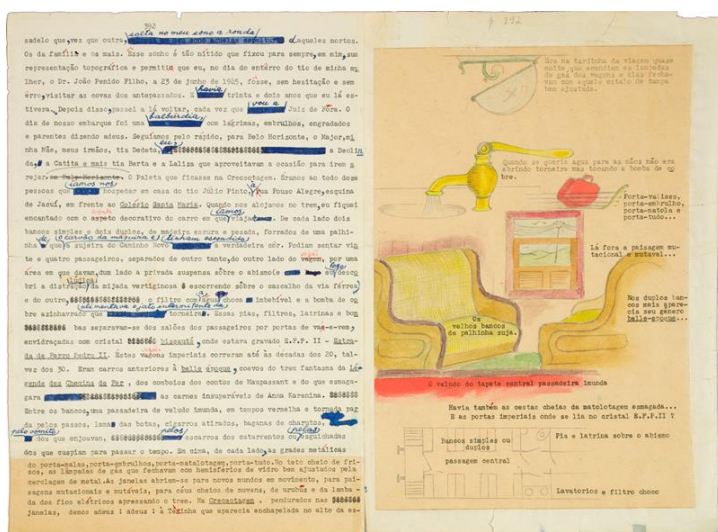
no AMLB revelam a frequente relação de convívio e amizade entre artistas e escritores, quer na vasta presença de obras de arte com dedicatória, retratos e caricaturas de escritores (Figuras 34-38), estudos feitos para ilustrações literárias, manuscritos críticos sobre arte, como também na troca de correspondência. Do mesmo modo não é raro notar que artista e escritor são a mesma pessoa, sendo que é em seu arquivo pessoal que vamos encontrar evidências de sua dupla atuação; uma faceta nova de sua vida e espírito, muitas vezes desconhecida (Figura 39).



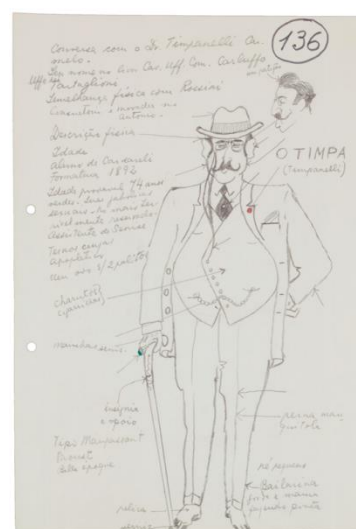
39. NETO, Silveira. [Caderno de estudos, p. 42-43; 81]. 1930-1937. Grafite sobre papel (Fonte: Arquivo Silveira Neto, AMLB/FCRB).

Poucos ainda são os estudos voltados à produção dos escritores no campo artístico, que por muito tempo permaneceu marginalizada, sendo vista como fruto de atividade de um não especialista. Além disso, tais obras são ainda classificadas como uma tipologia inferior dentre produções artísticas comparáveis, tais como a de desenhos de arquitetos (SÈRODES, 1996). No entanto, segundo o crítico genético Serges Sèrodes, existe atualmente uma dupla visão sobre estes desenhos: o olhar do público que lota salas de exposições para apreciá-los ou galerias para adquiri-los e aquele do crítico genético, que tem por interesse analisar os desenhos e o papel que desempenham na criação de um texto literário (SÈRODES, 1996).

De fato, a produção plástica produzida pelos escritores começa aos poucos a se tornar motivo de pesquisa mais aprofundada e a ser inserida também no universo das artes visuais.⁷⁵ Um exemplo interessante que trata dessa inserção e reconhecimento é o livro *The writer's brush: paintings, drawings, and sculpture by writers* (2007),⁷⁶ que apresenta trabalhos artísticos produzidos por mais de 200 escritores mundialmente famosos, incluindo 13 prêmios Nobel em literatura.



40. NAVA, Pedro. (Sem título). [197-?]. Grafite, aquarela e tinta datilográfica sobre papel. Manuscrito para *Balão Cativo* (Fonte: Arquivo Pedro Nava, AMLB/FCRB).



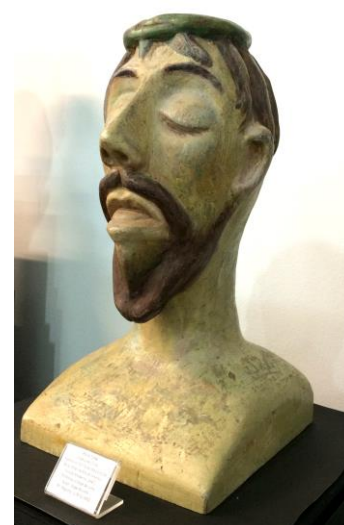
41. NAVA, Pedro. *O Timpa*. [1983?]. Grafite sobre papel. Manuscrito para *O Círio Perfeito* (Fonte: Arquivo Pedro Nava, AMLB/FCRB).

Um exemplo interessante a ser mencionado diz respeito ao conjunto de desenhos produzidos pelo escritor, médico e também artista Pedro Nava. Nava frequentemente fazia uso do recurso visual ao trabalhar em seus textos, sendo que em seus manuscritos texto e imagem aparecem lado a lado. Os desenhos faziam parte de seu “arsenal de criação” (VASCONCELLOS, 2010). Desenhava mapas, caricaturas, detalhava seus pormenores e fazia anotações diversas que o auxiliavam na elaboração dos textos (Figuras 40-41).

⁷⁵ Duas exposições relevantes sobre a produção pictórica dos escritores, promovidas pela Fundação Casa de Rui Barbosa, procuraram apresentar uma parcela deste material nas mostras intituladas *A tinta das letras: 30 escritores nas artes plásticas*, em 1987, e *A tinta das letras II: 28 escritores nas artes plásticas*, em 1988. Ambas tinham por interesse apresentar “desenhos, ilustrações, guaches, aquarelas de poetas e escritores que também se dedicaram às artes plásticas” (A TINTA, 1988, p.5). Em mesmo catálogo lê-se ainda que uns desenvolviam estes trabalhos como atividade regular, enquanto que outros realizavam esporadicamente trabalhos de artes visuais.

⁷⁶ FRIEDMAN, Donald. *The writer's brush: paintings, drawings, and sculpture by writers*. Nashville: Mid-List Press, 2007.

É marcante a quantidade de escritores com arquivos depositados no AMLB que se aventuraram nesta via dupla, sendo que alguns com intensa atuação artística e participação em exposições, inclusive junto a renomados nomes da arte nacional. Jorge de Lima é um exemplo disso, teve uma de suas obras, *Cabeça de Cristo*, exposta em 1947 no 52º Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na Divisão de Arte Moderna e pela qual recebeu o prêmio de menção honrosa (Figura 42). É inegável que a produção artística dos literatos configure uma parcela interessante de seu trabalho e que ainda guarda inúmeras possibilidades de pesquisa no AMLB



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

Em muitas destas obras produzidas pelos literatos, mas não se limitando a eles, nota-se a incorporação de novos materiais e o estímulo de experiências plásticas diversas, como o hibridismo. Algumas também são resultados da renovação dos padrões estéticos, experimentada ao longo do século XX – herança do movimento modernista – e que rompe com o intelectualismo do verniz, bem como com o ideal de beleza clássico, a partir da liberdade gestual e de novos vínculos experimentais (ALMEIDA, 2014).

Apesar de já não haver hoje mais espaço no campo artístico para uma arte que favoreça determinadas manifestações em detrimento de outras, a historiografia artística brasileira nutriu por muito tempo uma perversa tradição que privilegiou apenas as artes ditas “eruditas”, como pintura e escultura, em detrimento de uma série de outras manifestações visuais. Porém, nas últimas décadas a disciplina de história da arte caminhou aos poucos em direção a uma compreensão mais antropológica sobre seu objeto de estudo, sendo também ela um sistema voltado à compreensão e reprodução simbólica do mundo (RAMOS, 2007). Diversos textos publicados passaram a propor uma revisão crítica sobre o conceito de “arte”, sobretudo a partir dos anos 1970, alargando o horizonte sobre os estudos artísticos.

Então, diante do conjunto de obras de arte encontrado no AMLB, a presente pesquisa toma por base de estudo o conceito de arte em seu sentido mais amplo; ou seja, leva em consideração as diversas linguagens e manifestações que não só aquelas legitimadas pela

compreensão clássica sobre arte ou pelo setor no qual as obras se encontram.⁷⁷ Este é, por exemplo, o caso das ilustrações realizadas tanto para os livros dos titulares de arquivos como também para a imprensa. Cornélio Penna, Tomás Santa Rosa, Luís Jardim, Pedro Nava, Álvaro Cotrim (Álvarus), Antônio Belisário Vieira da Cunha, Benedito Bastos Barreto, Amilde Pedrosa, José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos) são alguns dentre tantos nomes que podem ser citados (Figuras 43-45).

Dentro do próprio campo das artes visuais, até há pouco tempo, as ilustrações e as artes gráficas eram vistas (e por vezes ainda o são) como forma de arte inferior, a partir da compreensão de que estariam sempre a serviço do texto.⁷⁸ Deve-se ter em mente que a ilustração pode existir, sim, a partir de um texto e que pode assumir diversas funções dentro dele, mas que a mesma não deve ser desprezada na sua independência como imagem, vale dizer, na sua totalidade estética. "Não se trata, portanto, de 'reproduzir o texto no formato visual' [...], mas de interpretá-lo, buscando na vivência pessoal os elementos para tal atividade" (RAMOS, 2007, p. 19).

A historiadora de arte Paula Ramos, em sua tese dedicada à ilustração, diz que esta tipologia foi fundamental para alimentar determinados artistas da arte moderna e contemporânea. É certo que diversas manifestações culturais e populares influenciaram e influenciam constantemente a produção visual, por isso Paula Ramos defende que o



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



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

⁷⁷ Uma das condições imprescindíveis para que os objetos artísticos pertençam à história da arte seria sua submissão à prática museal (processamento, preservação, difusão). Neste sentido, uma vez que as obras de arte no AMLB carecem atualmente de tal processamento, as mesmas encontram-se excluídas da história da arte, não sendo submetidas aos mecanismos próprios ao campo com pesquisas, exposições, textos críticos, entre outros.

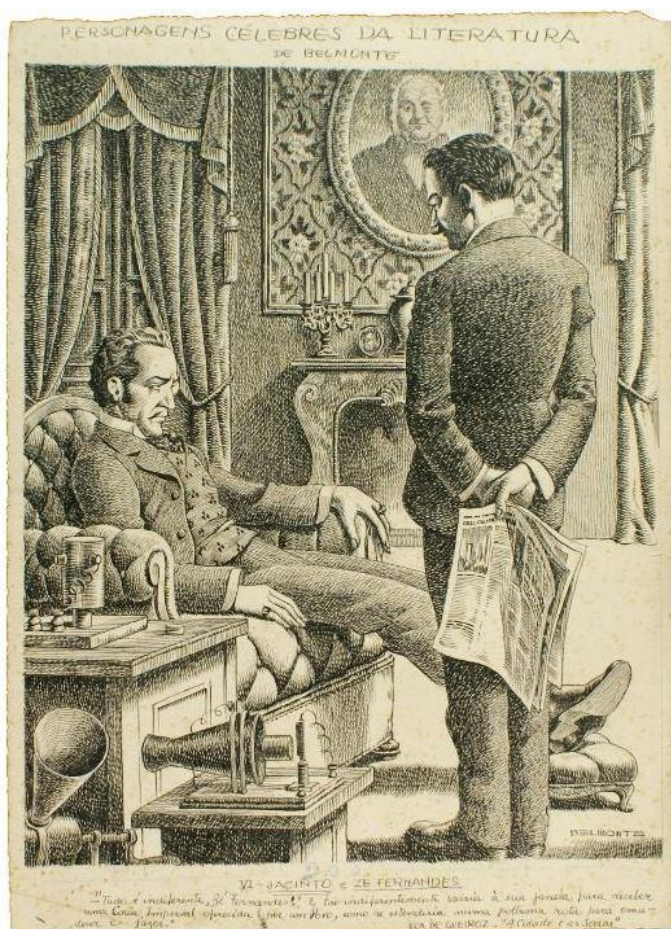
⁷⁸ Parte dos historiadores da arte (importantes atores na legitimação do campo artístico), a produção de ilustrações ainda é pouco reconhecida pelo fato de considerarem que as mesmas não apresentam inovações formais ou aspectos inéditos, de originalidade, que representem avanços no conceito e na prática artística; conceitos estes já obsoletos como mencionado anteriormente (RAMOS, 2007).

historiador da arte deve trabalhar com um entendimento mais amplo, permeado pela história da cultura. O espaço do ilustrador na história da arte e da cultura é inquestionável (RAMOS, 2007, p. 3).

Muitas das ilustrações nos arquivos pessoais do AMLB evidenciam tal espaço do qual fala a historiadora da arte, isto é, são parte fundamental da obra de um artista ao mesmo tempo em que revelam também a proximidade entre artes visuais e literatura. Outra tipologia muitas vezes esquecida devido a seu caráter inacabado, de liberdade perante um “grande estilo”, diz respeito ao universo dos estudos artísticos. O projeto não considera apenas dignos de pesquisa as obras tidas como prontas, mas também todo o material que, como bem lembra Cecília Almeida Salles,

não é só o produto considerado acabado pelo artista [...]. A obra consiste na cadência infinita de agregação de ideias, ou seja, na série infinita de aproximações para atingi-la. Há muita arte guardada nos rascunhos das obras (SALLES, 2000, p. 16).

Felizmente vem crescendo a valorização e interesse por estes processos de criação, sendo que os estudos da crítica genética voltados à obra artística têm contribuído muito neste sentido. Os rascunhos aos quais se refere a autora acima citada fazem parte da intimidade da



obra, sendo suportes de memória, inclusive daquilo que não se realizou. São obras em processo e compreendem estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, projetos, etc. Esta é a tipologia que representa grande parte do acervo de obras do AMLB.

45. BARRETO, Benedito (Belmonte). *Personagens célebres da literatura*. [ca. 1924]. Nanquim a bico de pena e grafite sobre papel (Fonte: Coleção AML, AMLB/FCRB).

4.2 O arquivo, o museu e a obra de arte

Os aspectos apontados anteriormente justificam a incorporação de diversas obras de arte no conjunto aqui analisado e que até então não eram entendidas no setor como objeto artístico. Em sua fala, uma das funcionárias relembra que muitas das obras de arte acabaram sendo processadas como documento iconográfico de arquivo por se tratarem de desenhos. Uma das justificativas residiria no estado inacabado dos trabalhos, a partir da sua caracterização como esboços e estudos. Dirá ela que existe sim a presença de excessiva obra pictórica nos arquivos literários, “mas, ainda assim, é um trabalho preliminar; ou estudos, ou então desenhos feitos nas próprias cartas” (VASCONCELLOS, 2016, p. 17).

Levar em conta estas questões é problematizar o lugar da obra de arte neste setor. No AMLB, onde prevalece a gestão arquivística sobre uma gestão híbrida, conforme apontado ao longo do Capítulo 3, quase que a totalidade das obras é compreendida, em primeira instância, como documento de arquivo e não, necessariamente, como objeto museológico a partir de onde poderia receber atenção maior sobre seus aspectos artísticos. Seu tratamento descritivo é dado, portanto, tomando como base a classificação conferida dentro de um plano de classificação de cada fundo, além dos elementos próprios ao tipo documental em qual são incluídos. Por serem tidas como documentos arquivísticos, grande parte das obras de arte são, atualmente, fonte de pesquisa apenas literária e não artística, ou seja, o que importa é o dado contido nelas e não o objeto em si, prevalecendo o valor informativo sobre o valor intrínseco e simbólico, tão caros ao campo das artes e essenciais no que tange sua preservação.

Volta-se a frisar que a forma de identificar e compreender este material é, assim, em grande parte responsável pelo modo como é conservado e socializado. Visando a preservação do conjunto artístico do AMLB, em seu sentido mais amplo, o projeto entende que a caracterização do bem cultural atribuída pelo setor é definidora das ações e tomada de decisões em relação a sua salvaguarda. No entanto, deve-se deixar claro que, apesar da pesquisa levar em conta o material a partir da sua natureza artística, não se pretende negar seu valor como documento. Pelo contrário, volta-se a estes itens como obra de arte para, a partir daí, expandi-los em sua compreensão.

O valor documental e científico que os objetos artísticos carregam é inegável, uma vez que contribuem para o entendimento da nossa história cultural. As obras possibilitam a reconstrução do contexto de sua criação e difusão e assim permitem compreender sua importância na circulação de uma ideia, na transmissão de uma mensagem em relação a um determinado momento histórico. Isto acontece principalmente com as gravuras, técnica desde

muito utilizada para ilustração (paisagens, personagens públicas, charges, caricaturas, etc.) em meios impressos. As obras de arte constituem testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento e do espírito humano “a partir das quais é possível ler as estruturas de pensamento e representação de determinada época” (BURCKHARDT, apud BURKE, 2004, p. 13).⁷⁹

No entanto, a obra de arte em si extrapola estes aspectos, pois, enquanto experiência não verbal, demanda níveis mais profundos do conhecimento humano. Sua observação resulta primeiramente em significados que têm implicações de ordem estética, além de supor e incluir a particularidade da experiência daquele que a observa. Desta forma a obra de arte transcende a esfera documental e científica uma vez que passa a englobar aspectos simbólicos e subjetivos de ordem pessoal. Com isso também parece concordar Mario Praz ao dizer que “toda estimativa estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor da obra de arte e a do intérprete. Aquilo a que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria personalidade” (PRAZ, 1982, p. 33). Para o professor de história cultural Peter Burke (2004), a obra de arte, inserida no campo das imagens, é lida e recriada toda vez que experimentada esteticamente, possibilitando uma proliferação de visões, contemplações e experiências, fazendo-se contemporânea sempre que revisitada. É neste momento que a obra de arte se torna atemporal.

Mas de que compreensão se trata ao falarmos de obras de arte inseridas em uma lógica arquivística? A partir do entendimento arquivístico, o objeto artístico está fadado a uma compreensão por vezes única, restrita à descrição iconográfica. Ele passa a ser subordinado ao sujeito/instituição que o define, classifica, sintetiza, analisa e interpreta, sendo que seu ser se esvazia, uma vez que se torna o veículo de uma interpretação específica.

As obras gostam da nossa atenção. Mais e mais a elas nos consagramos, mais e mais elas nos devolvem sentidos ocultos, inimaginados. E com isso fogem constantemente do rigor classificatório, escapam das camisas de força que lhes são impostas. Denunciam assim a estreiteza e a tirania dos sistemas. Indicam-lhes os limites (COLI, 2002, p. 132).

Diz ainda o historiador de arte Jorge Coli que “a classificação não é o passaporte infalível para a compreensão do objeto” (COLI, 2002, p. 127), principalmente em se tratando de obras artísticas, mas certamente constitui ferramenta metodológica necessária e essencial dentro de um sistema de informação como o AMLB.

⁷⁹ Não se deve esquecer que a arte se trata de um sistema simbólico, conceitual e formal - um sistema de convenções próprio que muda com o tempo - que segue uma curva de desenvolvimento interno bem como de reações ao mundo exterior.

Ainda que imprescindível a classificação de um objeto, é necessário que seja relativizada a forma pela qual passa a ser preservado e divulgado. Segundo o *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* (2005), compreende-se por documento iconográfico “o gênero documental integrado por documentos que contêm imagens fixas, impressas, desenhadas ou fotografadas, como fotografias e gravuras” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p.76). Ao analisarmos tal definição, ela pode ser satisfatória no que tange a compreensão de um objeto como documento arquivístico, mas deficiente no tocante ao museológico, que preza, também, por suas características físicas e simbólicas.

A palavra iconografia diz respeito apenas a um tipo de leitura inferida sobre uma imagem. No livro *Testemunha ocular: história e imagem* (2004), Peter Burke se preocupa em examinar as diferentes formas de leitura que uma imagem possibilita, sendo que consagra o segundo capítulo às leituras iconográfica e iconológica. Estas, lançadas no campo da história da arte nas décadas de 1920-30 e tidas muitas vezes erroneamente como sinônimos, estão associadas “a uma reação contra uma análise predominantemente formal de pinturas em termos de composição ou cor em detrimento do tema” (BURKE, 2004, p. 44). A primeira diz respeito a um conceito revisitado pelo crítico e historiador de arte Erwin Panofsky e se refere à interpretação da imagem através da análise de detalhes, tema e mensagem a ser transmitida. Já a segunda, se refere ao estudo da imagem a partir da “representação no seu contexto histórico em relação a outros fenômenos culturais” (JONGH, apud BURKE, 2004, p. 46). Mais adiante, o autor coloca em questão tais visões propondo ainda novas formas de abordagem para além destes dois métodos, uma vez que os mesmos não dariam mais conta da amplitude de discussões que uma imagem suscita. Ele ainda critica o método iconográfico por este ser

excessivamente literário ou logocêntrico, no sentido de assumir que as imagens ilustram ideias e de privilegiar o conteúdo sobre a forma, o conselheiro iluminista sobre o verdadeiro pintor [a saber, artista] (...). Em primeiro lugar, a forma é certamente parte da mensagem. Em segundo, as imagens frequentemente despertam emoções bem como veiculam mensagens no estrito sentido do termo (BURKE, 2004, p. 52).

O significado das imagens, e subentende-se aí o das obras de arte, não depende somente do contexto social no qual são produzidas, mas também do contexto social a partir de onde e como são acessadas. Retomando a discussão da obra de arte no AMLB, cabe olharmos para a mesma levando em conta todas estas questões e suas implicações na identificação e preservação do conjunto. Fato é que, por serem de natureza artística, tais obras deveriam igualmente possibilitar a fruição estética e estésica tanto quanto servem de fonte de pesquisa documental, a saber: iconográfica. Assim, retomando o ponto de vista da museóloga Claudia

Barbosa Reis (2011), o problema reside não somente no processamento, mas também na liberação das informações ao público.

Esta problemática relacionada à caracterização da obra de arte no AMLB já havia sido tema de debate anteriormente (FERRANDO; GONÇALVES, 2015). A mesma é retomada novamente aqui, pois, ao dedicar-se um estudo à preservação de objeto artístico, é necessário atentar para o universo que o compõe, saber como é formado e organizado o conjunto das obras, e que o mesmo é constituído pelos materiais, técnicas e conjunturas mais diversos quanto mais se aproximar do século XXI. No campo artístico, ao se reconhecer somente pinturas e esculturas como objetos de arte, ou a parcela de obras realizadas por artistas já consagrados e ligados diretamente ao mercado de arte, além de regredir na teoria da arte, legitima-se apenas um segmento do campo, deixando de lado uma infinidade de outros objetos fundamentais para a compreensão do pensamento artístico e estético de uma época. O domínio sobre o objeto, a busca por um amplo aparato teórico-prático, a compreensão das proposições artísticas são primordiais para que as ações de preservação e conservação estejam em conformidade com sua realidade material e temporal (tanto das circunstâncias de sua produção quanto das circunstâncias atuais).

