UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
MUSEOLOGIA

Cláudia Regina Alves da Rocha

Da Pinacoteca ao Museu:
Historicizando Processos Museológicos

São Paulo

2014

Cláudia Regina Alves da Rocha

Da Pinacoteca ao Museu:
Historicizando Processos Museológicos

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação Interunidades em
Museologia da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre
em Museologia

Área de Concentração: Museologia

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Gonçalves
Magalhães

Linha de Pesquisa: História dos
processos museológicos, coleções e
acervos

Versão corrigida. A versão original
encontra-se na biblioteca do MAE

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Rocha, Cláudia Regina Alves da.

Da Pinacoteca ao Museu: historicizando processos museológicos/
Cláudia Regina Alves da Rocha ; orientador Ana Gonçalves Magalhães. - São Paulo, 2014.

138 fl.: il. color. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2014.

1. Museu Nacional de Belas Artes. 2. Documentação museológica. 3. História dos
museus. 4. Museus de arte. 5. Museu. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: ROCHA, Cláudia Regina Alves da

Título: Da Pinacoteca ao Museu: historicizando processos museológicos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.^a Dr^a Ana Gonçalves Magalhães Instituição: USP

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. Paulo Cesar Garcez Marins Instituição: USP

Julgamento_____ Assinatura_____

Prof.^a Dr^a Letícia Coelho Squeff Instituição: UNIFESP

Julgamento_____ Assinatura_____

AGRADECIMENTOS

À Ana Magalhães pela orientação, pelas reflexões construídas e pelo saber compartilhado ao longo desta dissertação;

Aos professores Leticia Squeff e Paulo Garcez pela leitura atenta de minha qualificação e pelas considerações que me ajudaram a avançar nesta pesquisa;

A todos os funcionários do MNBA, especialmente à diretora do MNBA, Monica Xexéo, pelas diversas autorizações para a realização do curso; Pedro Xexéo e Sidérea Sousa, pela concessão das entrevistas; Mary Komatsu pelo atendimento sempre generoso na Biblioteca; Thais Freitas pelo atendimento no Arquivo Histórico; Andrea Pedreira pelo processo de uso de imagens e Cinda Alcântara pelo trabalho de parceria junto à Seção de Registro, principalmente em minhas ausências para cursar as disciplinas e para participar das reuniões de orientação;

A Cláudio Valério pela concessão de entrevista e consulta ao arquivo Oswaldo Teixeira;

À Márcia Muller pelo atendimento no arquivo Oswaldo Teixeira;

Aos funcionários: Maria das Graças Freitas Souza Filho, Luciana Pereira Rodrigues e Rogério Lima do Museu Nacional; Adriana Bandeira Cordeiro, do Museu Histórico Nacional; Gabriel Bevilacqua e Fernanda d'Agostinho, da Pinacoteca do Estado de São Paulo; Flávia Urzua, do Museu Paulista; Andrea Pacheco e Sara Vieira do MAC/USP;

À Eneida Maria Alves da Rocha que preencheu minha infância com as várias coleções de livros construídas nos trajetos diários de ida e volta da escola e por ser sempre exemplo de coragem e de luta para a conquista dos sonhos;

A Ubirajara Alves da Rocha (In Memoriam) por ter sempre acreditado que conquistaria muitas vitórias na vida;

À Ana Lúcia Alves da Rocha pela conversa amiga nos dias mais tensos e pela ajuda nas transcrições;

A Edson Nobrega pela presença constante em minha vida, pelas leituras e conversas sobre o meu trabalho, pelo incentivo e companheirismo;

A todos os familiares e amigos que acompanharam com alegria e curiosidade as etapas deste trabalho.

RESUMO

O Museu Nacional de Belas Artes e sua documentação museológica constituem o principal objeto de estudo desta pesquisa, que procura investigar em suas origens, junto à Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes, as ações de tratamento documental que essas instituições utilizaram. Partindo da premissa de que a criação do Museu Nacional de Belas Artes deu-se no século XIX, a pesquisa tem por objetivo mapear as proximidades e distanciamentos, sob o enfoque documental, entre tais instituições.