Certo é que o objeto artístico, inserido nas coleções e arquivos literários, liga-se a uma rede de relações com o universo de seus titulares do qual não pode ser desconectado. As associações e abrangências simbólicas tramadas por este objeto com os demais elementos ao seu entorno atribuem ao mesmo tempo outros e novos valores ao arquivo pessoal. No entanto, questionar o lugar da obra de arte dentro dos processos de trabalho no AMLB nos parece aqui fundamental se quisermos perseguir diretrizes mais adequadas quanto a sua preservação.

As obras de arte são um bom exemplo a ser analisado daquilo que acontece hoje no AMLB em oposição ao IEB. A título de exemplo, é apresentada uma correspondência do Acervo Mário de Andrade – sob a guarda do IEB – escrita pelo artista Cícero Dias ao poeta Murilo Mendes (Figura 46). Na carta, além do texto, notam-se alguns desenhos feitos pelo remetente e que levaram a equipe a processá-la e difundi-la de duas



46. DIAS, Cícero. 1930. Tinta [?] e lápis de cor sobre papel. Correspondência manuscrita de Cícero Dias a Murilo Mendes (Fonte: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentosCAV.asp).

formas: como documento de arquivo – sob o código de referência MA-C-CTCAP22⁸⁰ – e como objeto museológico – sob o número de tomo CAV-MA-016⁸¹ – concomitantemente. Assim, podemos ter acesso a essa correspondência de duas maneiras, via catálogo eletrônico arquivístico, via catálogo eletrônico museológico (Coleção de Artes Plásticas), não prevalecendo uma leitura sobre a outra. Interessa, também, a esta discussão o fato de o original permanecer sob os cuidados da equipe museológica onde é submetido à conservação como objeto artístico. No arquivo permanece uma cópia impressa da correspondência e que está disponível para consulta. Lê-se nas informações que acompanham o documento arquivístico: “cópia xerox; original na Coleção de Artes Plásticas de Mário de Andrade [...] O catálogo Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas reproduz, em fac-símile, a carta, sob o nº 167, à p. 70”.⁸²

Não é raro encontrarmos no acervo do AMLB documentos desta natureza, isto é, documentos com uma linguagem de fronteira, que nos permitem uma dupla-leitura. Este seria o caso da correspondência cujos remetentes são o artista Helios Seelinger e, possivelmente, o escritor Luiz Edmundo, e seu destinatário, o escritor Gonzaga Duque. A correspondência, uma espécie de “carta-diário” (LINS, 1999), composta por dois documentos conforme apontam as notas de descrição, pode ser rastreada pela base de dados da Biblioteca Rui Barbosa Digital,⁸³ ou acessada na íntegra via inventário *online* do fundo de Gonzaga Duque, sob o código de referência GD Cp 60.⁸⁴ Nas quase 18 páginas que compõem a correspondência são visíveis diversos desenhos, provavelmente de autoria do artista Helios Seelinger, que complementam o texto formando uma espécie de relato ilustrado.

Às vezes os desenhos são marginais, outras vezes ocupam o centro das páginas e a escrita se torna legenda de uma história em quadrinhos. Outras vezes se intrometem, completando o sentido do escrito, que é também imagem, nos paradoxos, na ironia, nas metáforas. Assim, atenta-se contra a disciplina do olhar, o espaço gráfico não é mais controlado pelo alfabeto, mas torna-se um emaranhado de traços. Há uma quebra da ordem da narrativa e da representação, o imaginário se liberta (LINS, 1999, p. 2).

Apesar do exaustivo recurso visual utilizado pelo remetente em diversas páginas (Figuras 47-49), a correspondência é trabalhada pela equipe e disponibilizada ao pesquisador

⁸⁰ Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp>. Acesso em: 8 ago. 2017.

⁸¹ Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentosCAV.asp>. Acesso em: 8 ago. 2017.

⁸² Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaDocumentos.asp>. Acesso em: 8 ago. 2017.

⁸³ Disponível em: <<http://acervos.casaruibarbosa.gov.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

⁸⁴ Disponível em: <<http://www.docvirt.com/DocReader.net/DocReader.aspx?bib=GonzagaDuque>>. Acesso em: 10 ago. 2017.



47-49. SEELINGER, Helios; EDMUNDO, [Luis]. 1898. [Nanquim] e grafite sobre papel. Correspondência manuscrita de Helios Seelinger e [Luis] Edmundo a Gonzaga Duque (p. 1; 11; 15) (Fonte: Arquivo Gonzaga Duque, AMLB/FCRB).

apenas como documento textual de arquivo e desta forma é conservado e difundido. As informações descritivas em ambas as bases sequer fazem menção aos desenhos.

O caso das correspondências com presença de ilustrações é apenas um dos tantos exemplos dentro de um acervo com vasto potencial artístico como o é um arquivo de escritor. A estas, ainda outras obras de arte poderiam se somar à discussão e que já foram anteriormente mencionadas: sejam elas desenhos, gravuras, pinturas ou esculturas, não só produzidos por artistas consagrados, mas também por aqueles menos conhecidos, ou até mesmo, por diversos escritores. Fato é que, no caso do AMLB, todas ainda aguardam por uma leitura e cuidados específicos quanto à sua natureza, também museológica.

A comparação não procura trazer o *modus operandi* do IEB como sendo o mais apropriado ou satisfatório no que concerne o processamento dos acervos culturais vinculados aos arquivos literários; longe disso. Tampouco acredita que o processamento do acervo no AMLB deva seguir tais diretrizes. O que se pretende mostrar com estes exemplos é que existem determinadas exigências intrínsecas aos materiais que compõem um acervo, particularidades que precisam ser levadas em conta ao se proceder com o seu tratamento. O paralelo entre ambas as instituições não abre espaço apenas para se repensar o atual trabalho realizado com as obras de arte no AMLB como também serve para reflexão sobre o que hoje é ou não passível de ser compreendido como objeto artístico pelo setor.

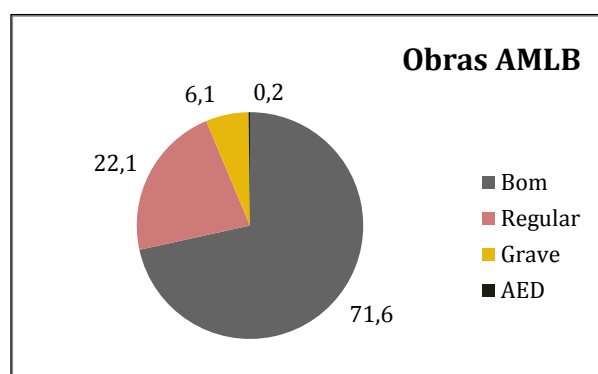
4.3 O estado de conservação das obras de arte

Uma vez apresentado o conjunto de obras, os preceitos utilizados para incluí-las neste estudo e o modo adotado pelo AMLB para processá-las, falta ainda apresentar brevemente seu estado de conservação. O mesmo foi obtido a partir da análise dos laudos de conservação de cada uma das 1456 obras, realizado em projeto de pesquisa anterior (GONÇALVES; FERRANDO, 2015), e que, reunidos, possibilitaram o diagnóstico geral do conjunto (Figura 50).

Os resultados, ainda que otimistas (haja vista quase 72% do conjunto apresentar bom estado de conservação, apenas 22% estado de conservação regular e 6% estado grave), não descartam a urgente necessidade de ações em prol de sua salvaguarda, mais notadamente no que diz respeito a ações de conservação preventiva. Não nos esqueçamos de que os danos sofridos pelos bens culturais podem ser graduais e cumulativos. Isto quer dizer que apesar da leitura do gráfico ser, aparentemente, positiva isto não exclui o fato de que as obras estejam se deteriorando nas condições nas quais se encontram. Por esse motivo, a interpretação do diagnóstico é necessária e exige algumas observações para não haver equívocos em sua interpretação.

É bastante provável que o atual estado de conservação do conjunto se deva a alguns fatores como a idade de muitas das obras (realizadas na segunda metade do século XX) e, sobretudo, à sua baixa procura, ocasionando, conseqüentemente, o escasso manuseio das mesmas. Isto significa que os objetos artísticos, salvo aqueles em mostra permanente, pouco sofreram, ao longo dos anos com a exposição a alguns dos principais agentes danificadores, como os atmosféricos, de energia radiante e circunstanciais (a exemplo dos sinistros) (GOMES; MOTTA, 1997).

Por outro lado, os danos identificados dizem respeito, majoritariamente, às condições de guarda e acondicionamento inapropriadas. Uma das possíveis razões seria a predominância do tratamento documental arquivístico em grande parte das obras em suporte papel, acondicionadas em caixas de arquivo de cartão revestido. Mas, não só, também, a alta densidade de acervo nas caixas e mapotecas, causadas pela falta de espaço físico no setor,



50. Estado geral de conservação do conjunto artístico (GONÇALVES; FERRANDO, 2015, p. 13).

pode ter sido o causador de grande parte das degradações. Uma vez que a superlotação resulta na compactação do acervo, sobretudo aquele em suporte papel, é provável a ocorrência de rasgos, amassamentos, dobras, vincos, entre outros, além do favorecimento de infestação por agentes biológicos.

As obras de arte, quando acondicionadas, encontram-se em fôlderes e/ou caixas. O conjunto é guardado em mapotecas, armários e no arquivo deslizante em reserva técnica arquivística, no subsolo (Figura 51). A análise das obras por tipologia de acondicionamento mostrou uma disparidade em relação ao seu estado de conservação. Aquelas acondicionadas em caixas apresentaram poucas patologias aparentes.⁸⁵ É interessante notar que isto ocorre apesar de estarem, na maioria das vezes, em contato direto com outros materiais no interior da unidade de armazenamento, como fotografias, negativos em vidro e acetato, tecido, metal, madeira, papéis e cartões diversos, além de outros. Normalmente a mistura destas

materialidades em um mesmo ambiente contribuiria para o desencadeamento de reações químicas, acelerando sua degradação.

Para além dos prováveis fatores que contribuem para o atual estado de conservação das obras de arte ainda outro poderia se somar àqueles mencionados há pouco: o próprio uso das caixas de acondicionamento. Segundo Jeanette Adams, química do departamento de preservação da *Library of Congress*, o uso de caixas com qualidade arquivística pode vir a beneficiar o acervo, uma vez que fornecem uma barreira de proteção capaz de minimizar os riscos físicos por manuseio excessivo, infiltrações, acúmulo de poluentes particulados, além de garantirem barreira contra energia radiante. Mas, não só, a caixa auxilia na absorção dos compostos quimicamente voláteis que surgem a partir da própria coleção (ADAMS, 2008). No entanto,



51. Acondicionamento das obras de arte em caixas na área de guarda (Fonte: reprodução do autor).



52. Acondicionamento das obras de arte em mapotecas (Fonte: reprodução do autor).

⁸⁵ O diagnóstico das obras de arte foi realizado a partir de um estudo organoléptico, uso de microscópio binocular com luz emitida e refletida; quase nada se pautou em exames científicos e laboratoriais aprofundados. Daí o uso da palavra “aparente”.

apesar da caixa parecer, em um primeiro momento, uma boa alternativa para o acondicionamento, ela não o é, caso utilizada inadequadamente (muito cheia, com tipologias diversas, ou ainda, sem barreira de proteção entre os materiais em seu interior). Assim, é provável que no AMLB o estado de conservação dos materiais acondicionados em caixas advinha do curto período de tempo em que o acervo se encontra nestas condições. Vale lembrar que as obras de arte demandam unidades de armazenamento específicas devido às suas características intrínsecas e extrínsecas. O tipo de caixa analisado por Jeanette Adams e utilizado no AMLB destina-se à guarda de documentos arquivísticos, não sendo recomendado para objetos artísticos.

Apesar de mais adequadas para a guarda das obras de arte, as mapotecas no AMLB, na forma como vêm sendo utilizadas, tampouco favorecem sua conservação (Figura 52). Ali, as obras de maiores dimensões se encontram sobrepostas umas às outras, sendo que o único sistema de proteção existente, salvo algumas exceções, é um fôlder de papel muito fino. As obras que apresentam suporte e material pictórico sensível são as mais susceptíveis aos danos nestas condições. É também nas mapotecas que se encontram as obras mais danificadas por manuseio, uma vez que as gavetas servem como local de guarda para outros itens do acervo e que são acessados frequentemente. Assim, diferentemente das obras em caixas, o conjunto presente nas mapotecas, apresenta, além de danos relacionados ao acondicionamento e guarda, também aqueles relacionados ao manuseio inadequado.

As duas causas de degradação mais imediatas das obras de arte mais evidentes no AMLB, isto é, acondicionamento e guarda, devem ser analisadas do ponto de vista do gerenciamento de riscos em instituições culturais, para o qual constituem dois dos seis níveis de proteção de um acervo (PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2016). Ambos dizem respeito à proteção mais imediata que os materiais recebem, por estarem eles em contato mais próximo com os mesmos: embalagem/invólucro de acondicionamento e unidade de armazenamento. Os níveis subsequentes seriam a sala, o edifício, o entorno e a região. Os diferentes níveis de proteção mencionados são relevantes na análise das susceptibilidades às quais os acervos culturais estão expostos e é necessário investigá-los criteriosamente, pois podem tanto servir como proteção como conter fontes de perigo caso empregados inadequadamente, conforme apontado no caso das obras de arte aqui analisadas (PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2016).

No conjunto artístico do Arquivo-Museu, as patologias encontradas em maior abundância foram: manchas diversas (de acidez, oxidação, gordura, molhamento,

transferência de mídia,⁸⁶ ataque ativo e inativo de agentes biológicos, *foxing*, pontos de oxidação, abrasões, perfurações mecânicas, rasgos, perdas, vincos, dobras, amassamentos e ondulações. Ainda que os primeiros sinais de deterioração sejam causados comumente por fatores químicos intrínsecos aos materiais, neste caso, grande parte dos danos parece ser potencializada por agentes danificadores externos, como aqueles físico-mecânicos (sobretudo pela guarda inadequada), químicos (devido ao contato direto entre materialidades, diversas ou não, num mesmo ambiente) e biológicos (neste caso, provenientes da própria ação humana) (GOMES; MOTTA, 1997).

Se compreendermos que o estado de conservação de um bem cultural é o resultado cumulativo das condições às quais ele foi submetido ao longo do tempo, é importante deixar claro que, em curto-médio prazo, o estado geral de conservação do conjunto artístico pode sofrer alterações significativas. Faz-se, portanto, necessária uma revisão das condições de guarda e acondicionamento, ou seja, dos dois primeiros níveis de proteção, conforme aponta o documento publicado pelo Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais (Iccrom)⁸⁷ conjuntamente com o *Canadian Conservation Institute* (CCI), “*A guide to risk management of cultural heritage*” (PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2016). Esta revisão estende-se a todas as obras, para além daquelas acondicionadas em caixas e pastas de arquivo ou mapotecas, mas igualmente, para as telas e demais objetos emoldurados que hoje carecem de guarda apropriada em trainel. Também as esculturas demandam cuidados mais apropriados, uma vez que grande parte encontra-se acondicionada inadequadamente em caixas nos arquivos deslizantes,⁸⁸ algumas em exposição permanente e sem cuidados diários de um profissional em conservação do corpo técnico da instituição; sem falar no conjunto de esculturas atualmente em depósito externo à FCRB, no bairro de Ramos no Rio de Janeiro.

O diagnóstico do estado de conservação de cada uma das obras possibilitou, entre outros, avaliar as necessidades imediatas do conjunto a partir do diagnóstico geral do estado

⁸⁶ Entendem-se por mídia neste contexto os materiais artísticos empregados pelos artistas, tais como os pigmentos e as tintas.

⁸⁷ Organização de caráter intergovernamental criada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 1956. Embora sua sede se localize em Roma, na Itália, possui atuação nos diversos continentes, junto aos Estados membros. Seu propósito é unir governos e especialistas com objetivo de preservar o patrimônio cultural material e imaterial das nações, desenvolvendo projetos em documentação, cooperação técnica, pesquisa, treinamento e conscientização (BOUCHENAK, 1999).

⁸⁸ A higienização e o acondicionamento de parte destas esculturas passaram a ser objetivo recente do projeto de pesquisa vinculado ao Lacre/SEP e intitulado *Estudo e preservação das obras de arte na Fundação Casa de Rui Barbosa – conservação preventiva aplicada às esculturas do acervo de Plínio Doyle*. O projeto em questão, ainda em andamento, preocupa-se em propor melhorias relacionadas à conservação preventiva das obras de arte tridimensionais do AMLB.

de conservação da coleção. Esta ferramenta possibilitará ao AMLB traçar prioridades de ações de conservação restauração, além de implementar possíveis soluções (SOUZA; FRONER, 2008a). O estado de conservação refletido no diagnóstico advém de um complexo interrelacionamento de diversos fatores, dos quais alguns já foram mencionados:

[...] vulnerabilidade inerente às coleções em virtude do material e/ou da fabricação; clima regional e local; reações do edifício e sistemas (se houver) ao clima, políticas de procedimentos ligados à gestão das coleções e dos edifícios; desastres naturais e ameaças resultantes da ação do homem (SOUZA; FRONER, 2008a, p. 6)

Assim, o diagnóstico geral das obras permite reconhecer a sensibilidade do conjunto por meio da identificação dos principais agentes de deterioração, o que, por sua vez, deverá levar ao estabelecimento das prioridades de gestão.

5 ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO PARA O CONJUNTO ARTÍSTICO

Propor estratégias preservacionistas para um acervo é, em certa medida, tratar dos aspectos inerentes a uma política de preservação e, conseqüentemente, das decisões tomadas por pessoas e instituições. São estas decisões que determinam o que deverá ser preservado ou não, qual o sentido destes bens e a quem interessam. “Esta é a diferença básica entre a existência física da cultura material e o sistema que confere valor cultural às coisas que têm existência física” (FRONER; ROSADO, 2008, p. 3).

Longe de traçar uma política de preservação para o AMLB, a proposta feita dá-se no sentido de sugerir algumas estratégias – para o estabelecimento de uma metodologia preservacionista – focadas no conjunto de obras de arte, que estejam de acordo com as práticas desenvolvidas e sugeridas internacionalmente. O trabalho procura apontar caminhos possíveis e aplicáveis para o conjunto, sobretudo a partir daquilo que foi observado ao longo da pesquisa. No entanto, caberá apenas ao AMLB analisar sua real necessidade e viabilidade.

Pensar sobre as diferentes estratégias possíveis leva ao seguinte questionamento: como propor a preservação de um grupo específico de objetos em meio ao vasto acervo no AMLB? Sabendo que inexiste hoje uma política de preservação claramente definida no setor, quiçá na Fundação, qual o uso que o AMLB faz das poucas diretrizes existentes na instituição?

Eliane Vasconcellos confirma a falta de uma política de preservação estruturada e de ações sistemáticas em conservação para o acervo literário, apesar da existência de alguns documentos elaborados pela FCRB, além da existência de um serviço de preservação.⁸⁹

⁸⁹ Apesar de desenvolver alguns projetos de pesquisa junto ao acervo do AMLB, o SEP não atua sistematicamente no setor a fim de propor um projeto de conservação preventiva e integrada de longo prazo.

[...] Falta uma política de preservação desse material [...]. Porque é muito complicada a preservação do material [literário]; ele é muito diversificado. Ele já esteve em muito melhor estado de conservação do que está hoje. [...] Aquelas caixinhas de música [do arquivo Cornélio Penna] chegaram aqui há quase 30 anos [e] nunca tiveram uma manutenção. [...] Tem a canastra do Cornélio Penna, de couro. Isso veio pra cá [...] não sei exatamente a data, mas, isso está aqui talvez há mais de 35 anos (VASCONCELLOS, 2016, p. 16).

Perguntada se o setor já foi contemplado com algum programa de preservação contínuo, cujo objetivo fosse conservar o acervo literário, ainda que só parte dele, a entrevistada responde categoricamente que não. É provável que a dificuldade em pôr em prática os preceitos da área preservacionista no AMLB não advenha tanto da falta de funcionários especializados na Fundação. Sendo a FCRB uma instituição de grande porte, é possível, inclusive, que a especialização, hierarquia entre setores e funcionários e desentendimentos internos muitas vezes substituam o trabalho em equipe e a responsabilidade compartilhada. O resultado é mais do que visível, a inexistência de um plano diretor para a preservação dos acervos na instituição. Dois documentos são relevantes nesta discussão, o primeiro redigido em 1995 e o segundo, em 2012, ambos tratam de importantes etapas no gerenciamento preservacionista dos bens culturais para a FCRB, mas não resultaram em medidas efetivas no AMLB.

A única referência existente de integração entre todos os setores da FCRB no que tange a formulação de diretrizes voltadas aos acervos culturais e sua preservação é, possivelmente, o documento “Normas de Regulamentação do Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa”, datado de 1995. Consta no documento que “as normas foram elaboradas pelos dois Centros [...], tendo em vista que o CMDC [Centro de Memória e Difusão Cultural, atual CMI] é guardião dos acervos e o Centro de Pesquisas seu principal usuário” (FCRB, 1995, p. [11]).⁹⁰ Apesar de não se tratar de uma política de preservação, mas sim, de um documento vinculado diretamente à mesma, as normas de 1995 abordam aspectos relevantes ao estabelecer uma política de acervo comum a todos os setores.⁹¹ Cada um dos capítulos propõe

⁹⁰ Assinam o documento os funcionários vinculados ao CMDC: Eliane Vasconcellos (AMLB), Maria Lúcia Horta Ludolf de Mello (Arquivo), Beatriz Amaral de Salles Coelho (Biblioteca), Magaly de Oliveira Cabral Santos (MCRB), Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares (SEP); funcionários vinculados ao CP: Margarida Lacombe Camargo (Setor de Direito), Adriano da Gama Kury (Setor de Filologia), Eduardo Silva (Setor de História), Rejane Mendes Moreira de Almeida Magalhães (Setor Ruiano) (FCRB, 1995).

⁹¹ Sabendo que os acervos são o coração dos museus e arquivos, o plano de preservação permite um melhor conhecimento sobre os bens culturais, proporciona a assistência necessária às necessidades de conservação e assegura que recursos limitados sejam distribuídos da forma mais eficaz. Um plano de preservação é um dos vários documentos importantes e fundamentais para o gerenciamento de uma instituição cultural, mais notadamente um museu. O livro *Running a museum: a practical handbook* (2004), lançado pelo Conselho Internacional de Museus (Icom) em parceria com a Unesco aponta um extenso rol de 35 documentos e atividades a serem desenvolvidas no escopo de um plano de gestão de acervo. São eles: missão e código de ética

de forma concisa e clara procedimentos e normas a serem incorporados nas rotinas de trabalho.

Este documento é o resultado de muita conversa durante muito tempo. Nós tivemos vários encontros. [...] Entretanto, estas normas nunca foram implementadas. Todos se aposentaram e a única que resta ainda ativa sou eu. [...] Esse documento foi muito bem feito, muito bem elaborado, muito bem pensado, mas ninguém conseguiu implementar (VASCONCELLOS, 2016, p. 13)

Perguntada se o AMLB teria implementado pelo menos alguma das diretrizes propostas, Eliane Vasconcellos responde: “Não. Porque era algo da casa inteira. Nunca foi posto em prática. Foi entregue à direção da casa e não sei que fim levou” (VASCONCELLOS, 2016, p.14).

Até 1995 os demais documentos pesquisados, dentre eles leis e decretos, sempre trataram apenas de tangenciar muito superficialmente uma política comum de preservação dos acervos dentro da instituição. Isto aconteceu apesar da instalação do Lacre e Lamic em 1978 (FCRB, [1979]).⁹² Ao que tudo indica, até 1995 não havia sido proposta uma integração dos setores para pensar ações conjuntas. No entanto, a integração não saiu do papel e nenhuma diretriz proposta foi implementada como havia sugerido o documento.

Outro documento importante neste cenário é o "Relatório de avaliação de riscos para o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa", redigido em 2012 no âmbito do projeto “Gerenciamento de Riscos para o Patrimônio Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa”.⁹³ O mesmo apresenta os resultados alcançados por um grupo de trabalho que realizou uma “avaliação detalhada e abrangente através da qual foram identificados, analisados e priorizados os principais riscos atualmente afetando o acervo [da FCRB]” (PEDERSOLI, 2012, p. 3). A avaliação pautou-se no método do Iccrom (PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2016), que avalia os 10 agentes de deterioração aos quais os bens culturais estão sujeitos: forças físicas, dissociação, umidade relativa (UR) incorreta, temperatura

institucional, política de acervo, documentação (textual e visual), conservação, difusão e acesso, entre outros (LADKIN, 2004).

⁹²Destacados desde sua criação como referência nacional, os laboratórios Lacre e Lamic, instalados em 1978 na FCRB, foram importantes centros de formação e difusão nacional daquilo que vinha sendo desenvolvido a nível internacional, sobretudo na Europa (CASTRO, 2012). No entanto, tanto o Lacre como o Lamic – criado a partir do Plano Nacional de Microfilmagem – pouco contribuíram para estabelecer um plano diretor de preservação efetivo para os acervos abrigados pela FCRB, apesar de desenvolverem alguns projetos nos setores, bem como propor algumas diretrizes de boas práticas (FCRB, [1985]). No que tange o AMLB, a parceria mantida com os laboratórios se deu muito mais em relação a projetos e procedimentos pontuais.

⁹³ O relatório deu origem ao artigo "O gerenciamento de riscos para o patrimônio cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa", de autoria de Claudia Carvalho ([201-), disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/conservacaopreventiva/arquivos/file/Downloads/Gerenciamento%20de%20Riscos%20para%20o%20patrimonio%20cultural%20FCRB.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

incorreta, luz, radiação ultravioleta (UV) e infravermelha (IV), poluentes, pestes, água, fogo e ação criminosa (PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2016, p.27).

O resultado da avaliação identificou três riscos de prioridade extrema: incêndio de grandes proporções no Museu, degradação química das coleções em papel, rompimento da adutora. Também foram observados 10 riscos de prioridade alta: inexistência de cópias de segurança (*backup*), incêndio no prédio sede, incêndio no jardim histórico, queda de árvore, desligamento/aposentadoria de funcionários, alagamento, obsolescência de *hardwares* e *softwares*, furto de objetos em exposição no Museu, desgaste físico de livros e documentos e biodeterioração das edificações históricas (PEDERSOLI, 2012). Novamente é elaborado um documento que envolve diversas áreas da Fundação e que permite à instituição, como um todo, planejar e normatizar medidas de prevenção. Diferentemente do que havia sido proposto em 1995, este grupo se limitou aos funcionários e bolsistas do CMI, vinculados diretamente aos acervos. A realização da avaliação dos riscos aos quais o patrimônio cultural da FCRB está sujeito foi executada com o intuito de elaborar um plano de gerenciamento de riscos para a Fundação, a partir do qual a mesma pudesse “gerar insumos para otimizar a tomada de decisões e a alocação de recursos dirigidos àquele propósito” (PEDERSOLI, 2012, p. 4). Entretanto, passados 5 anos da redação do documento, não foram identificados reflexos e desdobramentos deste trabalho no AMLB.

A referência a estes dois documentos, acrescida das informações disponibilizadas nos registros da instituição nos últimos anos (BRASIL, 2014; BRASIL, 2017), além da importância nacional da FCRB como centro de difusão e formação na área da preservação, levam a crer na existência de uma política de preservação consolidada, o que não necessariamente acontece. Pensando especificamente no conjunto artístico do AMLB e sabendo do contexto no qual se encontra, é impossível propor aqui uma metodologia exclusiva para os objetos artísticos. É possível sim, apoiando-se nos documentos mencionados, pensar em algumas medidas e diretrizes pontuais e mais imediatas que poderão auxiliar na sua preservação.

A primeira etapa sugerida estaria inscrita no escopo do documento “Normas de Regulamentação do Acervo” de 1995. Isto é, nos aspectos inerentes a uma política de acervo para o AMLB.⁹⁴ Tal documento deverá, entre outros, propor uma orientação específica para o objeto artístico no setor e estabelecer os critérios para definir o que será considerado ou não

⁹⁴ A política de acervo é um documento elaborado pelos museus e que estabelece seu formato, sua linha de custódia e atuação. A política, registrada em documento, estabelece diretrizes e parâmetros de aquisição, descarte, pesquisa, preservação e difusão do acervo (PADILHA, 2014, p. 26).

obra de arte pelo Arquivo-Museu. É sobre esta diretriz que o setor irá pautar todo e qualquer tratamento técnico conferido às obras. Portanto, caso a inclusão delas venha a ser feita a partir de um conceito expandido sobre arte (como abordado nesta pesquisa), as obras não poderão mais ficar à margem do tratamento museológico como vem acontecendo atualmente.

No entanto, caso a opção demarcada pela diretriz seja por manter o tratamento atual, deverão constar no documento as razões e critérios estabelecidos para tal escolha. Sendo assim, deverá estar claro o que esta definição significará em termos de perda de valor e sentido para o acervo (das obras, dos fundos/coleções e também, da compreensão sobre o contexto de vida e obra dos titulares).

Uma vez estabelecida a orientação – e sendo ela amparada no conceito contemporâneo do que se entende por obra de arte hoje – a mesma norteará as demais etapas propostas neste trabalho. O enfoque que se pretende é o de abordar a preservação do conjunto a partir da conservação preventiva, da sua difusão e acesso. Tais atividades não devem ser vistas como excludentes e autônomas, mas, antes, como campos integrados que irão atuar em benefício mútuo sobre os objetos.

A segunda etapa, com enfoque na conservação preventiva, encontra-se alinhada ao documento de 2012, “Relatório de avaliação de riscos para o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa”. Sua relevância se dá, justamente, na medida em que procura discutir os resultados da avaliação e identificação dos riscos aos quais o acervo da FCRB está exposto em comparação à análise sobre o diagnóstico de conservação do conjunto de obras, realizado no capítulo anterior. Neste sentido, será dado maior enfoque nos aspectos inerentes ao acondicionamento, guarda e manuseio das obras, uma vez que, tratar destas questões, significa reduzir e/ou mitigar os riscos aos quais as obras estão sujeitas.

O texto introdutório do livro *Conservação preventiva de acervos* (2012) faz menção às ações de preservação realizadas por instituições de guarda e as implicações destas na preservação de seus acervos. Dirão os autores que tais instituições são responsáveis pelos objetos,

[...] pressupondo a guarda, a segurança e a disponibilização para pesquisa e apreciação estética por meio de exposições e em condições adequadas. Ações estas, que possibilitam à instituição [...] democratizar seu acervo, tornando-o socialmente protegido e amplamente usufruído (TEIXEIRA; GHIZONI, 2012, p. 12).

A tentativa de perseguir propostas de conservação preventiva adequadas às obras de arte deve estar alinhada à política de preservação do AMLB (hoje inexistente) como um todo, partindo da premissa de que o acervo requer medidas integradas. Isto significa que qualquer

que seja a ação desenvolvida ela deve, necessariamente, ser precedida de uma análise preliminar das condições gerais do acervo e do ambiente (FRONER; SOUZA, 2008), etapa que encontra respaldo, por exemplo, no modelo *Parâmetros para a conservação de acervos: um roteiro de auto avaliação* ([2004]) proposto pela instituição inglesa *Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries* e no método *RE-ORG method to reorganize museum storage* (2017), desenvolvido pelo Iccrom em parceria com o CCI.

Ambas as metodologias propõem um trabalho colaborativo da equipe e constituem ferramentas básicas no planejamento das ações de conservação preventiva, permitindo uma aproximação metódica à realidade híbrida do AMLB. Sua aplicação não requer, necessariamente, conhecimentos aprofundados sobre conservação e seu objetivo seria o de proporcionar uma autoavaliação das rotinas e condições internas para, posteriormente, otimizar a conservação do conjunto artístico dentro do acervo.

Outro aspecto inerente à conservação preventiva, e que igualmente deverá ser levado em conta, diz respeito ao acondicionamento das obras, bem como da sua documentação. Dá-se especial atenção à documentação neste trabalho por se compreender ser esta, possivelmente, uma das etapas mais cruciais no caso das obras de arte (seja ela relativa à inventariação, catalogação ou descrição patológica). Esta etapa seria responsável por criar um sistema coerente de documentação dos objetos, uma vez que documentar as obras significa inevitavelmente de organizar as informações nelas contidas (AVARO; GUICHEN; GODONOU, 2010). Mas não só, documentar as obras de arte neste caso específico inclui reconhecê-las enquanto tal, nas suas múltiplas dimensões.

Por fim, a terceira estratégia voltada ao conjunto de obras, isto é, sua difusão e acesso, estão relacionados à revisão e aprimoramento dos instrumentos adotados hoje pelo AMLB na disseminação e circulação dos objetos artísticos. Em se tratando da necessidade de uma gestão integrada, a estratégia proposta para as obras de arte deve ir além do modelo convencional de disponibilização de pesquisa e exposição. Em outras palavras, seria necessário perseguir um serviço de informação voltado às demandas de pesquisa e acesso possibilitado pelos recursos tecnológicos disponíveis para a gestão do patrimônio cultural, rever o modelo de extroversão museal adotado pelo setor, bem como sugerir outras estratégias de aproximação.

5.1 A conservação preventiva

A literatura relacionada à conservação apresenta sempre uma extensa lista de procedimentos e técnicas que por vezes tornam difícil saber qual a melhor abordagem para preservar um patrimônio cultural. Portanto, o que se propõe aqui, como abordagem principal,

é a conservação do conjunto artístico, antes mesmo de propor ações específicas aos objetos individualmente.

Devido à atual proliferação dos conceitos utilizados para caracterizar ações de conservação, adotou-se aqui a terminologia definida pelo Conselho Internacional de Museus- Comitê de Conservação (Icom-CC) que estabelece três conceitos: conservação preventiva, conservação curativa e restauração. Desta forma, e como as precisou o Icom-CC, a conservação englobaria as medidas e ações que têm por objetivo assegurar o patrimônio cultural às gerações presentes e futuras, preservando as características e o significado dos bens no presente (INTERNACIONAL COUNCIL OF MUSEUMS - COMMITTEE FOR CONSERVATION, 2013).

À conservação preventiva propriamente dita caberiam as ações diretas ou indiretas, de cunho geral (aplicação de uma lei) ou específico (monitoramento climático do ambiente, por exemplo) desenvolvidas direta ou indiretamente sobre os conjuntos de bens culturais (GUICHEN, 1995).⁹⁵ Sua finalidade é evitar e retardar processos degenerativos dos bens culturais, bem como protegê-los da maior quantidade possível de agressões naturais e humanas. Quanto aos procedimentos envolvidos, estes englobariam a “documentação, guarda, manuseio, acondicionamento, transporte, segurança, controle ambiental (luz, humidade, poluição e controle de pragas), planos de emergência, educação das equipes, conscientização do público, legislação” (INTERNACIONAL COUNCIL OF MUSEUMS - COMMITTEE FOR CONSERVATION, 2013, p. 2, tradução nossa).⁹⁶ Tendo em vista o amplo escopo de ações abarcadas pela conservação preventiva, bem como os diversos conceitos envolvidos e a presença de profissionais diversos, podemos compreendê-la hoje como uma área de conhecimento, mais do que apenas como uma disciplina.

A cientista da conservação Milagros Callol parece consonante com a compreensão do Icom-CC ao dizer que hoje é necessário “evitar ou retardar a deterioração, mais das coleções do que dos objetos individuais, atendendo a todos aqueles aspectos relacionados à deterioração dos acervos” (CALLOL, 2013, p. 18). É sobre esta premissa que se apoiam as

⁹⁵ Os demais conceitos propostos pela área, ou seja, a conservação curativa e restauração estão relacionados, respectivamente, ao estacionamento de degradações em curso (como a dessalinização de artefatos cerâmicos, desacidificação do papel, estabilização de corrosão em objetos metálicos, entre outros) e às ações aplicadas diretamente sobre um objeto danificado a fim de restabelecer sua fruição, uso e compreensão (como a reintegração pictórica em pinturas, obturação de enxertos em áreas de perda dos suportes, etc.) (INTERNACIONAL COUNCIL OF MUSEUMS - COMMITTEE FOR CONSERVATION, 2013). Para maiores informações sobre ambos os conceitos vide o documento elaborado pelo Icom-CC, disponível em: <<http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/>>.

⁹⁶ *Registration, storage, handling, packing and transportation, security, environmental management (light, humidity, pollution and pest control), emergency planning, education of staff, public awareness, legal compliance* (no original).

teorias contemporâneas da conservação. As mesmas têm seu foco voltado aos conjuntos de bens culturais na sua interrelação e a partir do vínculo que estabelecem com o ambiente nos quais se inserem. Ao longo das últimas 40 décadas a conservação preventiva tem se tornado a base normativa para assegurar a preservação do patrimônio cultural. O texto *“La conservation préventive: un changement profond de mentalité”* (1995), considerado referência na consolidação do conceito de conservação preventiva – escrito pelo cientista Gaël de Guichen e publicado pelo Icom-CC – demarca a grande mudança de paradigma frente ao tipo de atuação desenvolvido até então pelos conservadores.

A conservação preventiva requer uma mudança profunda de mentalidade. Quem ontem pensava objeto, deve hoje pensar coleção; quem pensava sala, deve pensar edifício; quem pensava semanas, deve pensar anos; quem pensava pessoa, deve pensar equipe; quem pensava despesa a curto prazo, deve pensar investimento a longo prazo; quem pensava estreito, deve pensar amplo; quem pensava dia-a-dia, deve pensar programa e prioridades. (GUICHEN, 1995, p. 6, tradução nossa).⁹⁷

A pesquisa aqui realizada se pauta, especialmente, no estabelecimento de medidas de conservação preventiva integradas para as obras de arte⁹⁸ por compreender que esta possui abrangência maior sobre o conjunto, sendo inclusive mais eficaz na otimização de recursos frente à realidade no AMLB. A conservação preventiva se vale da articulação de diversas tarefas (metodologias, diagnósticos, análises, monitoramento e controle, apoiadas nas ciências da conservação)⁹⁹ e diferentes especialistas, demandando, portanto, um trabalho conjunto.

⁹⁷ *“La conservation préventive requiert un changement profond de mentalité. Qui pensait hier objet, doit aujourd’hui penser collection; Qui pensait salle, doit penser bâtiment; Qui pensait semaines, doit penser années; Qui pensait personne, doit penser équipe; Qui pensait dépense à court terme, doit penser investissement à long terme; Qui pensait étroit, doit penser large; Qui pensait au jour le jour, doit penser programme et priorités”* (no original).

⁹⁸ “A palavra integração surgiu recentemente como outro ideal dentro do gerenciamento preservacionista. Significa trazer uma atividade independente e isolada para um sistema mais amplo. [...] Implementar uma abordagem integrada depende da cooperação de diversas equipes do museu e seus departamentos. O trabalho contínuo em equipe depende do entendimento compartilhado. Soluções integradas de sucesso sempre começam com uma comunicação de sucesso” (MICHALSKI, 2004, p. 68, tradução nossa). *“The word integrated has recently emerged as another preservation management ideal. It means to bring an independent and isolated activity into the large system. [...] Implementing an integrated approach depends on the cooperation of many museum staff and their departments. Sustained teamwork depends on shared understanding. Successful integrated solutions always begin with successful communication”* (no original).

⁹⁹ A ciência da conservação aplicada ao patrimônio cultural se vale de métodos científicos, sobretudo das áreas de química, física e biologia. Tais métodos são empregados para fins de estudo sobre a história, materialidade e tecnologia dos objetos (sobretudo a partir dos diagnósticos científicos), para desenvolver e aprimorar técnicas e materiais de conservação, como também, conduzir estudos voltados ao monitoramento e controle ambiental. A ciência da conservação surgiu apoiada fortemente na premissa brandiana – na *Teoria da Restauração* (2004), do italiano Cesare Brandi – da incessante busca pela “verdade” dos objetos e pela premissa da mínima intervenção e máxima reversibilidade das ações imprimidas sobre os bens culturais. Os métodos científicos devem ser utilizados quando uma informação científica é requisitada. Mas vale ressaltar que o principal critério e decisão sempre serão fruto da subjetividade daqueles à frente das ações de conservação. (LASKO; LODEWIJKS, 1982; MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 1981; VIÑAS, 2002). “A conservação deve ser guiada pela ciência e pela abordagem sistemática, mas nunca deve se tornar puramente científica” (LASKO;

Neste sentido é premissa que todos os integrantes da equipe vinculados a um acervo sejam agentes participativos, mesmo que não especialistas em conservação (GUICHEN, 1995; SOUZA; FRONER, 2008b; CALLOL, 2013).

A recente publicação lançada pelo Iccrom *RE-ORG method to reorganize museum storage*¹⁰⁰ (2017) e desenvolvida em parceria com o CCI reforça o trabalho colaborativo junto aos bens culturais e tem por objetivo ajudar instituições a recuperarem o controle sobre suas coleções. O método insere-se no programa de gerenciamento de riscos por compreender que as reservas técnicas mal gerenciadas colocam os acervos em perigo. Tendo em vista que nem sempre as melhorias e adequações do espaço acompanham o crescimento do acervo, a situação do mesmo tende a se agravar ao longo do tempo. Desta forma, a metodologia parte do princípio de que (re)organizar a reserva técnica deve ser visto como atividade, antes de tudo, estratégica, pois possibilita que a equipe tenha controle sobre o acervo e sobre os riscos aos quais está sujeito.

O documento sugere como primeira etapa que as instituições façam uma autoavaliação prévia através da ferramenta denominada “*Self-evaluation tool for museum storage*”, seguida da realização do diagnóstico, plano de ação e, por fim, da implementação do projeto de organização física do acervo (GUICHEN; LAMBERT, 2017). Tal organização é de extrema importância para as obras de arte que no espaço ocupado atualmente carecem de armazenamento e acondicionamento apropriados.

Diferentemente do que outros textos apontam, a reorganização física do acervo não pressupõe aqui necessariamente que o acervo esteja totalmente documentado. “Depois que sua reorganização física estiver concluída é quando você deverá fazer seu inventário e começar a reduzir o atraso da documentação” (GUICHEN; LAMBERT, 2017, p. x, tradução nossa).¹⁰¹ Este é mais um motivo pelo qual a metodologia se aplicaria ao caso das obras de arte no Arquivo-Museu, mas, para isso, seria imprescindível sim que as mesmas estivessem minimamente levantadas, a fim de avaliar a quantidade de espaço necessário. Assim como outras ferramentas sugeridas pela conservação preventiva, o método *RE-ORG* trata apenas de

LODEWIJKS, 1982, p. 33, tradução nossa). “*Conservation must be guided by science and a systematic approach, but must never become purely scientific*” (no original).

¹⁰⁰ O método *RE-ORG* disponibiliza um livro de trabalho ao qual estão anexas planilhas a serem preenchidas para cada uma das etapas sugeridas. O texto é entremeado com sugestões de leitura de textos técnicos relacionados aos temas, cita uma série de fontes *online* com informações do tipo “faça você mesmo” e, partindo de casos reais, dá dicas úteis para uma melhor organização da equipe. O objetivo do método é dotar as equipes de todas as informações e treinamentos necessários para que dependam o mínimo possível de verba e auxílio externos (GUICHEN; LAMBERT, 2017).

¹⁰¹ *After your physical reorganization is complete, this is when you should do your inventory and start reducing that documentation backlog* (no original).

uma das tantas etapas a serem desenvolvidas no AMLB, uma vez que não sana todos os problemas relacionados à conservação do conjunto de obras.

O trabalho em equipe e o compartilhamento de responsabilidades é chave para o desenvolvimento também da metodologia proposta pelo *Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries*, disponibilizada em português sob o título “Parâmetros para a conservação de acervos: um roteiro de autoavaliação.” (RESOURCE, [2004]). A mesma procura estabelecer um padrão de referência para o tratamento de coleções a partir de uma autoavaliação que as instituições fazem, em um dado momento, sobre os seguintes aspectos: política institucional, edifício, armazenamento, manutenção, manuseio, monitoramento e controle ambiental, conservação e restauro, reprodução e plano de emergência. A avaliação, isto é, o diagnóstico é proposto partindo-se de perguntas e afirmações como, por exemplo, aquelas destinadas a avaliar as condições dos acondicionamentos: “há suprimento de embalagem adequada para o armazenamento, facilmente acessível em vários tamanhos?” ou ainda “todos os itens, não importando o formato, recebem proteção física apropriada?”. As mesmas deverão ser respondidas e/ou comentadas a partir da real situação institucional.

O resultado do diagnóstico permite que a instituição implemente “medidas e decisões eficazes que garantam o aprimoramento daqueles parâmetros avaliados como insatisfatórios e/ou assegurem a manutenção daquelas práticas bem avaliadas em relação aos cuidados com a segurança física dos acervos (RESOURCE, [2004], p. 11-12). O roteiro salienta que a metodologia pode ser usada para toda a instituição ou aplicada a partes do acervo em separado.