Palavras-chave: Museu Nacional de Belas Artes, Documentação museológica, História dos museus, Museus de arte, Museu.

ABSTRACT

The National Museum of Fine Arts and its museological documentation are the aim of this research, which investigates its origins by the identification of the documentation processes developed at the Imperial Academy of Fine Arts, renamed National School of Fine Arts. Considering that the creation of the National Museum of Fine Arts emerged from the debates on the foundation of an Art Gallery inside the Imperial Academy of Fine Arts in the 19th century, this research explores the similarities and differences between these institutions from the point-of-view of the documentation of their collections.

Key Words: National Museum of Fine Arts, Museological Documentation, History of Museums, Art museums, Museum.

LISTA DE ABREVIATURAS

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

EBA – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

INAP – Instituto Nacional de Artes Plásticas

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

MAE - Museu de Arqueologia e Etnologia

MHN – Museu Histórico Nacional

MN – Museu Nacional

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

MP – Museu Paulista

MoMA – Museum of Modern Art, Nova Iorque

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SIMBA – Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 11
1. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, HISTÓRIA, ORIGENS, ACERVOS.....	p.16
1.1. Dos livros do Conservador na ENBA.....	p.33
2. DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA EM BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	p.37
2.1. Panorama da documentação museológica em quatro museus brasileiros.....	p.41
3. PROCESSOS DE TRATAMENTO DOCUMENTAL MUSEOLÓGICO NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.....	p.49
3.1. Documentação museológica no MNBA.....	p. 49
3.1.2. Dos Livros de Registro.....	p.53
3.1.3. Das Fichas de Catalogação.....	p.56
CONCLUSÃO.....	p.61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.65
ANEXOS.....	p.76

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende contribuir para a compreensão do estabelecimento de procedimentos museológicos de salvaguarda, neste caso de documentação museológica, no primeiro museu de arte do Brasil.

Tendo como referência as tendências formuladas por Mensch para o pensamento museológico, podemos delimitar esta pesquisa naquela que toma “a Museologia como estudo da implementação e integração de um certo conjunto de atividades, visando à preservação e uso da herança cultural e natural dentro do contexto da instituição museu”¹.

Construída a partir de uma perspectiva histórica, a pesquisa tenta identificar as bases da concepção de museu de arte através do mapeamento de ações de transformação de objetos artísticos em herança cultural: as ações que envolvem a transformação do acervo artístico e arquitetônico da antiga Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) iluminam fazeres cotidianos que buscam a preservação de bens culturais, em um período em que vários museus estavam sendo criados enquanto instrumento de uma política de Estado.

A abordagem histórica da documentação museológica constitui-se em perspectiva pouco ou ainda não explorada: os textos e pesquisas produzidos dentro desta temática seguem um viés de estudo aplicado e de gestão. A documentação museológica é compreendida através de sistemas, do gerenciamento da informação e de acervos; de normas; de classificações e de controle do acervo. Nesse contexto, enfrentamos dificuldade para a construção desta pesquisa quanto ao referencial bibliográfico que tratasse tanto desta nova perspectiva da documentação museológica quanto da documentação museológica desenvolvida no MNBA, encontrando somente textos sobre o sistema de informação de acervo criado a partir dos anos de 1990.

Dentre a referência bibliográfica levantada foram encontrados textos e pesquisas em sua maioria produzidos por técnicos do Museu. No âmbito acadêmico foram localizadas três dissertações produzidas entre os anos de 2010 a 2013 que em linhas gerais abordam o MNBA em três áreas: a da comunicação, a da restauração/conservação e a da aquisição de acervo. Em Moreira Junior², são analisadas as formas de comunicação das exposições temporárias realizadas durante a gestão dos diretores Heloisa Aleixo Lustosa e Paulo Herkenhoff. Também foram analisados os tratamentos da mídia impressa e televisada à

² MOREIRA JUNIOR, Nelson. **A exposição invisível: divulgação permanente do Museu Nacional de Belas Artes**. Dissertação (Mestrado). Centro de Ciências Humanas e Sociais. Uni-Rio/MAST, Rio de Janeiro, 2010.