Apesar da aplicação da metodologia como um todo ser de capital importância para o AMLB, uma vez que o diagnóstico gerado contribui para o conhecimento detalhado da situação no setor, a mesma é sugerida aqui para o conjunto das obras de arte. Os resultados obtidos possibilitarão, entre outros, pensar em melhorias e adotar estratégias mais eficazes na sua preservação frente ao panorama atual.

Recomenda-se que a avaliação seja vista como atividade periódica pela equipe do AMLB, dentro do plano de conservação preventiva, para que não resulte em mais um trabalho sem aplicabilidade concreta no setor. O texto introdutório ao roteiro alerta que, dependendo da instituição, será necessária a contratação de um consultor externo. No caso do Arquivo-Museu, que se encontra alocado em uma instituição que conta com um serviço de preservação é fundamental que um técnico em conservação preste auxílio na aplicação da metodologia.

A avaliação proposta por esta segunda metodologia é bastante detalhada e demanda grande desprendimento de tempo por parte da equipe. Por este motivo, e para fins de

diagnóstico mais localizado, poderão ser investigados como itens prioritários: documentação, armazenamento, manuseio e uso. A avaliação das condições mais gerais nas quais se encontra o conjunto de obras poderá ser conduzida através do método *RE-ORG*, de fácil e rápido preenchimento, possibilitando, em poucas horas, um diagnóstico geral (GUICHEN; LAMBERT, 2017). Sugere-se a utilização complementar de ambos os métodos aplicados diretamente sobre as obras de arte no setor.

O diagnóstico do estado de conservação do conjunto de obras apresentado no final do capítulo 4 é reflexo, em certa medida, dos resultados que serão obtidos nesta investigação. No entanto, a autoavaliação proposta por ambas as metodologias deverá ser seguida da elaboração de um plano de ação. Para que a aplicação do mesmo se torne viável, o diagnóstico servirá como documento comprobatório às instâncias superiores das demandas do setor, como de espaço e cuidados mais adequados ao acervo artístico.

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

O método *RE-ORG* foi organizado a partir de ações reais levadas a cabo em instituições de diversas partes do mundo. Desta maneira, os autores da ferramenta são bastante lúcidos ao apontar que a frequente dificuldade em gerenciar devidamente os acervos se daria pelo desconhecimento por parte daqueles à frente da instituição sobre a situação enfrentada nas áreas de guarda e na organização das coleções, pela preferência destes em não saber do problema e não querer se envolver, e ainda por acreditarem que sanar estas questões implicaria em altos custos no orçamento (GUICHEN; LAMBERT, 2017).

5.1.1 *Guarda e acondicionamento*

A falta de parâmetros adequados para a guarda e acondicionamento dos bens culturais deixa-os vulneráveis aos agentes danificadores externos e internos. Inerentes a um plano de conservação preventiva, tais parâmetros devem levar em conta as características dos acervos e suas especificidades.

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

No AMLB as obras de arte encontram-se dispostas da seguinte forma: em reserva técnica climatizada, localizada no subsolo do edifício sede (armazenadas em um arquivo deslizante e acondicionadas em pastas suspensas ou caixas dispostas na horizontal e vertical; no corredor da reserva técnica, embaladas em plástico bolha e posicionadas sobre base de papelão); na sala de trabalho do setor no andar térreo do edifício sede, sem controle ambiental rígido (armazenadas em armários, mapotecas de metal e acondicionadas em caixas e pastas; em exposição permanente dentro e sobre mobiliário de madeira); em depósito externo à FCRB.¹⁰²

Talvez o maior desafio do AMLB, em relação à guarda de seu acervo, seja o fato de possuir uma sala multifuncional. A sala localizada no térreo, isto é, a sala do AMLB, não funciona apenas como área de guarda, mas também como sala de trabalho, de reunião, área de trânsito e processamento de acervo e, ainda, como sala expositiva. Tendo em mente que este cenário está longe de ser o mais adequado, como já apontara o laudo emitido pela equipe da FNpM na década de 1980 (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1986), torna-se prioridade repensar a forma como a sala do AMLB está estruturada, otimizar a utilização do mobiliário existente para a guarda do acervo e revisar o espaço destinado ao “museu literário”.

As reservas técnicas devem ser espaços isolados dos demais ambientes da instituição e perseguir critérios específicos de controle ambiental. Estas medidas ainda devem levar em conta o crescimento do acervo a partir da incorporação sistemática de material no setor.

Para que a conservação das obras de arte seja potencializada, cabe à equipe do AMLB, em parceria com outros profissionais da instituição, sobretudo daqueles vinculados ao SEP e MCRB, pensar na reestruturação e reutilização dos espaços e mobiliários disponíveis no setor. A reorganização deve pressupor o mobiliário existente e basear-se nos tipos, dimensões e volume das obras a serem guardadas.

Em se tratando dos objetos artísticos, mas não se limitando a eles, cada uma das tipologias bem como os materiais empregados pelos artistas requerem diferentes parâmetros e cuidados. Assim, sendo as obras bens culturais especialmente sensíveis às movimentações, deslocamentos, alterações bruscas no ambiente, etc. sua estabilidade pode ser facilmente comprometida. É, pois, aconselhável que as mesmas sejam reunidas em local de fácil acesso e preferencialmente próximas à unidade de processamento e que sejam submetidas à

¹⁰² Ao longo da pesquisa não foi possível realizar uma visita técnica ao depósito externo, localizado no bairro de Ramos. Contudo, uma das entrevistadas salienta que existe atualmente uma rotina de inspeção, realizada em conjunto com um conservador do MCRB (RANGEL, 2016).

aclimação prévia quando movimentadas de um ambiente a outro (OGDEN, 2001; GÓMEZ-TEJEDOR; VILAR, 2014).

As remodelações do espaço deverão priorizar, por exemplo, a utilização de gavetas das mapotecas para obras bidimensionais de grande formato, reservando os armários para aquelas que podem ser acondicionadas em unidades de condicionamento menores, ou para obras de dimensões irregulares, como as esculturas, por exemplo. Outra medida necessária seria a instalação de um trainel para que os quadros, hoje embrulhados em plástico e depositados no chão, possam ser ali devidamente pendurados. São as características das obras, seu formato, materiais e técnicas que definem, para além do controle ambiental, a melhor posição na qual elas deverão ser guardadas. Um critério bastante comum adotado pela conservação é organizar as obras de arte por formato. Esta prática otimiza o uso do mobiliário, facilita o manuseio dos objetos e evita danos desnecessários. O atual cenário no AMLB é propício para que seja aplicado o método *RE-ORG* apresentado anteriormente (GUICHEN; LAMBERT, 2017), pois, mesmo sabendo que a construção do Centro de Preservação de Bens Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa prevê a construção de uma reserva técnica específica para o AMLB, não será possível esperar até que o projeto seja implementado.

Não só o mobiliário, como também os tipos de invólucros necessitam ser repensados. Para tanto, duas questões são vitais: onde e como conservá-las (GÓMEZ-TEJEDOR; VILAR, 2014). Partindo do pressuposto de que cada uma das obras de arte deve ser protegida individualmente, a literatura sugere que, a exemplo daquelas bidimensionais, as mesmas recebam no mínimo duas camadas de proteção (invólucro individual e mobiliário). É possível que, devido às características das obras algumas recebam até três camadas: individual, por conjunto, além da unidade de armazenamento. No caso do AMLB onde a maioria dos objetos artísticos é hoje considerada documento de arquivo, estes são acondicionados em caixas, que apesar de possuírem características arquivísticas, por vezes são superlotadas e/ou sem dimensões compatíveis, e muitas delas sem invólucro individual adequado. Acondicionadas nestas condições, o resultado não poderia ser outro que não aquele mencionado no diagnóstico do estado de conservação do conjunto (GONÇALVES; FERRANDO, 2015).

Apesar de encontrarmos uma grande variedade de modelos e sistemas de acondicionamento, tanto na literatura nacional como estrangeira, é de fundamental importância que a escolha seja pelos materiais quimicamente estáveis e duráveis e acompanhada por um conservador. Não é sempre que uma obra em suporte papel, por exemplo, deverá ser acondicionada em material com características alcalinas. Isto dependerá do tipo de pigmento presente nas tintas usadas pelo artista e na sua sensibilidade ao meio alcalino que poderá causar o esmaecimento da obra (HENRY et al., 1988).¹⁰³ Trata-se de decisões e detalhes, a princípio irrisórios para um leigo, mas que farão grande diferença no



53-54. Acondicionamento dos desenhos do arquivo de Cornélio Penna (Fonte: reprodução do autor).

prolongamento da vida do objeto. Afinal, é o acondicionamento individual quem estará em contato direto com a obra ao longo dos anos, podendo causar danos irreversíveis caso seja utilizado de maneira indevida (GÓMEZ-TEJEDOR; VILAR, 2014). O acondicionamento conferido à grande parte do conjunto artístico do arquivo Cornélio Penna (Figuras 53-54) é, talvez, o único exemplo no setor e deve ser aplicado às demais obras.

O problema relacionado ao acondicionamento inadequado no Arquivo-Museu, bem como a necessidade de aplicação da metodologia *RE-ORG* dialogam diretamente com o diagnóstico do estado de conservação do conjunto (GONÇALVES; FERRANDO, 2015). Estes, por sua vez, têm

relação direta com os resultados obtidos na avaliação dos riscos para os acervos da FCRB conduzida pelo projeto de 2012.

Em se tratando das obras de arte em suporte papel – e que correspondem à maior parcela do conjunto por hora levantado – é preciso analisar um dos riscos de prioridade

¹⁰³ É sabido que alguns pigmentos apresentam sensibilidade química quando em meio ácido ou alcalino. Na maioria dos casos trata-se de pigmentos orgânicos que podem sofrer alteração na sua coloração devido à mudança de sua estrutura molecular e elétrica. Alguns dos pigmentos com alta sensibilidade à alcalinidade são: “campeche, cártamo, litmus, curcuma, cochonilha, azul da Prússia, alizarina, verde cromo, verde hooker, laca amarela, marrom van dyke”, entre outros (HENRY et al, 1988, p. 2).

extrema identificado na avaliação mencionada, sobretudo aquele relacionado à degradação química das coleções na Fundação. Na tabela "Riscos específicos identificados para o acervo da FCRB", constam as seguintes informações:

Agente de deterioração: temperatura e umidade relativa incorretas. Risco específico: degradação química – coleções em papel. Descrição resumida do risco: perda de acesso às coleções bibliográficas e arquivísticas em papel devido ao enfraquecimento e perda de flexibilidade do suporte causados por degradação hidrolítica e oxidativa em condições de umidade relativa e temperatura incorretas (PEDERSOLI, 2012, p. 15).

A degradação química destas obras de arte não advém apenas das condições ambientais desfavoráveis, mas também do seu acondicionamento inapropriado dentro das caixas de arquivo. O risco relaciona-se, pois tanto com as obras de arte presentes na reserva técnica do subsolo, como as na sala do AMLB e aquelas em depósito externo. Uma vez que risco significa a possibilidade de perda, a degradação química das obras considerada prioridade extrema e decorrente de processos cumulativos,¹⁰⁴ aliada aos danos causados pelo agente de deterioração “forças físicas”, alusivo ao manuseio, transporte ou armazenamento incorreto conferem a esta tipologia de obras um frágil estado de conservação.

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

A conservação dos acervos culturais necessita de parâmetros adequados quanto a: espaço e mobiliário destinados aos diferentes materiais e tipologias,¹⁰⁵ controle ambiental – temperatura, umidade, luz, qualidade do ar e atividade biológica (MICHALSKI, 2004) –, rotinas de monitoramento e controle, treinamento da equipe, entre outros. Devido às precárias condições no AMLB e à dificuldade de atingir todos os parâmetros propostos pela literatura, sugere-se que algumas medidas de prevenção sejam tomadas a curto prazo e baixo custo, disponíveis no Apêndice A. A implementação de grande parte delas depende, fundamentalmente, do estabelecimento e cumprimento de rotinas internas, além de treinamentos da equipe de funcionários – sejam eles concursados ou não – e dos bolsistas do setor. Não é requisito que a equipe do AMLB tenha conhecimentos específicos em

¹⁰⁴ O texto identifica a ocorrência de 3 tipos de riscos: eventos raros, eventos comuns, processos cumulativos (PEDERSOLI; ANATOMARCHI; MICHALSKI, 2016).

¹⁰⁵ Sugere-se à visita ao *sites Storage techniques for art, science and history* (<http://stashc.com/>).

conservação, mas é sim premissa de que tenha noções básicas de como lidar com os acervos, e para o que aqui interessa, as obras de arte.

5.1.2 Documentação

Apesar de não ser requisito para que um reserva técnica seja minimamente organizada, a documentação relacionada ao patrimônio cultural constitui uma das principais ferramentas para que sua conservação seja possível, uma vez que examina a fundo o bem a ser preservado. Assim, “o valor de uma coleção (seja para fins de pesquisa, educação ou interpretação), sua segurança e acessibilidade, dependem, em grande medida, da qualidade da documentação associada a ela” (AVARO; GUICHEN; GODONOU, 2010, p. 2, tradução nossa).¹⁰⁶ Esta etapa do plano de conservação preventiva inclui, basicamente, duas atividades gerais: a captura das informações relativas aos bens – suas características físicas e históricas – e sua consequente organização e interpretação (LEBLANC; EPPICH, 2005). As principais razões que levam à importância da documentação no âmbito da conservação preventiva incluem: avaliar os valores do bem; providenciar ferramentas de monitoramento e gestão, orientar as ações de conservação, comunicar o caráter de importância do patrimônio à sociedade (LEBLANC; EPPICH, 2005). Uma boa documentação permite, em primeira instância, a compreensão dos valores históricos, estéticos, científicos, sociais, econômicos e fundamenta a investida no legado a ser preservado. Reconhecer estes valores e seu significado social é ir ao encontro da conservação do patrimônio cultural. A boa documentação, diz-se, ainda, otimiza tempo e investimento de recursos no gerenciamento de um acervo.

A documentação não está dada *a priori*; não é estanque e sim contínua. Portanto, no que concerne os bens culturais estaremos sempre tratando da documentação em si e do ininterrupto ato de documentar, da interação entre substantivo e verbo.

[...] Documentação é a base do conhecimento que tem reflexos sobre a compreensão atual do patrimônio em si. Ela inclui toda informação publicada e não publicada, ambas, visual e textual. Nossa compreensão do patrimônio está sob constante revisão e quando novas informações são acrescentadas a documentação do patrimônio cresce e se desenvolve ao longo do tempo. Em termos de atividade, documentação significa o registro de novas informações que advêm das atividades de conservação e pesquisa dedicadas a um determinado bem. É certamente uma multiplicidade de atividades que consistem em pesquisa, registro, avaliação, interpretação, correlação, arquivamento, gerenciamento e disseminação da informação. Envolve relatórios escritos, exames, registros fotográficos e o

¹⁰⁶ *The value of a collection (whether it be for purposes of research, education or interpretation), its safety and its accessibility therefore depend to a large extent on the quality of the documentation associated with it (no original).*

estabelecimento de repositórios digitais que procuram tornar toda a informação acessível em um lugar só (EPPICH et al., 2005, p. 10, tradução nossa).¹⁰⁷

Dito isso, independentemente da tipologia de acervo, das características das instituições de guarda e sua linha de custódia, a documentação deveria constituir o alicerce sobre o qual se fundamentariam grande parte das ações de preservação. Em se tratando do conjunto de obras de arte no AMLB compreende-se aqui que a documentação museológica é de fundamental importância para sua compreensão – ainda que oriundas de fundos e coleções arquivísticas – como afirma a professora de história e crítica da arte Sônia Gomes Pereira. "Ora, sendo o museu o *locus* próprio destes objetos, que outro melhor lugar pode existir para criar, para fruir, para analisar ou para discutir a obra de arte?" (PEREIRA, 1996, p.7).

No Arquivo-Museu entende-se cada um dos objetos artísticos como parte integrante dos arquivos. Deste modo, é necessário que sua compreensão como documento arquivístico, bem como sua ordem original, seja mantida dentro do fundo e coleção de onde provém independente do tratamento recebido. No entanto, isto não quer dizer que suas especificidades arquivísticas devam se sobrepor à sua condição também museológica, ainda mais quando depositados em uma instituição híbrida que permite o tratamento misto.

Quando um objeto é conhecido por carregar atributos documentais ele não perde sua condição prévia de objeto, mas também, traz consigo um segundo significado como documento. Não há mudança física quando o objeto contribui com seu valor de documento, mas sugere que existe uma diferença na abordagem mental do que está sendo observado (LYNN, 1994, p. 36, tradução nossa).¹⁰⁸

Deve-se perseguir o equilíbrio entre as características arquivísticas e museológicas das obras de arte o que possibilitará sua saída da zona periférica ocupada atualmente no setor. Sabendo-se do constante aprimoramento das práticas arquivísticas no AMLB, serão abordados aqui apenas os aspectos que tangenciam a documentação museológica por compreender ser esta inexistente e assim ineficiente no setor atualmente.

¹⁰⁷ *Documentation is the knowledge base that reflects our current understanding of the heritage itself. It includes all the published and unpublished information, both visual and textual. Our understanding of the heritage is under constant revision, and as new information comes in, the documentation of the heritage grows and develops over time. In terms of activity, documentation means the recording of new information that comes from conservation and research activities that are dedicated to a given heritage. It is certainly a multidisciplinary activity, which consists of research, recording, evaluating, interpreting, correlating, archiving, managing, and disseminating information. It involves written reports, surveys, photographic records, and the establishment of digital databases that try to make all relevant information accessible in one place (no original).*

¹⁰⁸ *When an object is known to carry documental attribute, [...] it does not lose its previous condition of being an object but carries with it as well the second meaning as a document. There is no physical change as the object contributes its worth as a document but it does suggest that there is a difference in the mental approach to what is being observed (no original).*

Para a museologia, a documentação sobre um objeto é composta por um dossiê, alimentado constantemente sempre que houver alguma informação nova produzida acerca do bem (LYNN, 1994). Os dossiês devem estar vinculados diretamente ao sistema de documentação da instituição. Este dá suporte ao gerenciamento administrativo das coleções a partir de instrumentos como: inventários, catálogos, relatórios, documentos relativos à movimentação e intervenção nos objetos, publicações, etc. O código de ética do Icom¹⁰⁹ define que a documentação museológica deveria incluir uma ficha de registro para cada objeto. Isto é, “uma identificação e descrição completa de cada item, suas associações, proveniência, estado de conservação, tratamento e localização” (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2017, p. 14, tradução nossa).¹¹⁰ O Comitê Internacional para a Documentação (Cidoc), comitê responsável pela documentação dos acervos museológicos vinculado ao Icom, propõe uma diretriz inicial em oito etapas. A diretriz deverá ser adequada à realidade de cada instituição e conter, obrigatoriamente, as seguintes informações básicas:

1. Entrada do objeto na instituição (breve descrição do objeto, data de entrada, informações pessoais do depositante e do recebedor);
2. Anotação em listagem geral/inventário preliminar (número provisório, data de recebimento, informações do depositante, identificação sumária do objeto, palavras-chave, breve descrição, local e guarda temporário, nome do responsável pelo recebimento, razão pela qual o objeto deverá ser incorporado);
3. Destino do objeto e acompanhamento da documentação jurídica, devidamente assinada, sobre a decisão tomada pela instituição (aquisição, comodato, devolução, aquisição por empréstimo, etc.);
4. Registro do objeto em ficha específica da instituição e que deverá conter: nome da instituição, número de inventário, palavra chave, breve descrição e/ou título, modo de aquisição, proveniência, data de aquisição, guarda provisória/permanente, material, técnica, dimensões, estado de conservação, referências histórico-culturais, local de produção, produtor, data, valor de mercado estimado, entre outros (aqui o documento menciona o cuidado especial em relação às especificações terminológicas do objeto).

¹⁰⁹ O Conselho Internacional de Museus foi criado na metade do século XX e significou uma grande mudança na função dos museus na sociedade contemporânea (BOUCHENAK, 1999). Atualmente o Icom tem representatividade na África, América, Europa, Ásia e Oceania possuindo 31 comitês internacionais dedicados às diversas tipologias de museus, bem como às disciplinas científicas relacionadas aos mesmos.

¹¹⁰ *A full identification and description of each item, its associations, provenance, condition, treatment and present location* (no original).

Neste caso, sugere-se a utilização de um tesouro para o acervo museológico em questão);

5. Documentação por imagem e numeração da mesma na ficha de registro;
6. Acondicionamento do objeto em local de guarda provisório/permanente e anotação do local na ficha de registro;
7. Cópia de segurança da documentação (preferencialmente fora da instituição), juntamente com comprovação legal da entrada do objeto no acervo;
8. Criação de índices para facilitar o acesso às informações dos objetos que compõe o acervo (HOGENBOOM; KUYVENHOVEN; MOREL-DECKERS, 1993), (INTERNATIONAL COMITEE FOR DOCUMENTATION, 1993).

O documento faz um alerta às instituições que apresentam atraso na documentação museológica de acervo já incorporado. Conforme orientação do Cidoc tais museus devem seguir os passos 4 a 8. Mesmo que este seja o caso das obras de arte (e demais objetos museológicos) no AMLB é necessário, também, organizar (quando possível) a documentação relativa à custódia e estabelecer seu vínculo dentro do inventário do titular.¹¹¹

Outro documento, redigido em parceria pelo Iccrom e Unesco,¹¹² salienta que a documentação básica dos objetos em um museu permite, entre outros:

estabelecer prova de propriedade, localizar um objeto específico, descobrir o número total de objetos da coleção, realizar um inventário, estabelecer a [...] identidade de um objeto, estabelecer o vínculo entre informação e objeto, ter acesso à informação de forma eficaz e econômica [...], contribuir para a segurança da coleção, realizar a avaliação sobre o seguro. (AVARO; GUICHEN; GODONOU, 2010, p. 2, tradução nossa).¹¹³

Infelizmente a existência de documentação completa sobre os acervos ainda é rara realidade na maioria das instituições culturais brasileiras, mas não deve ser por isso negligenciada.¹¹⁴ Em um país onde os investimentos estatais cada vez menos se voltam à área cultural, sobretudo no que concerne sua salvaguarda, a documentação torna-se cada vez mais

¹¹¹ Informações complementares a este documento poderão ser encontradas nos textos *Coleção gestão e documentação de acervos: textos de referência*, volumes 1 e 3 (GRANT; NIEUWENHUIS; PETERSEN, 2014; ROTEIRO, 2015).

¹¹² Organização criada pouco antes do Icom e representa um marco no processo de conscientização da preservação do patrimônio cultural mundial. Sua constituição se funda na garantia de salvaguarda do patrimônio artístico e dos monumentos de interesse histórico e científico (BOUCHENAK, 1999).

¹¹³ *Establish proof of ownership, locate a specific object, find out the total number of objects making up the collection, carry out an inventory, establish the [...] identity of an object, link information to an object, access information in an efficient and economical way [...], contribute to the safety of collection, carry out an insurance valuation* (no original).

¹¹⁴ A bibliografia consultada mostrou que a questão da documentação permanece um problema mundial nas instituições culturais embora sua importância na preservação do patrimônio cultural seja reforçada por diversos documentos internacionais (Carta de Atenas de 1931, Carta de Veneza de 1964, Carta de Burra da Austrália, além de outras declarações e convenções recentes) (LEBLANC; EPPICH, 2005).

imprescindível. Os especialistas em preservação do patrimônio cultural François LeBlanc e Rand Eppich enfatizam a importância da documentação no contexto contemporâneo ao dizerem que apesar de ser impossível impedir a perda de bens culturais, pode-se realizar um trabalho melhor quanto à sua documentação. “Quando conflitos, desastres e situações descontroladas ocorrem, a única evidência remanescente do patrimônio perdido é, frequentemente, a documentação” (LEBLANC; EPPICH, 2005, p. 9, tradução nossa).¹¹⁵

Não é novidade dizer que a documentação museológica sobre os objetos artísticos no AMLB é hoje incompleta e esparsa e em nada satisfaz as diretrizes propostas pelas organizações Icom, Cidoc, Iccrom e Unesco. A tentativa que mais se aproximou daquilo que menciona o Cidoc, por exemplo, foi o projeto de 1995, solicitado por Eliane Vasconcellos, quando, pela primeira vez, propôs-se o uso de ficha de registro específica para os objetos museológicos no setor (VASCONCELLOS, 2016). No entanto, conforme já apontado, tal iniciativa não alcançou grandes e significativos resultados. Além disso, pouquíssimas obras de arte foram contempladas pelo projeto. A ficha de diagnóstico das 1456 obras de arte, elaborada via parceria com o SEP, ainda que tenha contribuído com algumas informações relevantes apontadas via diretriz do Cidoc, tinha outra finalidade: o diagnóstico do estado de conservação das obras (GONÇALVES; FERRANDO, 2015). Por este motivo, este projeto tampouco satisfaz as demandas museológicas dos objetos artísticos, bem como não deu conta de abarcar todo o conjunto de obras existentes no setor.

Dada a importância da documentação sobre as coleções museais, os autores do guia *Documentation of museum collections* (2010) afirmam que “documentar as coleções é uma obrigação profissional, sem a qual um museu não merece ser chamado de museu” (AVARO; GUICHEN; GODONOU, 2010, p. 18, tradução nossa).¹¹⁶ A mensagem que encerra o texto do guia deixa mais do que clara a necessidade de documentar não só as obras de arte como toda a coleção museológica do AMLB. De fato, se analisado do ponto de vista documental, este setor não constitui em nada um museu, como bem havia mencionado a museóloga Claudia Barbosa Reis (REIS, 2012).

Frente ao que estabelecem os organismos internacionais, entende-se que para documentar adequadamente o conjunto de obras aqui analisado seria necessário incluí-las, todas, na coleção museológica do AMLB, identificar o número real de objetos artísticos no acervo do setor, bem como reunir aquelas informações já existentes sobre as mesmas. Estas

¹¹⁵ *When conflicts, disasters, and uncontrolled development occur, the only remaining evidence of the lost heritage is often documentation* (no original).

¹¹⁶ *Documenting collections is a professional duty, without which a museum does not deserve to be called a museum* (no original).

podem ser obtidas nos relatórios dos projetos realizados anteriormente e acrescidas das referências (ainda que poucas) existentes nos livros de tomo, fichas e inventários. A importância de checar os inventários arquivísticos neste contexto dá-se na medida em que muitas das obras de arte aparecem ali listadas como pertencentes à série “documentos iconográficos”, como acontece no *Inventário do arquivo de Lúcio Cardoso* (1989). Tanto as produções artísticas do titular como aquelas de terceiros constam da seguinte forma no inventário: "desenhos feitos por CL (43). Várias técnicas. S.l., s.d. 43 fls." (RANGEL; VASCONCELLOS, 1989, p. 88) e "desenhos feitos por terceiros (17). Várias técnicas. S.l., de 1958 a 1963. Ob.: destacam-se trabalhos de Djanira, Santa Rosa e Nolasco" (RANGEL. VASCONCELLOS, 1989, p. 88).

A reunião de informações já disponibilizadas, mas hoje esparsas, seria capaz de apresentar o real estado de processamento do conjunto artístico no que diz respeito à sua situação documental. Todos os documentos existentes deveriam ser colocados a serviço do gerenciamento do conjunto, preferencialmente disponibilizados em banco de dados específico para acervos híbridos, o que possibilitaria o cruzamento de informações e uma visão mais nítida das lacunas e demandas documentais. A partir daí, cada uma das obras deverá receber uma ficha de catalogação elaborada especificamente para o contexto do AMLB, atendendo às demandas museológicas, porém mantendo sua ordenação e coerência intelectual nos arquivos e coleções pessoais de origem. Não é exagero frisar novamente que um objeto nunca deve ser privado de seu contexto. O isolamento das obras de arte a partir de uma visão unilateral – a consequente descontextualização das conjunturas nas quais foi produzido/recebido pelo titular – resulta na segregação de seu significado e, conseqüentemente, de seu valor patrimonial (PHILIPPOT, 2016).

Sabendo da falta de museólogos atuantes hoje no quadro de funcionários do Arquivo-Museu, sugere-se a criação de parcerias estreitas com a equipe do MCRB para que se prossiga com uma documentação mais completa dos objetos. É aqui que arquivistas e museólogos deverão trabalhar em conjunto, propor ferramentas e instrumentos para que o conjunto possa ser processado, atendendo às demandas integradas de ambas as áreas. Os objetos artísticos guardam informações valiosas relacionadas à sua técnica, materiais, aspectos sociais e históricos, políticos, etc., e por este motivo será importante, igualmente, a consulta aos especialistas do campo das artes visuais, da história e da conservação. Estes poderão contribuir com informações sobre as especificidades do objeto para fins de identificação e catalogação.

A documentação é etapa imprescindível num plano de conservação preventiva, a partir do entendimento de que só será possível conservar de fato o conjunto de obras uma vez que o mesmo esteja devidamente documentado. Não é possível preservar as obras de arte no AMLB sobre as quais faltam informações cruciais como, por exemplo, o reconhecimento dos materiais que as compõe ou ainda, sua ordenação dentro dos fundos e coleções arquivísticas.

Para que critérios de conservação possam ser estabelecidos para os materiais constitutivos das obras é necessário que sua ordenação intelectual esteja previamente determinada. É sabido que o campo da conservação atua sobre a preservação, sobretudo, das características materiais dos bens tangíveis. Sendo assim, as ações e tratamentos serão relacionados à sua constituição e propriedades físicas. Isto quer dizer que, dependendo dos materiais que compõe as obras de arte, elas receberão este ou aquele tratamento, seja ele relacionado ao tipo de armazenamento, condições ambientais, manuseio, entre outros; questões já discutidas. O conhecimento sobre as diferentes materialidades é imprescindível para o reconhecimento das peculiaridades de seu envelhecimento, bem como da sua vulnerabilidade aos agentes de degradação. “Acervos orgânicos e inorgânicos são sensíveis em graus distintos aos fatores externos e às predisposições internas de degradação” (SOUZA; FRONER, 2008c, p. 3).

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

5.2 Difusão e acesso

Se compreendermos, como foi dito há pouco, que a falta de conhecimento é o maior inimigo dos bens culturais, podemos complementar que tanto a falta de informação **sobre** os mesmos quanto **dos** mesmos são o grande obstáculo para sua existência. Assim, conservá-los e levá-los a público encontram-se inscritos num mesmo processo e que fará sentido quando alinhado aos argumentos éticos do campo preservacionista. A ideia de que hoje mais interessa saber “por que e para quem preservamos?” do que “como preservamos?” consiste na crucial

diferença entre o pensamento clássico e as vertentes contemporâneas da conservação, amparadas em reflexões de cunho sociológico e que encontram respaldo nos códigos de ética do Icom e do Conselho Internacional de Arquivos.¹¹⁷

A preservação dos bens culturais não se justifica mais só pela sua durabilidade temporal ou pela busca obstinada por sua verdade apoiada no racionalismo e na prerrogativa de conservá-los o mais próximo possível de seu “estado original”. O objetivo se desloca para seu valor de uso social, isto é, para o uso que o sujeito faz do patrimônio e para o significado que este lhe dá (VIÑAS, 2002; GUICHEN, 1999). Esta é a grande mudança de perspectiva e que coloca a conservação como instrumento à serviço da cidadania, não sendo mais uma disciplina fechada em si mesma, dominada apenas por alguns especialistas. Do ponto de vista contemporâneo não seria, então, nenhum equívoco admitir que os bens culturais só existem enquanto tais quando do seu reconhecimento e uso pela sociedade. Isto quer dizer que sua apropriação pelo sujeito (usuário) significa que este não aceita mais passivamente os valores do passado, mas que é capaz de reconhecer no objeto elementos que constituem sua identidade cultural.

Com base neste raciocínio, a quem interessa a preservação do conjunto de obras de arte no AMLB e por quê? Se a discussão conduzida até agora teve por intuito propor medidas que assegurassem a conservação das obras, partindo do pressuposto de que as etapas sugeridas são estratégias rumo à sua difusão, para quem ela é relevante? Para os pesquisadores que já frequentam o AMLB? Para a população em geral? Ou, por razões pessoais, para o pesquisador à frente deste trabalho? Uma vez estipulados os preceitos éticos da conservação no contexto contemporâneo nada mais justo que impor as indagações a esta pesquisa que procura colocar em evidência o valor artístico de determinado conjunto de itens do acervo literário.

As instituições voltadas ao patrimônio cultural têm a premissa de estabelecer uma relação com a sociedade e que se vincula à sua vocação educativa e ao acesso universal da cultura. Sua missão seria de disponibilizar à sociedade documentos e objetos preservados sob o argumento de desenvolverem uma utilidade social. Tal utilidade é assegurada pelo estabelecimento de comunicação entre instituição e sujeito, quer via acesso direto ou indireto ao bem cultural, quer na liberação das informações relacionadas ao mesmo. Socializar os acervos insere-se nas preocupações voltadas à sua salvaguarda, à sobrevida dada às

¹¹⁷Vide http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/ICOM-code-En-web.pdf e https://www.ica.org/sites/default/files/ICA_1996-09-06_code%20of%20ethics_PT.pdf.

informações que encerram, uma vez que visam garantir sua permanência como patrimônio de uma coletividade (HERRIGES, 2013).

Neste sentido, de nada adianta ao AMLB cumprir com os primeiros capítulos do código de ética do Icom (promover a preservação e conservação das coleções), se não assegurar também aquilo que é proposto mais adiante, no capítulo 4.

Os museus têm o importante dever de desenvolver o seu papel educativo, de atrair público mais amplo de sua comunidade, da localidade ou do grupo ao qual servem. Interação com a comunidade constituída e promoção do seu patrimônio é parte integrante do papel educativo do museu (Icom, 2017, p. 24, tradução nossa).¹¹⁸

Estes pressupostos são função do AMLB, descritos da seguinte forma no regimento que o rege:

À Divisão de Arquivo-Museu de Literatura Brasileira compete:
[...]
III- *propor e gerenciar a promoção dos acervos, compreendendo as ações de pesquisa, comunicação, divulgação e educação* por meio de iniciativas como estudos, edições, exposições, congressos, seminários e cursos, entre outras [...] (BRASIL, 2017, grifo nosso).

Sabe-se que os bens culturais são submetidos a diferentes processos de subjetivação de acordo com o contexto onde estão inseridos. A obra de arte pode ser lida a partir de diversos destes contextos, sobretudo no AMLB que possui, a princípio, matriz conceitual híbrida. Sendo assim, o setor deveria possibilitar a leitura pluralista do objeto de arte. Nenhum enfoque puro é capaz de proporcionar adequadamente um relato dos aspectos formais, conceituais, técnicos, estéticos, históricos, sociais, etc. das obras de arte em meio ao contexto literário. Por este motivo, ao pensar na sua difusão, caberá ao Arquivo-Museu lançar mão de mecanismos tanto arquivísticos como museológicos, indo ao encontro de novos públicos. Sabe-se que as particularidades do AMLB, da sua forma de atuação e o conseqüente foco maior dado aos documentos literários, transformaram-no em um espaço visitado, na grande maioria das vezes, por pesquisadores em literatura interessados, não raramente, nos manuscritos e correspondências dos titulares.

Embora o AMLB apresente um espaço com objetos expostos permanentemente, embora compartilhe da base de dados digital “Iconografia”, apesar de tudo isso, não é possível afirmar que assegure o compromisso com a sociedade, vinculado à liberação do conteúdo de todo seu acervo. São poucas as obras de arte neste setor, por exemplo, às quais é

¹¹⁸ *Museums have an important duty to develop their educational role and attract wider audiences from the community, locality, or group they serve. Interaction with the constituent community and promotion of their heritage is an integral part of the educational role of the museum* (no original).

possível se ter algum tipo de acesso.¹¹⁹ Parte delas encontra-se na sala do AMLB, em pequeno espaço denominado de “museu literário”, que limita-se a expor um ínfimo número, sobretudo esculturas de grande formato, que não teriam outro local onde pudessem ser guardadas.¹²⁰

Apenas parte daquilo que é atualmente chancelado como obra de arte foi disponibilizado ao público na base “Iconografia”, isso é, no banco de imagens dos acervos arquivísticos da instituição.¹²¹

O banco de dados do acervo iconográfico da Fundação Casa de Rui Barbosa reúne imagens provenientes do Arquivo Histórico e Institucional (Arquivo) e do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). [...] Em AMLB estão disponíveis imagens relacionados a documentos e objetos que integram os arquivos privados de escritores brasileiros.¹²²

Sobre as poucas imagens de obras oferecidas nesta plataforma nota-se que ainda muito falta para que as mesmas sejam de fato difundidas. As informações associadas aos metadados existentes são incompletas, além do que não é difícil notar alguns equívocos em seu preenchimento. Isto ocorre, por exemplo, com a obra *Casa de Ouro Preto* (1937), de autoria de Pedro Nava, onde confundem-se as informações relativas ao objeto em si e à criação da imagem digital.

Outra forma de acesso àquilo que o AMLB considera hoje obra de arte seria via registros nos livros de tomo ou listagens relacionadas às incorporações dos objetos museológicos (e que não constam nos inventários dos fundos ou coleções). Já as obras de arte desconhecidas como tal, isto é, todas aquelas tidas hoje como documentos de arquivo, só poderiam ser acessadas mediante pesquisas exaustivas nas caixas de arquivo, nas gavetas de mapotecas, nos inventários analíticos, ou ainda, no material produzido ao longo do projeto desenvolvido via SEP do qual uma cópia foi entregue ao AMLB (GONÇALVES; FERRANDO, 2015). Em todos os casos, pertencendo ou não à coleção museológica do setor,

¹¹⁹ O AMLB consta atualmente no guia dos museus brasileiros elaborado pelo Ibram. As informações existentes no guia referem-se à sua localização, dias e horários de funcionamento bem como à descrição do conteúdo de seu acervo. Lê-se no guia: “tipologia do acervo: Artes Visuais; História” (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2011, p. 252). Assim, o visitante que por ventura se interessará pelo acervo do AMLB devido às informações disponibilizadas pelo Ibram certamente ficará frustrado quanto à presença da tipologia “artes visuais” em exposição permanente. As informações do guia referentes à localização do Arquivo-Museu, tampouco são precisas, uma vez que ele ainda consta como alocado no terceiro andar do edifício anexo. Assim, cabe ao AMLB revisar não só a forma como torna público seu acervo, mas também a forma como ele próprio se faz conhecido junto à sociedade via órgãos governamentais que regulamentam suas práticas.

¹²⁰ Recentemente todos os objetos expostos no “museu literário” receberam etiqueta com informação a seu respeito, mais notadamente sobre: sua tipologia artística, título, fundo/coleção de origem, autoria e número de identificação. Tal ação foi desenvolvida no escopo do projeto de pesquisa “‘Museu de Letras’: catálogo das medalhas e condecorações do AMLB” solicitado pelo setor ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área da Cultura da FCRB em 2016.

¹²¹ Vide http://www.casarui Barbosa.gov.br/interna.php?ID_S=6.

¹²² Vide <http://iconografia.casarui Barbosa.gov.br/fotoweb/>.

seu acesso não é tão simples. Eliane Vasconcellos confirma isso ao dizer em seu depoimento que “este material fica como se estivesse escondido, o pesquisador tem de procurar, dar uma de detetive” (VASCONCELLOS, 2016, p. 8).

Não é de se estranhar que os poucos objetos artísticos disponibilizado pelo AMLB e a forma como isto vem acontecendo, sobretudo nos últimos anos, não tenham atingido uma grande difusão junto ao público. Pode-se dizer que, com a extinção da sala expositiva da FCRB (que permitia a integração de diferentes áreas, acervos, conhecimentos e profissionais), bem como com as transformações internas no setor, boa parte do acervo do AMLB deixou de ser posto à mostra e os objetos museológicos foram, de longe, os mais afetados. Pesquisadores continuaram procurando o setor, mas em busca, principalmente, das fontes arquivísticas para fins de pesquisas acadêmicas. Desde então as estratégias de promoção do acesso ao acervo museológico não sofreram alteração.

Para que o setor possa de fato ser composto pelo binômio arquivo-museu, devem ser criadas condições para que os objetos ali presentes possam estabelecer um diálogo com a sociedade. Torna-se fundamental que possam exercer sua função como vetores. A política de difusão no AMLB deveria alcançar minimamente o objetivo de democratizar o acesso ao seu acervo como um todo, socializando-o em suas particularidades (HERRIGES, 2013).

Na impossibilidade de trazer a exposição (no sentido tradicional do termo) como principal ligação entre o público e o patrimônio literário, o setor tem um desafio ainda maior em relação à sua parcela “museu”. Quais os recursos existentes, quais os instrumentos de pesquisa disponibilizados e quais as opções viáveis para garantir a difusão e o acesso deste material? Em entrevista, a fala da funcionária Rosângela Rangel deixa transparecer a diversidade de projetos possíveis para a difusão do acervo do Arquivo-Museu. No entanto, é necessário que as ações sejam aos poucos colocadas em prática de forma menos tímida, garantindo a premissa imposta no regimento de 2017.

Um das ações mencionadas em entrevista seria alinhar as pesquisas realizadas no AMLB às práticas educativas de centros universitários e escolas. Devido ao seu caráter único no Brasil, e sendo a FCRB uma instituição de importância no cenário cultural brasileiro, a ideia é que esta iniciativa alcançasse boa parte do território nacional, o que já seria uma exigência não só por parte da direção do CMI, como também do próprio MinC (RANGEL, 2016). A aproximação aconteceria com base na criação de material didático distribuído às instituições. “Vamos mandar os documentos para as escolas, uma biografia do autor, uma imagem do autor, ou alguma coisa para o professor trabalhar em sala de aula [sobre] aquele autor, aquela corrente da literatura. Um material que possa ser reproduzido” (RANGEL, 2016,

p. 16). A utilização do acervo do AMLB como material didático junto a um público escolar favorece a conscientização sobre a importância de se preservar a memória dos escritores e da literatura nacional. Trabalhar diretamente com as fontes primárias possibilita e fomenta a origem de questionamentos outros que vão além das informações disponibilizadas nos livros didáticos que, não raro, possuem caráter ideológico.

Em determinado trecho de sua fala a entrevistada revela que, frente ao longo processo de espera até que a construção do novo Centro de Preservação de Bens Culturais da FCRB seja concluída – no qual haverá uma sala expositiva –, existe a intenção de se propor um “museu virtual literário” (RANGEL, 2016, p. 29). Assim como uma base de dados, um museu virtual também se inscreve num serviço de informação voltado à difusão de acervo, com características de longo e ilimitado alcance (MANCINI, 2008). A ferramenta é aliada na difusão e democratização do acesso ao patrimônio cultural, ao mesmo tempo em que se torna estratégia para a conservação dos originais. Por outro lado, há de se concordar que dificilmente uma experiência virtual substitui a vivência real. No entanto, em relação ao AMLB e na impossibilidade deste de dispor de um espaço expositivo adequado, a criação de um museu virtual faz-se uma alternativa atrativa. As obras de arte, por exemplo, teriam inúmeros ganhos, uma vez que poderiam ser incluídas nestas mostras. Através da plataforma seria possível ter acesso a um objeto artístico (e quem sabe até com instalação de hipermídia que possibilite sua visualização tridimensional) e, ao mesmo tempo, às informações relacionadas tanto a ele quanto ao seu contexto arquivístico.

Os recursos tecnológicos são importantes aliados na promoção do patrimônio e têm tomado cada vez mais fôlego no segmento cultural. Os meios digitais favorecem uma gama maior de possibilidades, e alcançam vasta difusão, sendo uma solução para o antigo problema do deslocamento. No entanto, um projeto como este de criação de um museu virtual, de propor exposições *on-line*, merece ser criteriosamente discutido e elaborado. Qual será a linha curatorial adotada? Como serão pensadas as mostras e quais os artifícios utilizados para que a plataforma não se torne apenas o reflexo virtual daquilo que vemos acontecer hoje no “museu literário”? Sabe-se que os custos relacionados a um projeto de tamanha magnitude e complexidade não hão de ser baixos e o processo demorado. Sendo assim, outras formas de difusão mereceriam atenção mais imediata no AMLB.

Para a atual chefe do setor, uma das principais ações, que visam atrair um público mais amplo ao Arquivo-Museu, seria catalogar todo o acervo museológico e disponibilizá-lo na base de dados. “Então, teria essa pesquisa, onde a pessoa seleciona o que quer ver, marca uma visita e vem ver o objeto aqui mesmo. Mas somente o que está disponível aqui no nosso

acervo, na área de guarda” (RANGEL, 2016, p. 30). Entende-se que este deveria ser o alicerce para as outras ações, no entanto, para que isto se torne possível, o setor não poderá aguardar até que uma vaga de museólogo seja aberta em concurso público. Se voltarmos um pouco no texto lemos, o quão eficiente pode ser uma equipe bem estruturada, orientada e consciente. E mais, talvez falem museólogos no AMLB, mas eles não estão em falta na FCRB. Não nos esqueçamos também que a FCRB é um órgão público ligado a uma rede de outras instituições culturais parceiras, que poderiam prestar auxílio ao setor mediante consultorias.