estas exposições. Estes dados foram analisados em estudo comparativo para compreender o que denominou como invisibilidade das exposições permanentes do MNBA. Em Souza³, a pesquisa é desenvolvida a partir da análise de duas obras de arte contemporâneas expostas na Galeria de Arte Brasileira e Contemporânea sob o aspecto da conservação e da restauração. A postura do restaurador diante da arte contemporânea constitui-se na principal questão sendo desenvolvida através da análise das condições ambientais da Galeria, análise de documentação das obras, entrevistas com artistas e funcionários do MNBA e do IBRAM, visitas a museus de arte e proposição de tratamentos de intervenção e ações de conservação preventiva para estas obras. O trabalho também apresenta histórico sobre a concepção expográfica da Galeria baseado em relato oral. Em Silva⁴, é analisada a constituição do acervo do MNBA entre os anos de 1937 e 1945 através da identificação de diretrizes e procedimentos que nortearam as aquisições de acervo do MNBA. A existência de uma política de aquisição de obras de arte é analisada à luz da análise dos processos de aquisição do período bem como da política cultural desenvolvida durante o Estado Novo.

A pesquisa foca na documentação primária que se encontra sob a guarda da Seção de Registro e cria inter-relações com outras fontes como as do Arquivo

¹ VAN MENSCH, Peter. *O objeto de estudo da museologia*. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF, 1994. p.4

³ SOUZA, Geisa Alchorne de. **Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea brasileira do Museu Nacional de Belas Artes**. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas. Uni-Rio/MAST, Rio de Janeiro, 2012.

⁴ SILVA, Carlos Henrique. **O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes**. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Uni-Rio/MAST, Rio de Janeiro, 2013.

Histórico do MNBA; Arquivo do Museu D. João VI; do Arquivo Central do IPHAN; da Fundação Biblioteca Nacional; do CPDOC/FG; do Arquivo Oswaldo Teixeira² e dos Relatórios Ministeriais perseguindo a origem da ideia de museu e as ações museais, desde a Academia Imperial de Belas Artes, sua culminância com a criação do MNBA e sua trajetória de tratamento documental museológico até a criação do Projeto Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA).

A presente pesquisa tenta mostrar que refletir sobre os processos museológicos instituídos no MNBA sob o viés documental nos faz traçar a trajetória do surgimento desta instituição ao identificar as estratégias desenvolvidas para se diferenciar de uma instituição de ensino tradicional de artes que já coletava, conservava e exibia uma antiga coleção e que, durante quase quarenta anos, dividiu o mesmo prédio com ele.

Para tanto, tentamos identificar as ações museológicas desenvolvidas pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e posteriormente ENBA com o objetivo de demonstrar, antes de mais nada, que o MNBA é um museu que nasce no século XIX.

A escolha do tema deve-se primeiramente à minha trajetória profissional desenvolvida, em grande parte, em projetos de documentação e, além disso, por ser desde março de 2011 responsável pela Seção de Registro do MNBA. Soma-se a este quadro o acesso a uma documentação não estudada, como é o caso dos *Livros do conservador* existentes no Arquivo histórico; da documentação da Seção de Registro e do Arquivo Institucional que ainda não recebeu tratamento adequado. Unem-se temática e fontes inéditas na tentativa de iluminar a história institucional do primeiro museu de arte do Brasil.

Criada há vinte anos como Seção de Registro e Controle³, sem ter suas atribuições documentadas, a Seção era principalmente responsável pelo registro dos dados de obras no Livro de Inventário; pelos trâmites de autorização de uso

² Arquivo pessoal do primeiro diretor do MNBA, Oswaldo Teixeira, que se encontra sob a guarda da família em Niterói, Rio de Janeiro.

³ Em entrevista, Anexo H, o museólogo Pedro Xexéo afirma que esta Seção teve origem no final dos anos de 1970, quando a preocupação com o controle de entrada das aquisições, bem como de sua documentação, começavam a apontar para a necessidade da criação de um setor específico. A museóloga Sidérea Souza afirma em entrevista, Anexo J, que a antiga Divisão de Acervos, setor que apresentava ações de controle de exposições temporárias, de movimentação e registro de obras, foi renomeada como Seção de Registro e Controle no início da gestão de Heloisa Aleixo Lustosa (1991 a 2002), com as mesmas atribuições.

de imagens, bem como de guarda e conservação de cromos; pela guarda e atualização da documentação referente às aquisições de acervo; pelos empréstimos de longa duração do MNBA com instituições, e, desde 2006, pelos empréstimos temporários para exposições. Em 2008, foi criado o Núcleo de Imagens que passou a responder pelas atividades referentes ao uso de imagens. Em 2011, foi renomeada como Seção de Registro.