A necessidade de perseguir uma base de dados adequada ao acervo museológico é fundamental, pois possibilitará a organização das informações relativas aos objetos facilitando seu acesso. Mas ela de nada adianta se as obras de arte não estiverem minimamente documentadas. O repositório lançado recentemente pela FCRB, *Rubi Repositório Institucional e Temático da FCRB*,¹²³ procura integrar em plataforma comum todos os acervos da instituição e disponibilizá-los aos pesquisadores e consulentes. O instrumento de interface e comunicação abre espaço para que sejam inseridas as mais diversas tipologias de acervo, a exemplo dos objetos museológicos. No caso do AMLB, o mesmo já começa a ser disponibilizado a partir das insígnias relacionadas aos escritores. A partir da fala de Rosângela Rangel nesta base seria possível cruzar a informação entre parcelas do acervo hoje segregadas.

Por exemplo, se o escritor foi homenageado ou participou de um concurso literário com uma obra e ganhou, recebeu um diploma da concessão daquele prêmio, daquele título, e a gente tem o troféu do prêmio e tem a condecoração, então, o diploma é o documento de arquivo, a condecoração e o prêmio um anexo. [...] Vamos unir essas duas informações. O pesquisador vai saber que o titular tem um diploma e ele vai olhar a parte dos documentos pessoais e vai ver o objeto. Isso é importante (RANGEL, 2016, p. 21)

Longe de propor um debate que discuta se esta base satisfaz, de fato, as demandas do acervo híbrido do AMLB e de seu processamento integrado, ela faz-se viável por ser a realidade existente hoje na instituição. Desta forma, é também ali que as obras de arte deverão ser disponibilizadas. Neste caso, serão necessários alguns cuidados, sobretudo com aquele objeto compreendido também como documento de arquivo.

O que acontece atualmente com as insígnias e condecorações literárias são um bom exemplo daquilo que poderá ser feito com o conjunto de obras de arte. Conforme já apontado ao longo do texto, a catalogação deste material está sendo contemplada pelo projeto “‘Museu de Letras’, catálogo das medalhas e condecorações do AMLB”. O mesmo resultará em um

¹²³ Vide <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/>.

catálogo no qual estarão reunidos todos os objetos pertencentes à tipologia em questão. Sua documentação desdobra-se em inúmeros instrumentos que, por sua vez, permitem sua difusão e aumentam a possibilidade de acessá-los via ferramentas distintas. Desenvolver um projeto parecido para o conjunto artístico seria um caminho bastante viável.

Outras ações mencionadas em entrevista pela funcionária seriam as palestras e seminários que já são realizados desde a origem do setor, além de retomar as efemérides, espécie de volta às Memórias Literárias, que hoje se limitam a expor pouquíssimo material devido ao escasso espaço disponibilizado. A exposição, recurso de natureza museológica, é a forma de interação mais direta e imediata com o público. Desse modo, mesmo que a FCRB não disponha atualmente de sala expositiva adequada, a divulgação das obras poderá favorecer seu empréstimo para outras instituições com espaço mais apropriado para tal finalidade, a exemplo do que aconteceu com as pinturas de Clarice Lispector, que em 2009 foram expostas no Instituto Moreira Salles. A exposição deu origem a um catálogo no qual as pinturas foram reproduzidas e com isso continuaram a ser divulgadas. Diz o texto que acompanha a reprodução das obras: "estão aqui os 16 guaches deixados por ela e que atualmente integram o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa" (LISPECTOR, 2009, p. 2).

Não só os catálogos sobre as coleções mas também aqueles relacionados às mostras são instrumentos de extrema relevância tanto para o contexto artístico como para o campo da preservação. Muitas vezes é através dos catálogos de exposição que podemos rastrear o histórico de um objeto dentro do contexto institucional. Os catálogos transformam um evento efêmero em objeto duradouro e permitem que as informações sobre as obras continuem circulando, mesmo depois de encerrada sua exposição. Não podemos esquecer que uma das formas de conferir valor a um bem artístico, sobretudo no que diz respeito ao seu valor de mercado, é inserindo-o no circuito cultural. Isto quer dizer que seu valor cresce proporcionalmente à sua circulação em exposições, publicações e textos críticos.

Os tipos de catálogos mencionados – gerais e de exposição – são instrumentos inerentes à atividade editorial. A mesma cumpre importante papel na difusão do patrimônio cultural e, ainda que alguns digam ser ela desejável, mas não prioritária, no AMLB ela se torna uma ferramenta possível na falta ou impossibilidade de outros recursos. Dar visibilidade ao acervo por intermédio das publicações, tanto impressas quanto digitais, não é a melhor forma de divulgá-lo, mas significa abrir caminhos à ampliação e renovação dos estudos a ele relacionados.

Uma iniciativa editorial que contribui para a difusão e consequente preservação de objetos artísticos no AMLB foi aquela adotada pela editora Companhia das Letras e que

merece os devidos cumprimentos. Ao reeditar, em 2012, os livros *Bau de ossos* e *Balão cativo* do memorialista Pedro Nava, a editora optou por reproduzir alguns desenhos por ele feitos e que, como já mencionado, lhe serviam frequentemente como referência visual ao que escrevia.

Alguns desses materiais são reproduzidos nesta nova edição, sendo que cada volume traz os relativos a seus próprios originais ou às suas pastas e arquivos correspondentes. São páginas dos originais, fotografias, cartas, anotações e, sobretudo, mapas, retratos, caricaturas, colagens e outros desenhos feitos por Nava que atestam sua grande qualidade como artista plástico. Mas elas não figuram nos cadernos de imagens apenas como ilustração. Além do deleite, as belas imagens selecionadas visam proporcionar ao leitor uma perspectiva para acompanhar, tal como nos parece ser o seu papel nos originais da obra, a educação do olhar e a importância capital das imagens para a definição do memorialista que Pedro Nava se tornou (BOTELHO, 2012, s. p.)

Além de tornar públicos os desenhos de Pedro Nava, a edição também possibilita que a informação sobre os originais seja rastreada levando o interessado à sua pasta e arquivo correspondente no AMLB. Talvez o mais interessante seja o posicionamento adotado pela editora de utilizar os desenhos do autor não apenas como ilustrações, mas sim inserindo-as no contexto de produção do texto de modo a que o leitor compreenda seu papel na construção da narrativa do escritor.

Como visto, as opções apresentadas para difusão do acervo museológico no AMLB, incluindo as obras de arte, são vastas. Da forma como foram apresentadas neste contexto nos dão a falsa impressão de que a política de difusão para ambas as tipologias de acervo já está estruturada. No entanto, devemos ser críticos quanto à sua real aplicabilidade e à forma como elas serão postas em prática. Para que as estratégias de difusão propostas sejam relevantes, especialmente para os objetos artísticos, é necessário que cumpram com seu papel crítico. É de extrema importância que não apresentem o conjunto de forma leviana, mas sim acompanhado de análises, apontando os diversos usos que dele podem ser feitos. Socializar as obras de arte deve ir além de apresentá-las como meros recursos ilustrativos aos estudos literários. Sua difusão deve provocar perguntas, causar problematizações e permitir a pesquisa, ao mesmo tempo em que possibilite sua fruição e contemplação. As ações de difusão precisam se voltar à conscientização sobre a importância de preservá-las, tanto como documento arquivístico quanto como objeto museológico, mostrando a potencialidade de construção de conhecimento que tais obras possuem devido ao seu valor como fonte, como forma de expressão e, sobretudo, devido ao seu contexto de produção e acumulação pelos literatos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa conduzida até aqui teve como fio condutor o AMLB e seu acervo, sendo construída em duas etapas. A primeira discorreu sobre a origem do setor, isto é, a criação de um repositório legal para o acervo literário por aqueles que viam na preservação uma forma de perpetuar sua memória e a memória de uma época – da qual foram protagonistas tanto na esfera social como cultural e política. Buscou-se sistematizar aos poucos um panorama que levasse o leitor a compreender a complexa estrutura mantida pelo Arquivo-Museu ao longo de seus 45 anos de existência, a partir da abordagem de seus aspectos conceituais e metodológicos.

A segunda etapa foi estruturada sobre este panorama colocando no centro do debate a preservação de uma pequena parcela do acervo literário e que diz respeito ao conjunto de obras de arte que, apesar da sua relevância, é hoje desconhecido. O texto teve por objetivo trazer o conjunto aos olhos do leitor a partir de um entendimento mais amplo sobre o conceito de objeto artístico, ao mesmo tempo em que questionou e discutiu criticamente sua conservação e difusão dentro da estrutura híbrida do Arquivo-Museu.

Se o primeiro momento da pesquisa se mostrou exaustivo – como de fato o é – ele o foi por motivos de ordem pessoal e por exigência da própria pesquisa. Compreender o local do estudo sobre as obras e como ele se insere no contexto do AMLB eram inquietações surgidas há algum tempo quando da participação no projeto aqui diversas vezes mencionado (GONÇALVES; FERRANDO, 2015). As inquietações diziam respeito à, primeiro: dificuldade de localizar as obras fisicamente no espaço do AMLB; segundo: imprecisão conceitual com a qual elas foram identificadas e definidas pela equipe ao longo dos anos dentro da parcela arquivística e museológica do acervo; e, terceiro: dificuldade pessoal em compreender a lógica de atuação do setor e como as obras eram ou não conservadas dentro deste contexto.

O outro motivo refere-se à escassa bibliografia existente sobre o Arquivo-Museu e da consequente dificuldade em fundamentar a pesquisa com os poucos documentos publicados sobre o assunto. O estudo aprofundado no arquivo histórico e institucional da Fundação, na documentação do próprio setor, na Hemeroteca Digital da BN, bem como das informações recolhidas em depoimentos de funcionários, viabilizou uma leitura crítica sobre sua criação e seu histórico. O resultado destas pesquisas demonstrou que a atuação do setor dentro da FCRB sempre foi complexa, desde sua origem, inviabilizando uma abordagem que fosse mais sucinta. Neste sentido, o trabalho pôde alcançar alguns objetivos, dentre eles discutir questões

preservacionistas sobre o conjunto artístico em meio ao contexto híbrido do AMLB e, ao mesmo tempo, tocar aspectos inerentes à preservação da sua própria história.

As metodologias adotadas ao longo dos anos no setor, ou a falta delas, as dinâmicas de trabalho por vezes incoerentes, os projetos interrompidos sem conclusão são reflexos do pouco domínio que se teve sobre o binômio que o rege. Uma vez instalado na FCRB, instituição federal de projeção tanto nacional como internacional, com corpo técnico e de pesquisadores renomados, o AMLB, se não participou, pelo menos observou as mudanças e os debates ocorridos no campo cultural e em torno da sua preservação ao longo dos anos, dos quais, no entanto, não conseguiu absorver aqueles referentes ao campo museológico. No AMLB optou-se por perseguir e aprimorar um modelo de processamento unilateral; trilhar apenas uma seção do seu material. Desta forma, elegeu-se priorizar, por diversas razões aqui apontadas, o tratamento arquivístico sobre o museológico.

Com isso criou-se uma segregação do acervo, separando elementos que não poderiam ser isolados em um espaço que tem sua riqueza amparada, justamente, na sua dimensão plural, característica dos fundos privados. O processamento excessivamente arquivístico não permitiu que fosse olhado para as particularidades do acervo de forma mais generosa e que fosse criada uma metodologia que atendesse às suas demandas híbridas, intelectuais e físicas.

Há uma carência enorme de articulação entre as informações contidas nos documentos e objetos sobre os escritores. Embora tais informações existam, não estão disponíveis devido à falta de integração entre os serviços voltados ao seu processamento. Ainda que a base de dados Rubi da FCRB comece a ser implementada, inexistente hoje no AMLB um sistema informacional, ou mesmo instrumentos de pesquisa que coloquem em relação os objetos e os documentos (REIS, 2012). Desta forma, sua dimensão plural é reduzida, o acervo subutilizado e, portanto, desconhecido em sua totalidade. No caso das obras de arte, daquelas hoje incluídas como documento arquivístico, negou-se-lhes a possibilidade de serem disponibilizadas como tal através do tratamento museológico. No entanto, nem mesmo aquelas obras incluídas na coleção museológica receberam tratamento apropriado. Algumas poucas estão hoje na sala do AMLB, à mostra e à disposição daquele que por ventura for visitá-la, o que não é suficiente para garantir sua conservação e difusão. Outras obras têm sua imagem reproduzida em plataforma digital, na base de dados da Fundação denominada “Iconografia” e onde os metadados pouco cumprem com a premissa de liberar as informações a elas relacionadas.

Entende-se que preservar um acervo significa, necessariamente, lidar com o conceito de valor e sua atribuição sobre os bens culturais. Neste sentido, não é errado conferir maior

valor a uma parcela ou outra do acervo literário, mas essa decisão deveria estar firmada em argumentos estabelecidos na política que rege o Arquivo-Museu e amparada por um conhecimento profundo de todos os documentos e objetos no setor.

É provável que o valor do conjunto de obras de arte, sobre o qual procurou-se chamar atenção neste trabalho, não se sobreponha àquele conferido a um conjunto de manuscritos, por exemplo. Mas são necessários sim o conhecimento sobre o mesmo e cuidados mínimos quanto à sua salvaguarda e difusão, uma vez pertencerem ao acervo do setor, sendo parte integrante da memória ali depositada sobre os literatos.

A atribuição de valor relaciona-se com as medidas de conservação adotadas para os bens culturais. O conservador Salvador Muñoz Viñas questiona quais dentre eles mereceriam tratamento especial e por quê. Diz ele que “a resposta de maior sucesso oferecida por teorias contemporâneas da conservação pode ser resumida em duas palavras: objetos significativos” (VIÑAS, 2002, p. 28, tradução nossa).¹²⁴ Então, seria o conjunto de obras de arte um grupo de objetos significativos para o AMLB? Ou seria mais significativo tratar tais objetos apenas pelo viés arquivístico e, portanto, do ponto de vista estritamente documental? Antes de procurar responder a estas perguntas, cabe indagar se questionamentos desta natureza ainda fazem sentido no contexto contemporâneo, tendo em vista a própria constituição do acervo literário.

O presente trabalho não dá conta de abraçar todas as medidas necessárias para pensar o gerenciamento e a preservação completa das obras. Fica evidente, no entanto, que para a conservação do conjunto, das atribuições físicas dos materiais que o compõem, uma abordagem museológica seria, de longe, a mais apropriada. Entretanto, se estivermos falando da preservação de seus atributos conceituais e da sua lógica intelectual nos fundos e coleções de origem, bem como da liberação das informações em seus múltiplos aspectos, um estudo mais profundo é exigido, sobretudo pela complexidade que demanda o processamento das informações nelas contidas.

De todo modo, a pesquisa procurou trazer à luz estas questões e apontar algumas estratégias possíveis, outras necessárias, para assegurar a preservação e conservação do conjunto como símbolo e como fonte de pesquisa, que sejam condizentes com os diversos significados e valores intrínsecos às obras. Ambas as ações são, antes de tudo, o resultado de práticas críticas, e as decisões tomadas são fruto de valores e crenças contemporâneas sobre o relacionamento do passado com o presente. Cabe ao AMLB, analisar as colocações trazidas e

¹²⁴ *The most successful answer offered by contemporary conservation theorists can be summarized in two words: meaningful objects (no original).*

as propostas sugeridas nesta pesquisa a fim de decidir se de fato são ou não relevantes para o trabalho desenvolvido pela equipe.

É dever da FCRB reconhecer e honrar o compromisso estabelecido não só com o AMLB mas com a sociedade, ao decidir incorporar e preservar sob sua guarda um acervo literário desta natureza. Tal compromisso merece ser traduzido em maior disponibilização de recursos financeiros e humanos no setor, mas também de propor, via diretoria do CMI, uma integração maior e mais estreita entre os setores com o intuito de prestarem auxílio mútuo e de forma contínua.

Não foram poucos os autores que mencionaram a premissa da cooperação e do trabalho em equipe, caso as instituições queiram garantir a sobrevivência dos acervos sob sua guarda. Dizem eles que

a preservação eficiente, a longo prazo, depende do gerenciamento de riscos, de ações integradas, no trabalho em equipe e ações sustentáveis. Aqueles responsáveis pelos acervos devem compreender essas ideias e, gradualmente, convencer outras pessoas [da instituição], antes de poder alcançá-las” (MICHALSKI, 2004, p. 84, tradução nossa).¹²⁵

Isto quer dizer que, independente da especialidade das equipes, todos são responsáveis pelo acervo e que, para desenvolverem seu trabalho, hão de ficar atentos ao ferramental técnico organizado e disponibilizado pelas organizações mundiais preocupadas com a preservação do patrimônio cultural.

A pesquisa procurou abordar de forma crítica, por vezes enfática, as carências em relação à parcela “museu” no AMLB. Foi enfática, também, ao mostrar que praticamente todas as obras de arte no setor são hoje invisíveis aos olhos da sociedade. Mas que outro lugar haveria de existir para reflexões desta natureza senão o âmbito acadêmico? O posicionamento adotado não exclui, no entanto, o reconhecimento sobre tudo aquilo que já foi realizado em relação ao processamento arquivístico dos documentos e ao importante papel prestado aos estudos literários em nosso país. Sabe-se que processar arquivos pessoais não é tarefa simples e demanda um trabalho longo e minucioso, conforme afirma também a pesquisadora da instituição Eliane Vasconcellos:

[...] Precisa-se de alguns anos para cumprir toda esta trajetória. O exemplo mais específico que temos no AMLB é o da organização do arquivo de Pedro Nava: [...] constitui-se de 6.110 documentos, o que corresponde a 9.471 folhas, mais fotos e desenhos, além dos recortes de jornais. Foi organizado em dois anos, com o auxílio do CNPq, e contou com uma equipe de nove pesquisadores (VASCONCELLOS, 2010, p. 23).

¹²⁵ *Long-term effective preservation depends on risk management, on integrated methods, on teamwork, and on sustainability. Those responsible for preservation of collections must understand these ideas, and gradually convince others in the museum, before they can achieve them* (no original).

Por isso mesmo, a pesquisa aqui conduzida não pode ser mal interpretada. A inexistência da prática museológica não deve ser vista necessariamente como negligência por parte dos profissionais que ali trabalharam. Sendo assim, voltemos à formação das memórias institucionais abordadas pela professora Icléia Thiesen Costa. Para a autora as instituições são um corpo social e, sendo assim, refletem os pensamentos de uma época e dos indivíduos que dela fizeram parte. Devem, portanto, ser analisadas como o resultado de significados diversos e constituídas de forças ativas, reativas e hierárquicas (COSTA, 1997). Portanto, a memória do AMLB, sua trajetória institucional e as conseqüentes decisões tomadas ao longo dos anos são reflexo, sobretudo, de seu percurso no espaço tempo.

O histórico do Arquivo-Museu – sua memória – não é, no entanto, pretexto para que seu *status quo* permaneça o mesmo. A mudança, no âmbito institucional, “via de regra é lenta, mas acontece” (COSTA, 1997, p. 145) e é mais do que desejada no contexto contemporâneo no qual se insere o acervo literário. Para tanto, será preciso criar alguns documentos, estabelecer procedimentos e práticas que norteiem o trabalho do setor. Mudança no contexto do AMLB pressupõe desacomodação, pressupõe um olhar generoso e curioso sobre o acervo, pressupõe ainda a apropriação de conceitos como integração e hibridismo nas práticas de trabalho. Só assim será possível ao setor estabelecer uma relação dialógica com uma parcela maior da sociedade, para além dos seus pares, abrindo espaço para que também outros possam reconhecer no acervo literário referências de um patrimônio cultural comum e chamá-lo de seu.

REFERÊNCIAS

Obras de arte

- [Assinado Afonso]. *Retrato de Manuel Bandeira*. 1966. Datilografia sobre papel.
- [Assinado GUILLAIN]. (Sem título). 1966. Litografia sobre papel.
- [Assinado N.K.]. *Retrato de Clarice Lispector*. [19-]. Óleo sobre tela.
- BARRETO, Benedito (Belmonte). *Personagens célebres da literatura*. [ca. 1924]. Nanquim a bico de pena e grafite sobre papel.
- COTRIM, Álvaro (Álvarus). *Caricatura de Jorge Amado*. 1941. Nanquim sobre cartão.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. *Mulher com galinha*. [19-]. Serigrafia sobre papel.
- DIAS, Cícero. 1930. [Correspondência manuscrita]. Tinta e lápis de cor sobre papel.
- GOELDI, Oswaldo. (Sem título). [19-]. Grafite e nanquim a bico de pena sobre papel.
- _____. (Sem título). [19-]. Xilogravura sobre papel japonês.
- ISMAILOVITCH, Dimitri. *Retrato de Carlos Drummond de Andrade*. 1941. Crayon sobre cartão.
- JARDIM, Luís. [Ilustrações para o livro *O Boi Aruá*]. [ca. 1940]. Nanquim a bico de pena sobre papel.
- _____. [Ilustrações para o livro *Aventuras do menino Chico de Assis*]. [ca. 1973]. Nanquim a bico de pena, caneta esferográfica e guache sobre papel.
- LAZZAROTTO, Napoleon Potyguara (Poty). (Sem título). [19-]. Linóleo sobre cartão.
- LEÃO, Carlos Azevedo. (Sem título). [19-]. Nanquim sobre cartão.
- _____. (Sem título). [19-]. Grafite sobre papel.
- _____. (Sem título). [19-]. Gravura em metal, ponta-seca sobre papel.
- LIMA, Jorge de. *Cabeça de Cristo*. [194-]. Madeira esculpida e policromada.
- [LINS, Darel Valença]. *Dia do Juízo*. [1961]. Colagem, guache e nanquim sobre cartão.
- MALFATTI, Anita. (Sem título). [19-]. Grafite sobre papel.
- NAVA, Pedro. *Casa de Ouro Preto*. 1937. Aquarela e nanquim sobre papel.
- _____. (Sem título). [197-?]. Grafite, aquarela e tinta datilográfica sobre papel.
- _____. *O Timpa*. [1983?]. Grafite sobre papel.
- NETO, Silveira. [Caderno de estudos]. 1930-1937. Grafite sobre papel.
- PEDROSA, Amilde (Appé). *Caricatura de Rubem Braga*. [19-]. Grafite e caneta nanquim sobre papel.

PENNA, Cornélio. (Sem título). [19-]. Nanquim e grafite sobre papel.

_____. (Sem título). [19-]. Nanquim e grafite sobre papel

_____. *O Guarany*. 1933. Grafite, nanquim e carbono sobre papel.

SANTA ROSA, Tomás. (Sem título). 1947. Caneta nanquim sobre papel.

SCLIAR, Carlos. *Pão e rosas para todos*. 1968. Serigrafia sobre papel.

SEELINGER, Helios Seelinger; EDMUNDO, [Luis]. [Correspondência manuscrita]. 1898. [Nanquim] e grafite sobre papel.

VISCONTI, [Eliseu]. (Sem título). 1904. Grafite sobre papel.

Documentos

BOPP, Raul. [Manuscrito em ata do Sabadoyle]. Rio de Janeiro, v. 1, 6 abr. 1974, p. 191-199. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

CARLOS Drummond de Andrade. Homenagem ao poeta Carlos Drummond de Andrade: mostra comemorativa dos 70 anos de A Rosa do Povo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. Fôlder da mostra comemorativa dos 70 anos de A Rosa e o Povo, 28 out.-6 nov. 2015.

DOYLE, Plínio. [Solicitação de doações ao Arquivo-Museu de Literatura]. Rio de Janeiro, 28 dez. 1972. Cartão impresso e manuscrito. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

FCRB. Ver FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. [ficha de catalogação do objeto museológico de n. de tomo 809]. Rio de Janeiro, [19-]. Datiloscrito. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. *Relatório da administração*: 1974. Rio de Janeiro, [1975?].

_____. *Relatório da administração*: 1978. Rio de Janeiro, [1979].

_____. *Relatório de atividades*: 1972. Rio de Janeiro, 1973.

_____. *Relatório de atividades*: informe especial 1984. Rio de Janeiro, [1985]. p. 20-21.

_____. *Relatório de atividades*: 1986. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [1987]. (Publicado)

_____. *Relatório de 1987 e programação de 1988*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. (Publicado).

_____. *Relatório de atividade*: jan./jun. 1991. Rio de Janeiro, 1991.

_____. *Relatórios de atividades*: jan./abr. 1998. Rio de Janeiro, 1998.

_____. [Solenidade de reabertura da Casa de Rui Barbosa]. Rio de Janeiro, 28 dez. 1972. Fôlder. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. *Arquivo-Museu de Literatura*. [1984]. Fôlder. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. [Convite para solenidade de instalação do Centro de Literatura Brasileira e entrega da Biblioteca de Plínio Doyle]. Rio de Janeiro, [1988?]a. Cartão impresso. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. *Centro de Literatura Brasileira*. [1988?]b. Fôlder. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. *Normas de regulamentação do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, 1995. Datilografado. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BRABOSA. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. *Manual de serviço*. Documento datiloscrito e manuscrito. Rio de Janeiro, 1983. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA. *Proposta de criação de um centro de documentação especializada em literatura brasileira*. Rio de Janeiro: pró-Memória, 1986. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. [Convênio entre Fundação Nacional pró-Memória/Programa Nacional de Preservação da Documentação Histórica – Pró-Documento e a Fundação Casa de Rui Barbosa para criação de um Centro de Documentação Especializada em Literatura Brasileira]. Rio de Janeiro, 17 jun. 1988. Processo n. 61/87, f. 16-17. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

GUIMARÃES FILHO, Alphonsus de. [Manuscrito em ata do Sabadoyle]. Rio de Janeiro, v. 1, 11 nov. 1972. p. 7. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. [Comentário]. In: LIVRO de visitantes AMLB 1976-1995. Rio de Janeiro, 1976-1995. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa. p. 5.

INVENTÁRIO do Acervo Museológico do Arquivo Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, 2003-2004. Manuscrito. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

LIMA JUNIOR, Olavo Brasil de. [Discurso proferido na solenidade de aquisição da Biblioteca Plínio Doyle]. Rio de Janeiro, [1988]. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

LIVRO de Tombo. Rio de Janeiro, 1972-1976. v. 1. Manuscrito. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

LYRA, Irapoan Cavalcanti de. [Ofício enviado ao diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura]. Rio de Janeiro, 16 nov. 1972a. Ofício datiloscrito e manuscrito. DE/204-A, Processo n. 23/72, f. 1. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. [Ofício enviado ao presidente do Conselho Federal de Cultura]. Rio de Janeiro, 16 nov. 1972b. Ofício datiloscrito e manuscrito. DE/205, Processo n. 23/72, f. 2. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. [Ofício enviado ao diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura]. Rio de Janeiro, 14 dez. 1972c. Ofício datiloscrito e manuscrito. DE/233, Processo n. 23/72, f. 4. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. [Ofício enviado ao Comandante do 8º Batalhão da Polícia Militar]. Rio de Janeiro, 16 nov. 1972d. Ofício datiloscrito e manuscrito. DE/242, Processo n. 23/72, f. 7. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. [Ofício enviado ao diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura]. Rio de Janeiro, 12 jul. 1973. Ofício datiloscrito e manuscrito. DE/170, Processo n. 23/72, f. 19. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

MANUAL do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, 2009. Impresso. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (Brasil). [Convênio entre Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Assuntos Culturais e a Fundação Casa de Rui Barbosa para aplicação dos recursos do exercício de 1973 destinados à instalação do seu Arquivo-Museu de Literatura]. Rio de Janeiro, 17 ago. 1973. Datiloscrito e manuscrito. Processo n. 23/72, f. 23-24. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (Brasil); Departamento de Assuntos Culturais. *Museus do Brasil*: cadastramento geral. Rio de Janeiro, [197-]. Impresso e datiloscrito. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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

SILVA, Maximiano de Carvalho e. [Discurso proferido na solenidade de inauguração do Arquivo-Museu de Literatura]. Rio de Janeiro, 1972. Datiloscrito. Serviço de Arquivo Histórico e Institucional da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Decretos e leis

BRASIL. Decreto-Lei nº 15.596 de 16 de agosto de 1922. Cria o Museu Histórico Nacional e aprova o seu regulamento. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, RJ, p. 16081, 16 ago. 1922, seção 1. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-15596-2-agosto-1922-568204-publicacaooriginal-91597-pe.html>>. Acesso em: 2 dez. 2017.

BRASIL. Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933. Erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, p. 14153, 17 jul. 1933, seção 1. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

BRASIL. Decreto nº 24.735, de 14 de julho de 1934. Aprova, sem aumento de despesa, o novo regulamento do Museu Histórico Nacional. *Diário Oficial* da União, Brasília, DF, 1934, seção 1. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24735-14-julho-1934-498325-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937A. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. *Diário Oficial* [da] Presidência da República, Brasília, DF, p. 24056, 6 dez. 1937. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/Decreto-Lei/Del0025.htm>. Acesso em: 21 jan. 2017.

BRASIL. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937b. Dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública. *Diário Oficial* da União, Brasília, DF, p. 1210, 15 jan. 1937, seção 1. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

BRASIL. Decreto nº 38.544, de 12 de janeiro de 1956. Aprova o Regimento da Casa de Rui Barbosa. *Diário Oficial* da União. Rio de Janeiro, 12 jan. 1956. Disponível em: <<http://legis.senado.leg.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=169921&tipoDocumento=D EC&tipoTexto=PUB>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

BRASIL. Lei nº 4.943, de 6 de abril de 1966. Transforma em Fundação a atual Casa de Rui Barbosa e dá outras providências. *Diário Oficial* [da] Presidência da República, Brasília, DF, 6 abr. 1966. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/14943.htm>. Acesso em: 9 abr. 2017.

BRASIL. Portaria nº 5, de 18 de outubro de 1972. Resolve expandir o anexo Regimento Interno da Fundação Casa de Rui Barbosa. *Diário Oficial* do Estado da Guanabara, Rio de Janeiro, RJ, p. 17554/5, 4 dez. 1972.

BRASIL. Decreto nº 4.812, de 19 de agosto de 2003. Aprova o Estatuto e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas da Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB, e dá outras providências. *Diário Oficial* da União. Brasília, DF, 19 ago. 2003. Disponível em: <<http://legis.senado.leg.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=237286&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. *Diário Oficial* da União. Brasília, DF, 14 jan. 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 5 ago. 2017.

BRASIL. Resolução nº 5831, de 12 de abril de 2010. Baixa o Regimento do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo. *Diário Oficial* do Estado, São Paulo, SP, 14 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-5831-de-12-de-abril-de-2010>>. Acesso em: 30 maio 2017.

BRASIL. Portaria nº 37 de 22 de abril de 2014. Aprova o Regimento Interno da Fundação Casa de Rui Barbosa – FCRB. *Diário Oficial* da União, Brasília, 2014. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/manuais_Relatorios/Portaria-GM-RegimentoInternoFCRB-PDF.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2017.

BRASIL. Portaria nº 40 de 20 de abril de 2017. Aprova o Regimento Interno da Fundação Casa de Rui Barbosa - FCRB. *Diário Oficial* da União. Brasília, DF, 3 maio 2017. Disponível

em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=03/05/2017&jornal=1&pagina=11&totalArquivos=80>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

Bibliografia

ACADEMIA Brasileira de Letras: homenagem. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1975. (Memória Literária, n. 2). Catálogo da exposição em homenagem à Academia Brasileira de Letras, 2-30 mar. 1975.

ADAMS, Janette. Fort Made is cool, calm and collected. *Library Services Journal*. Washington: Library of Congress, v. 1, n. 3, p. 21-27, fall 2008.

ALENCAR, Gilberto de. *Cidade do sonho e da melancolia*: impressões de Ouro Preto. Juiz de Fora: Typographia Brasil, 1926.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A rotina e a quimera. In: _____. *Passeios na ilha*: divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952. p. 111-115. (Coleção Rex).

_____. Cerâmica. In: _____. *José & Outros*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1967, p. 100. (Coleção Sagarana, v. 17).

_____. Em São Clemente, 134. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 82, n. 257, 4 jan. 1973. Caderno B, p. 5.

_____. Entre livros e amigos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 86, n. 175, 30 set. 1976. Caderno B, p. 5.

_____. Imagens a preservar: a D.P.H.A.N. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 64, n. 21.873, 24 jul. 1964. Primeiro Caderno, p. 6.

_____. Museu: fantasia? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 82, n. 82, 11 jul. 1972. Caderno B, p. 5.

_____. O Pico de Itabirito. In: _____. *Versiprosa*: crônica da vida cotidiana e de algumas miragens. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 125-128. (Coleção Sagarana, v. 63).

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. A defesa do patrimônio histórico e artístico dos brasileiros. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 2624, 19 maio 1936. p. 2.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

A TINTA das Letras: 30 escritores nas artes plásticas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987. Catálogo de exposição com estudo de Júlio Castañon Guimarães.

A TINTA das Letras II: 28 escritores nas artes plásticas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. Catálogo de exposição.

AVARO, Anne Ambourouè; GUICHEN, Gaël; GODONOU, Alain. *Documentation of museums collections. Why? How?: practical guide*. Paris: Iccrom, 2010. Disponível em:

<http://epa-prema.net/documents/ressources/Practical-Guide-Documentation_eng.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2017.

BALDISSERA, Rudimar. A Teoria da complexidade e novas perspectivas para os estudos da comunicação organizacional. In: KUNSCH, Margarida (Org.). *Comunicação organizacional: histórico, fundamentos e processos*. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 135-164.

BANDEIRA Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: Sphan, 1938. (Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 2).

_____. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

BARROSO, Gustavo. Museu de história literária. *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 2289, 25 jan. 1949. p. 4.

BATISTA, Marta Rossetti (Coord.). *ABC do IEB: guia geral do acervo*. São Paulo: Ed. USP, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. Reconsiderando os arquivos pessoais. *Acervo*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 27, n. 2, p. 207-211, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/451/450>>. Acesso em: maio 2017.

BOTELHO, André. Pedro Nava, memorialista do Brasil. In: BLOG DA COMPANHIA. *Da casa; Lançamentos*. 20 fev. 2012. Disponível em: <<http://historico.blogdacompanhia.com.br/2012/02/pedro-nava-memorialista-do-brasil/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

BOUCHENAK, Mounir. International Conservation Organizations. *The Getty Conservation Institute Newsletter: conservation at the millennium*, Los Angeles: GCI, v. 14, n. 3, p. 25-27, fall 1999. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newletters/pdf/v14n3.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006. p. 183-191.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editora, 2004.

BRASIL, Maria Irene (Org.). *Catálogo de Publicações*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

CALLOL, Milagros Vaillant. *Biodeterioração do patrimônio cultural: alternativas para eliminação e controle*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANCLINI, Nestor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. Tradução de DIAS, Maurício Santana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.

CARVALHO, Claudia Rodrigues. *O Gerenciamento de Riscos para o Patrimônio Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [201-]. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/conservacao_preventiva/arquivos/file/>

Downloads/Gerenciamento%20de%20Riscos%20para%20o%20patrimonio%20cultural%20F CRB.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

CASTELLO, José. Os bastidores do mistério. *Jornal do Brasil*, ano 97, n. 319, 22 jun. 1988. Caderno B, p. 7.

CASTRO, Aloísio Arnaldo Nunes. *A trajetória histórica da conservação-restauração de acervos em papel no Brasil*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

CHAGAS, Mário de Souza. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. *Cadernos de Sociomuseologia*. Novos rumos da museologia, Lisboa: Ed. ULHT, v. 2, n. 2, p. 29-47, 1994. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/533>>. Acesso em: 5 ago. 2017.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 129-149, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2062>>. Acesso em: 07 maio 2017.

COSTA, Icléia Thiesen. *Memória institucional: a construção conceitual numa abordagem teórico-metodológica*. Rio de Janeiro, 1997. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DESVALLÉES, Andre; MAIRESSE, François (Edit). *Conceitos chave de museologia*. Tradução e comentários de SOARES, Bruno Brulon; CURY, Marília Xavier. São Paulo: Icom-BR, 2013. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf>. Acesso em: 11 maio 2016.

DO GUARANI ao guaraná: história, humor e nacionalidade. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. Catálogo de exposição, de 8 fev. a 29 abr. 2001.

DOYLE, Plínio. *Uma vida*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

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

EPPICH, Rand et al. People and Technology: a discussion about heritage documentation. *The Getty Conservation Institute Newsletter: conservation*, Los Angeles: GCI, v. 20, n. 3, p. 10-16, 2005. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v20n3.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

EXPOSIÇÃO Camoniana. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1972. Guia da Exposição Camoniana, 28 dez.1972-11 jan. 1973, e da inauguração do Arquivo-Museu de Literatura.

FERRANDO, Ellen Marianne Röpke; GONÇALVES, Edmar Moraes. A presença artística nos arquivos pessoais de escritores brasileiros: o caso do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. In: OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de; VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Arquivos pessoais e cultura: uma abordagem interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 283-296.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Estudos de museologia*. Rio de Janeiro: MinC: Iphan, 1994. p. 64-74. (Caderno de Ensaios, n. 2).

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: Iphan, 1997.

FRANCO, Afonso Arinos de. *Roteiro lírico de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Sociedade Felipe d'Oliveira, 1937.

FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. *Princípios históricos e filosóficos da conservação preventiva*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. (Tópicos em conservação preventiva, n. 2).

FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio. *Preservação de bens patrimoniais: conceitos e critérios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. (Tópicos em conservação preventiva, n. 3).

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Acesso às bases*. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=6>. Acesso em: 14 jan. 2018.

_____. *Banco de imagens dos acervos arquivísticos*. Rio de Janeiro, [201-?]. Disponível em: <<http://iconografia.casaruibarbosa.gov.br/fotoweb/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

_____. *Rubi: repositório Rui Barbosa de informações culturais*. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

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

GONÇALVES, Edmar Moraes; FERRANDO, Ellen Marianne Röpke. *Estudo e preservação das obras de arte nos acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Relatório final. Rio de Janeiro, 2015. (Não publicado)

GRANT, Alice; NIEUWENHUIS, Joséphine; PETERSEN, Tony. *Declaração de princípios de documentação em museus e diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus: categorias de informação do Comitê Internacional de Documentação (Cidoc-Icom)*. Tradução de BOTTALLO, Marilúcia. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. (Coleção gestão e documentação de acervos: textos de referência, v. 1).

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

_____. Preventive conservation: a mere fad or far-reaching change?. *Museum International*. Preventive conservation. Genève: Unesco, v. 51, n. 1, p. 4-6, jan. 1999. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001149/114933e.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

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

GUIMARÃES, Julio Castañon (Org.). *Manuel Bandeira: crônicas inéditas II*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História, memória e patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 91-111, 2012.

HENRY, Walter et al. 1988. Media problems. In: _____. *Paper conservation catalog*. Washington D.C.: American Institute for Conservation Book and Paper Group. p. 1-34. Disponível em: <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/03_media-problems.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2017.

HERRIGES, Marina. *Socializar para preservar: o acervo de ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro, 2013. Monografia de conclusão de curso (Especialização em preservação de acervos de ciência e tecnologia) – Museu de Astronomia e Ciências Afins.

HOGENBOOM, Jeanne; KUYVENHOVEN, Fransje; MOREL-DECKERS, Yolande. *Registration step by step*. The Hague: The Netherlands Office for Fine Arts [for the] Cidoc Services Working Group, 1993. (Fact sheet, n. 1). Disponível em: <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/CIDOC_Fact_Sheet_No_1.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2017.

INOJOSA, Joaquim. *70 atas sabadoyleanas*. Rio de Janeiro: Edições Sbadoyle, 1980.

_____. Camaradagem entre livros. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano 154, n. 124, 2 fev. 1981a. Opinião, p. 4.

_____. Convivência intelectual. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano 154, n. 94, 23 jan. 1981b. Opinião, p. 4.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Guia dos museus brasileiros*. Brasília: Ibram, 2011.

INTERNACIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Code of ethics for museums*. Unesco: Paris, 2017. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/ICOM-code-En-web.pdf>. Acesso em: 24 dez. 2017.

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

KHOURY, Yara Aun. Apresentação. In: PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010. p. 7-18.

KOBASHI, Nair; TÁLAMO, Maria de Fátima. Informação: fenômeno e objeto de estudo da sociedade contemporânea. *Transinformação*, Campinas, v. 15, 2003. Edição especial, p. 7-21.

LADKIN, Nicola. Collection Management. In: BOYLAN, Patrick; WOOLLARD, Wicky. *Running a museum: a practical handbook*. Paris: Icom, 2004. p. 17-30. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001410/141067e.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2017.

LANNA, Ana Lúcia Duarte (Org.). *Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Ed. USP, 2010.

LASKO, Peter; LODEWIJKS, Johan. Curator and scientist: toward unit aim. *Museum International: conservation a challenge to the profession*, Genève: Unesco, v. 34, n. 1, p. 31-32, 1982. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127330eo.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice pintora*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009. Catálogo de exposição, de 9-27 set. 2009.

LEBLANC, François; EPPICH, Rand. Documenting our past for the future. Conservation. *The Getty Conservation Institute Newsletter: conservation*, Los Angeles: GCI, v. 20, n. 3, p. 5-9. 2005. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v20n3.pdf>. Acesso em 20 dez. 2017.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de LEITÃO, Bernardo et al. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

LIMA, Alceu Amoroso. Pelo passado nacional. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano 1, v. 3, n. 9, p. 1-15, set. 1916. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26234>>. Acesso em: 18 set. 2016.

LIMA, Raul. (Org.). *Atas poemas*. Rio de Janeiro: Edições Sadoyle, 1974.

LINS, Vera. *Cartas desenhadas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. Disponível em: <<http://rubi.casarui Barbosa.gov.br/handle/123456789/863>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

LUSTOSA, Isabel. O colecionador. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 100, n. 180, 5 out. 1990. Opinião, p. 11.

LYNN, Miranda. A museological core problem: the material world. In: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Symposium object-document?*. Beijing: Icom: Icifim, 1994. p. 33-37. (ICOFOM Study series, n. 23). Disponível em: <<http://network.icom.museum/icofom/publications/icofom-study-series/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. Inspetoria de Monumentos Nacionais: 1934-1937. In: REZENDE, Maria Beatriz et al. (Org.). *Dicionário IPHAN de patrimônio cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: Iphan, 2015. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionario/PatrimonioCultural/detalhes/29/inspetoria-de-monumentos-nacionais-1934-1937>>. Acesso em: 17 out. 2016.

MANCINI, Federica. Usability of virtual museums and the diffusion of cultural heritage: reflexions on virtual and real exhibits design, for public education and entertainment. *Working Paper Series*, Barcelona: Internet Interdisciplinary Institute: Universitat Oberta de Catalunya, p. 1-21, nov. 2008. Disponível em: <http://www.uoc.edu/in3/dt/eng/wp08004_mancini.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2018.

- MANUEL Bandeira: homenagem. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1978. (Memória Literária, n. 3). Catálogo da exposição em homenagem ao décimo aniversário de sua morte, 12-27 out. 1978.
- MARINHO, Beatriz. Plínio Doyle: a arte da multiplicação das horas do dia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 5, n. 268, 4 ago. 1985. Suplemento Literário, p. 6-7.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro: Ed. Uerj, v. 14, n. 21, p. 13-23, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga21/arqs/matraga_21a01.pdf>. Acesso em: 27 maio 2017.
- MARTINS, Wilson. De mme de Rambouillet ao Sbadoyle. *Jornal do Brasil*, ano 90, n. 130, 16 ago. 1980. Caderno B, p. 11.
- MEYRIAT, Jean. Documento, documentação, documentologia. Tradução de SILVA, Camila Mariana; BRITO, Marcílio de; ORTEGA, Cristina Dotta. *Revista Perspectivas em Ciência da Informação*, [S.l.], v. 21, n. 3, p. 240-253, jul./set. 2016. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/viewFile/2891/1788>>. Acesso em: 5 ago. 2017.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICHALSKI, Stefan. Care and preservation of collections. In: OYLAN, Patrick; WOOLLARD, Wicky. *Running a museum: a practical handbook*. Paris: Icom, 2004. p. 51-89. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001410/141067e.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2017.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (Brasil). *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: Sphan: FNpM, n. 31, 1980. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf)>. Acesso em: 17 out. 2016.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (do Brasil). *Casa de Rui Barbosa: realizações*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1949.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (França). *La vie mystérieuse des chefs-d'oeuvre: la science au service de l'art*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1981.
- MONTELLO, Josué. Imagens do Sbadoyle. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 96, n. 63, 10 jun. 1986. Primeiro caderno, p. 11.
- NORA, Pierre. Entre a história e a memória: a problemática dos lugares. Tradução de KHOURY, Yara Aun. *Revista Projeto História*, São Paulo: Ed. PUC, n. 10, p. 7-28, 1993.
- OGDEN, Shereilyn. *The storage of art on paper: a basic guide for institutions*. Illinois: University of Illinois, 2001. (Occasional Papers, n. 210)
- OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos. *O conservadorismo a serviço da memória: tradição, museu e patrimônio no pensamento de Gustavo Barroso*. Rio de Janeiro, 2003. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

OURO Preto: sesquicentenário da evolução de Vila Rica à categoria de Imperial Cidade de Ouro Preto, 1823-1973. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973. Catálogo de exposição.

PADILHA, Renata Cardozo. *Documentação museológica e gestão de acervo*. Florianópolis: FCC, 2014. (Coleção Estudos Museológicos, v. 2). Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_175328Documentacao_Museologica_Gestao_Acervo.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2017.

PEDERSOLI, José Luiz; AN TOMARCHI, Catherine; MICHALSKI, Stefan. *A guide to risk management of cultural heritage*. [Rome]: Icom: CCI, 2016. Disponível em: <https://www.iccom.org/sites/default/files/Guide-to-Risk-Management_English.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2017.

PEREIRA, Sônia Gomes. Museologia e arte. In: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Museology and art*. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996. p. 2-7. (ICOFOM Study series, n. 26). Disponível em: <<http://network.icom.museum/icofo m/publications/icofo m-study-series/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O “fim da literatura”. In: _____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 17-26.

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

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA (Portugal). *Memória-História*. Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982. p. 51-85. (Enciclopédia Einaudi, v. 1).

PONTES, Heloisa. Retratos do Brasil: um estudo dos editores, das editoras e das “Coleções Brasileiras” nas décadas de 1930, 40 e 50. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 56-89, 2º semestre de 1988.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. *Projeto História: ética e história oral*, São Paulo: Ed. PUC, v. 15, p. 13-49, 1997.

QUEIRÓS, Raquel de. Museu de literatura. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ano 149, n. 23, 26 out. 1975, p. 4.

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

RANGEL, Rosângela Florido. *SABADOYLE: uma academia literária alternativa?* Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas.

RANGEL, Rosângela Florido; VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Inventário do arquivo de Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Centro de Literatura Brasileira, 1989. (Série Inventários Analíticos, n. 4).

RANGEL, Aparecida Marina de Souza. Casa de Rui Barbosa: (trans)formações e trajetória. In: _____. *Museu Casa de Rui Barbosa: entre o público e o privado*. Rio de Janeiro, 2015. p. 99-134. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

REIS, Arthur Santos. Cultura procura um rico benfeitor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 97, n. 96, 13 jul. 1987a. Cidade, p. 6.

_____. Arquivo revela surpresa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 97, n. 139, 25 ago. 1987b. Primeiro Caderno, p. 12a.

REIS, Claudia Barbosa. *A literatura no museu*. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Católica do Rio de Janeiro.

RESOURCE: THE COUNCIL FOR MUSEUMS, ARCHIVES AND LIBRARIES. *Parâmetros para a conservação de acervos: um roteiro de auto avaliação*. Tradução de SANTOS, Maurício; SOUZA, Patrícia. [São Paulo]: Ed. USP: [Fundação Vitae], [2004]. (Coleção Museologia Roteiros Práticos, n. 5). Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/download_arquivo/roteiro5.pdf>. Acesso em: 6 jan 2018.

REZENDE, Maria Beatriz et al. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: _____. (Org.). *Dicionário IPHAN de patrimônio cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: Iphan, 2015. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/55/instituto-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-iphan-1970-1979-e-1994>>. Acesso em: 24 set. 2016.

RONDINELLI, Rosely Curi (Org.). *Manual de descrição de documentos arquivísticos e das coleções do AMLB*. Rio de Janeiro: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 2016.

RONDINELLI, Rosely Curi; ABREU, Jorge Phelipe Lira de. *Orientações práticas para a gestão do seu arquivo pessoal digital*. Rio de Janeiro: FCRB, 2015a. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/amlb/como_Gerenciar_Seu_Arquivo_Pessoal_Digital.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2017.

_____. *Orientações práticas para arquivistas auxiliarem os doadores na preparação de seu arquivo pessoal digital para doação*. Rio de Janeiro: FCRB, 2015b. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/amlb/Orientacoes_Praticas_para_Arquivistas.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2017.

ROTEIROS do Cidoc e glossário da norma Spectrum 4.0. Tradução de MARINGELLI, Isabel; ALVES, Juliana Rodrigues; BOTTALLO, Marilúcia. São Paulo: Icom-Cidoc, 2015. (Coleção gestão e documentação de acervos: textos de referência, v. 3).

RUBINO, Silvana. Mito de origem. In: *Ocupação Mário de Andrade*. Projeto Ocupação Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/patrimonio-artistico/?content_link=1>. Acesso em: 12 out. 2016.

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

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia Sphan. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 77-95, 1996.

SENNA, Homero. *História de uma confraria literária: o Sadoylole*. Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 1985. (Edição não comercial).

_____. *Sadoylole: história de uma confraria literária*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

SILVA, Cíntia Mayumi de Carli. *Revista do patrimônio: editor, autores e temas*. Rio de Janeiro, 2010a. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas.

_____. A produção editorial do Sphan: 1937-1967. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA, 14., 2010b, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH, jul. 2010b. p. 1-10. Disponível em: <[http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276739387_ARQUIVO_Artigo ANPUHfinal-3.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276739387_ARQUIVO_Artigo%20ANPUHfinal-3.pdf)>. Acesso em: 1 out. 2016.

SIQUEIRA, Graciele Karine; GRANATO, Marcus; SÁ, Ivan Coelho de. Relato de experiência: o tratamento e a organização do acervo documental do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, Rio de Janeiro. *Revista CPC*, São Paulo, n. 6, p. 142-169, maio2008/out. 2008.

SOPHIA, Daniela Carvalho. O acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: histórico, perfil e função. *Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 128-144, 2017.

SORGINE, Juliana. *Salvem Ouro Preto: a campanha em benefício de Ouro Preto 1949-1950*. Rio de Janeiro: Iphan: Copedoc, 2008. (Série Pesquisa e Documentação do Iphan, n. 2). Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao /SerPesDoc2_SalvemosOuro Preto_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc2_SalvemosOuroPreto_m.pdf)>. Acesso em: 12 abr. 2017.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara (Org.). *Roteiro de avaliação e diagnóstico em conservação preventiva*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008a (Tópicos em conservação preventiva, v.1).

_____. *Preservação de bens patrimoniais: conceitos e critérios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008b. (Tópicos em Conservação Preventiva, v. 3).

_____. *Reconhecimento de materiais que compõe acervos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008c. (Tópicos em conservação preventiva, v. 4).

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

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. *Conservação preventiva de acervos*. Florianópolis: FCC, 2012. (Coleção Estudos Museológicos, v. 1). Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/arquivosSGC/DOWN_151904ConservacaoPreventiva_1.pdf>. Acesso em 22 maio 2016.

VALENÇA, Rachel. Prefácio. In: *Uma vida*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

VAN MENSCH, Peter. Toward a methodology of museology. In: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Symposium object-document?*. Beijing: Icom: Icofom, 1994. p. 59-69. (ICOFOM Study series, n. 23). Disponível em: <<http://network.icom.museum/icofom/publications/icofom-study-series/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

VASCONCELLOS, Eliane. *O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: um sonho drummondiano*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

_____. Preservação da memória literária. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP: FAPESP, 1999. p. 41-48.

_____. Manuscritos literários e pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre: Ed. PUC, v. 45, n. 4, p. 20-24, out./dez. 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/277203031_Manuscritos_literarios_e_pesquisa>. Acesso em: 12 jan. 2018.

VASCONCELLOS, Eliane; XAVIER, Laura Regina (Coord). *Guia do acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

VIÑAS, Salvador Muñoz. Contemporary theory of conservation. *Reviews in Conservation*, London, n. 3, p. 25-34, 2002. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/283234670_Contemporary_theory_of_conservation>. Acesso em: 7 jan. 2017.

XAVIER, Laura Regina. *Patrimônio em prosa e verso: a correspondência de Rodrigo Melo Franco de Andrade para Augusto Meyer*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas.

APÊNDICE A – medidas de conservação preventiva para o AMLB

Sugere-se abaixo uma lista de atividades inerentes a um programa de conservação preventiva para as obras de arte no AMLB, estruturadas a partir da literatura apresentada ao longo do texto. Tais atividades podem ser implementadas de imediato ou a curto prazo pela equipe, sem custo ou com custos relativamente baixos, e visam contribuir com a otimização da conservação das obras de arte no setor.

1. Manter as cortinas da sala fechadas diminuindo a exposição da luz natural sobre as obras que ficam em mostra permanente;
2. Revisar a incidência direta de luz sobre as obras expostas. Sugerem-se alternativas como: controle pontual da iluminação, troca do tipo de lâmpadas, adoção de filtros. Caso seja possível, é necessário instalar sistema independente para o espaço destinado à mostra permanente, fazendo com que as luzes só sejam ligadas quando da visita, pesquisa ou ações de conservação pontuais. Mesmo que outras lâmpadas estejam acesas na sala, tendo em vista a utilização do ambiente para outros fins, a incidência mais imediata será bastante reduzida;
3. Manter a porta da sala fechada quando o sistema de refrigeração estiver funcionando;
4. Instalar filtros em todas as saídas de ar condicionado diminuindo a passagem de poluentes particulados existentes nas tubulações. Os filtros devem ser trocados regularmente e podem ser confeccionados pela própria equipe com materiais de baixo custo, como o TNT (tecido-não-tecido) ou telas de *nylon*, por exemplo;
5. Igualmente devem ser instalados filtros/telas nas janelas para impedir a entrada de insetos – devido à proximidade com o jardim – e de poluentes atmosféricos causados pelo tráfego intenso na rua em frente à instituição.
6. Manter o local arejado diminuindo a flutuação de temperatura (T) e umidade relativa (UR). Solicitar ao SEP a instalação de termo higrômetro permanente na sala do AMLB para que a equipe possa estar atenta às alterações;
7. Solicitar à direção a inclusão no orçamento da compra de desumidificadores para a sala do AMLB;
8. Quando possível, propor o estabelecimento de um rodízio das obras em exposição permanente, uma vez que os danos por elas sofridos podem ser graduais e cumulativos dependendo do tempo de exposição aos agentes de deterioração;
9. Criar, em conjunto com o SEP, uma rotina de higienização das obras em exposição permanente;

10. Solicitar ao SEP vistorias periódicas dos objetos expostos no interior da vitrine de madeira na sala do AMLB a fim de identificar a presença de componentes instáveis e nocivos às obras de arte (uma vez que diversos materiais ocupam o mesmo ambiente, inclusive ligas metálicas bastante susceptíveis às alterações ambientais);
11. Reestruturar a área de exposição evitando a circulação desnecessária no local, aumentando o espaço entre os objetos e mitigando, assim, o risco de acidentes. Um dos momentos mais críticos de uma obra de arte é justamente quando está sendo exposta. Neste sentido, seria importante sinalizar o espaço com algumas advertências;
12. Acondicionar as obras individualmente de acordo com suas necessidades sob a supervisão constante das equipes vinculadas ao SEP e MCRB;
13. Estabelecer rotina de limpeza com materiais e métodos adequados, não só para a reserva técnica do subsolo, mas também para a sala de trabalho, tendo em vista a grande presença de acervo no local;
14. Desligar todos os aparelhos eletrônicos ao encerrar o expediente evitando a possibilidade de curtos nas instalações elétricas;
15. Substituir o suporte de papelão de apoio das obras embrulhadas no corredor da reserva localizada no subsolo por um material estável e inerte;
16. Não consumir alimentos dentro da sala;
17. Estabelecer rotinas de treinamento interno da equipe do AMLB para manuseio do acervo (em reserva técnica e em exposição) e para utilização adequada dos equipamentos de proteção individual (EPI's) de acordo com cada tipo de material.
18. Participação dos funcionários do setor em cursos gratuitos voltados à gestão de acervos a exemplo do curso “Preservação de Acervos Culturais e Científicos”, oferecido pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST);
19. Propor a dedicação de algumas horas de trabalho por semana para leituras e debates sobre temas relacionados à preservação de acervos. Os boletins técnicos disponibilizados por instituições como *Getty Conservation Institute*,¹²⁶ *Institut Canadien de Conservation*¹²⁷ e *Conserve O Grams*¹²⁸ são alguns dos textos que podem ser lidos e que não demandam conhecimentos específicos em conservação. Mesmo que em um primeiro momento tais leituras não soem relevantes à equipe, os

¹²⁶ Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/bulletin/index.html>. Acesso em: 12 jan. 2018.

¹²⁷ Disponível em: <<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/technical-bulletins.html>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

¹²⁸ Disponível em: <https://www.nps.gov/museum/publications/consveogram/cons_toc.html>. Acesso em: 12 jan. 2018.

funcionários devem ter em mente que só poderão desenvolver um trabalho adequado à preservação dos bens culturais caso possuam conhecimento sobre os procedimentos básicos sugeridos por instituições e organizações nacionais e internacionais.

ANEXO A – distribuição das obras por arquivos pessoais e coleções arquivísticas no AMLB¹²⁹

| Tipo de Arquivo/Coleção | Titular | Nº Obras |
|---|----------------------------------|-----------------|
| Arquivos com inventários publicados | Augusto Meyer | 3 |
| | Carlos Drummond de Andrade | 46 |
| | Clarice Lispector | 28 |
| | Lúcio Cardoso | 55 |
| | Manuel Bandeira | 32 |
| | Pedro Nava | 122 |
| | Vinicius de Moraes | 9 |
| Arquivos/Coleções com inventários informatizados | Antônio Callado | 7 |
| | Antônio Sales | 1 |
| | Carlos Castelo Branco | 2 |
| | Cornélio Penna | 197 |
| | Luis Paula Freitas | 6 |
| | Osman Lins | 5 |
| | Ribeiro Couto | 156 |
| | Rodrigo Otávio | 1 |
| Tite de Lemos | 6 | |
| Arquivos/Coleções com inventários em preparo | Andrade Murici | 15 |
| | Antônio Fraga | 257 |
| | Antônio Carlos de Brito (Cacaso) | 32 |
| | Dalcídio Jurandir | 1 |
| | Francisco Inácio Peixoto | 10 |
| | Gonzaga Duque | 4 |
| | Maria Jacinta | 2 |
| | Plínio Doyle | 55 |
| | Silveira Neto | 2 |
| Arquivos com inventário sumário em fichas ou com informações no banco de dados | Ciro dos Anjos | 1 |
| | José Geraldo Vieira | 4 |
| | Livraria José Olympio Editora | 1 |
| | Olga Savary | 6 |
| | Afonso Arinos | 8 |

¹²⁹ (GONÇALVES; FERRANDO, 2015, p. 8-9).

| | | |
|---|--------------------------------|-----|
| Arquivos ordenados sumariamente ou sem ordenação | Ari Quintela | 1 |
| | Bastos Tigre | 1 |
| | Da Costa e Silva | 1 |
| | Fernando Lobo | 20 |
| | João Lira Filho | 5 |
| | Joaquim Inojosa | 6 |
| | Jorge de Lima | 3 |
| | Leon Eliachar | 9 |
| | Marly Medalha | 1 |
| | Murilo Araújo | 3 |
| | Rodrigo Melo Franco de Andrade | 9 |
| | Rubem Braga | 16 |
| | Sérgio Porto | 10 |
| | Waldemar Cavalcanti | 3 |
| Zora Seljan | 1 | |
| Organização familiar | Luis Camilo de Oliveira Neto | 10 |
| Coleções | AML | 186 |
| | Mendes Fradique | 6 |
| | Agripino Grieco | 2 |
| | Luis Jardim | 83 |
| | Marques Rabelo | 2 |
| | Rosário Fusco | 4 |
| | Tetra de Teffé | 1 |
| * Encontra-se inserida na coleção AML a coleção Olegário Mariano, uma vez que a mesma é oriunda de doadores diversos. | | |

ANEXO B – relação dos artistas identificados no conjunto de obras de arte no AMLB¹³⁰

A listagem a seguir trata de elencar a relação dos artistas identificados ao longo da análise sobre o conjunto artístico. Uma parcela considerável das obras de arte apresentou, no entanto, autoria desconhecida, quer pela inexistência de fontes, quer pela assinatura bastante ilegível. Em outras obras ainda foi possível reconhecer somente as iniciais, apelido ou pseudônimo do artista, o que em alguns casos não foi o suficiente para identificá-lo. A listagem que segue conta com nomes completos e incompletos, apelidos e pseudônimos (entre parênteses), abreviaturas ou apenas as iniciais do nome como aparecem na obra. A presença dos colchetes indica os nomes atribuídos ou ainda aqueles que aparecem incompletos nas obras, sendo possível, entretanto, atribuir autoria.

¹³⁰ (GONÇALVES; FERRANDO, 2015, p. 10-12).

A

A. Ribeiro
 Alberto Delpino Júnior
 Aldemir Martins
 A[ladino] Divani
 [Aldary] Toledo
 Aldo [Capresi]
 [Alfredo Ceschiatti]
 Álvaro Cotrim (Álvarus)
 Álvaro Moya
 Amilde Pedrosa (Appe)
 Ana Letycia Quadros (Ana Letycia)
 Ana Maria Badaró
 [Andrés] Guevara
 Anísio Oscar Mota (Fritz)
 Anita Malfatti
 Antônio Belisário Vieira da Cunha
 (Belisário)
 Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso)
 Antônio Gabriel Nássara (Nássara)
 Armando Pacheco (Pacheco)
 [Arnaldo Angeli Filho] (Angeli)
 Artur Luis Piza
 assinado [Afonso]
 assinado [Cip]
 assinado [Domingo]
 assinado [Erico]
 assinado [GIOTFO]
 assinado [Guillain]
 assinado [Joca]
 assinado [JOCAL]
 assinado [May]
 assinado [Minehillo]
 assinado [Nolasco]
 assinado [Ruclencio]
 assinado [Teca]
 assinado Adriana
 assinado Afonso
 assinado Aimé
 assinado Arminio
 assinado Audifax
 assinado B
 assinado B.B.
 assinado CELIO
 assinado Dejanira
 assinado Elyette
 assinado Enoia
 assinado Fran[ciala]
 assinado Gilberto

assinado GOYA
 assinado Guayasmin
 assinado Mauricio
 assinado Michel
 assinado N.K.
 assinado Odonezio
 Assinado Pádua
 assinado PR
 assinado Saiti
 assinado Sarah
 Assinado Suteur
 assinado Tony
 assinado Vera
 assinado Zacarias
 Augusto Bandeira
 Augusto Meyer
 Augusto Rodrigues
 Ayêska Paula Freitas
 Ayrton Seixas

B

Beatrix Scherman
 Benedito Bastos Barreto (Belmonte)

C

[Carlos Humberto]
 [Celso Antônio Silveira de Menezes]
 [Cesario Alvim de Melo Franco]
 [Cunha Barros] (Zist)
 C. M. [Cecília Meireles]
 C. Rodriguez [Zavalla]
 Calixto Cordeiro (K. Lixto)
 Candido Mota Filho
 Carlos Drummond de Andrade
 Carlos Azevedo Leão
 Carlos Scliar
 Celso Antônio Silveira de Menezes (Celso Antônio)
 Chanina Luwiz Szejnbejn (Chanina)
 Clovis Graciano

D

Dante Milano
 Darcy Penteadó
 [Darel Valença Lins]
 [Dilermano Coc]
 Dimitri Ismailovitch
 [Domingos Xavier de Andrade] (Monsã)

E

[Elezier] Xavier
 [Eliseu] Visconti
 Emanuel Araujo
 Emiliano Augusto Cavalcanti de
 Albuquerque e Melo (Di Cavalcanti)
 Emílio Moura (E. ML.)
 Erbo Stenzel
 Euridyce Bressaue

F

[F. Muniz]
 Fernandes Dias da Silva
 Fernando Correia Dias
 Fernando Diniz
 Fialho de Oliveira
 [Francisco Correia Dias de Araújo]
 [Francisco Guimarães Romano] (Romano)
 [Fredy Carneiro]

G

[G.] Bloow
 Getulio Motta
 Géza Heller
 Gilberto Freyre
 Gregório Américo Filho
 [Guilherme de Andrade de Almeida]

H

Hans Hornig

I

[ileg] Gilbert
 Ítalo Cencini
 Izaltino Barbosa

J

J. Guimarães Vieira
 Jacques Houli
 Jan Zach
 Jerônimo Ribeiro
 Jimmy [Mott]
 Joanita Blank
 João [ileg]
 Jordão de Oliveira
 Jorge Colaço
 Jorge de Lima

Jorge Guidacci

Jorge Rodrigues

Jorge Santos

José Cândido

[José Carlos de Brito e Cunha] (J. Carlos)

José [Rômulo Moreira]

José Júlio de Calasans Neto

José Madeira de Freitas (Madeira; Mendes
 Fradique)

[José Maria da Silva Paranhos Júnior]
 (Barão do Rio Branco)

Júlio Maria dos Reis Pereira (Júlio)

K

Kurt Wiese

L

L. Menezes

Lanfranco Aldo Ricardo Vaselli Cortellini

Rossi Rossini (LAn)

Lasar Segall

Lielzo Azambuja

Lúcio Cardoso

Luis Jardim

M

M. Rabello

Marcelo Soares

[Maria da Glória Castro]

Maria Vasco

Mário de Ascenção Palmério

Mário de Oliveira Mendes (Mendez)

Massoca Fontes (Massoca)

Mello Nóbrega

Menotti del Picchia

Miranda Junior

Modesto Brocos y Gomez

Montez [Magrão]

N

Napoleon Potyguara Lazzarotto (Poty)

Newton Figueiredo Coutinho

Nicolau Cesarino (Max Yantok)

Nóbrega [da Cunha]

O

Octavio Sgarbi

Orestes Acquarone Filho

Orlando Mattos

Osman Lins
 Osvaldo Teixeira
 Oswaldo Goeldi

P

Pablo Neruda
 Paulo [F] da Silva
 Paulo Armando
 Paulo Gys
 Paulo Hecker Filho
 Paulo Menotti del Picchia
 Pedro Augusto
 Pedro Graña Drummond
 Pedro Landim
 Pedro Nava
 Pedro Paulo
 Percy Deane
 Pierre Gandon
 Pinto de Moura

Q

Quirino Campofiorito

R

Raul Pederneiras (Raul)
 Ribeiro Couto
 R[oberto] Evangelista
 Rosário Fusco

S

Santiago Arturo Scott Rojas (Jimmy Scott)

Sarah Villela de Figueiredo
 Silveira Neto
 Silvia de Leon Chalreo
 Silvio Meira
 Sotéro Cosme
 Stevo Seljan
 Studio G. L. Manuel Frères

T

[Tadeusz] Kantor
 Teófilo Otoni
 Th. Anderson
 Timoteo Pérez Rubio
 Tomás Santa Rosa

V

Vanderlei Tomaz
 V. G[ileg]lli[ileg]
 Vicente do Rego Monteiro
 Vicente Maeso
 Victor Henrique Woitschach (Ique)

Y

Yllen Kerr

Z

[Zé Andrade]
 Zivaldo Alves Pinto (Zivaldo)
 [Zoya Lissovskaja de Nysankowski]
 Zuca Sardan