A Seção encontra-se estabelecida em dois eixos distintos: um referente aos empréstimos e outro referente ao registro, sendo que as ações referentes aos empréstimos temporários obtiveram maior organização devido a uma demanda muito grande de solicitações.

A pesquisa se propõe a mapear origens de práticas atuais, além de revelar como o MNBA tratou a questão documental ao longo do tempo – se quando de sua criação, espelhando práticas institucionalizadas pela ENBA, ou se criando novas práticas – bem como pensar sobre a maneira pela qual desenvolveu novos fazeres até a criação do projeto SIMBA.

Este trabalho também contempla sugestão da banca de qualificação para estabelecer um estudo relacional do MNBA com instituições previamente criadas ao surgimento do MNBA. Assim, foram realizadas consultas quanto aos procedimentos de documentação museológica para objetos artísticos utilizados no Museu Histórico Nacional, Museu Nacional, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu Paulista, na tentativa de melhor circunstanciar o contexto de criação da primeira ficha catalográfica desenvolvida no MNBA.

Bruno⁴ define os principais campos de ação museológica como o Campo Essencial, o Campo de Interlocução e o Campo de Projeção. Estes campos se inter-relacionam e configuram a *cadeia operatória* museológica. A presente pesquisa encontra-se inserida no Campo Essencial, que tem como parâmetros delimitadores os procedimentos relacionados à cadeia operatória da salvaguarda e da comunicação. Usa como metodologia a pesquisa em fontes primárias existentes no Arquivo Histórico do MNBA e a documentação sob a guarda da Seção de Registro, como também a coleta do depoimento oral de antigos funcionários do MNBA, através do método de entrevistas. A articulação destes dados é utilizada na tentativa de criar uma narrativa sob o viés da documentação

⁴ BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Principais campos da ação museológica*. “Comunicação apresentada no seminário Museus e Exposições no século XXI: vetores e desafios contemporâneos.” São Paulo: CCB, 20 a 24 de julho de 2004. 5p. (mimeo) 2004, p.1

museológica com o fio condutor da história institucional. Toma como referências textuais a produção dos técnicos do MNBA; e teóricas, a produção bibliográfica em perspectiva histórica sobre documentação.

1. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, HISTÓRIA, ORIGENS, ACERVOS

Art.1º. Fica creada uma Galeria Nacional de Bellas Artes na Capital Federal, distincta e independente da actual escola de mesmo título.

Art. 2º. O seu fim é abrigar e conservar as obras artísticas de merito pertencentes ao Estado, e aquellas que este julgar conveniente adquirir.

Art. 3º. O seu character é essencialmente nacional, sendo por isso preferidas, nas aquisições, aquellas produções de arte que representarem brasileiros illustres, factos importantes da historia patria, ou paizagens e scenas caracteristicas do Brasil.

Art.4º. Exceptuam-se do art. 2º as obras que forem indispensaveis ao ensino da Escola Nacional das Bellas Artes ou aos estabelecimentos publicos onde actualmente se acham.

Art. 5º. É destinado para séde da Galeria Nacional o antigo edificio do Museu Nacional; applicando-se ás modificações necessarias á sua nova destinação a soma concedida para fim semelhante no pressuposto de alli continuar o dito museo.

Art. 6º. Se dessa somma sobrar qualquer quantia, será essa applicada a beneficio da arte brasileira e das colleções do Estado.

Art. 7º. Para a administração, aquisição de trabalhos artisticos, a serviço da Galeria concorrerá este com a somma actual de 70 contos de réis, ajuntando-se-lhe aquella que actualmente se acha consagrada para “aquisição de obras de arte” na verba da Escola Nacional de Belas Artes.

Art. 8º. Ficará a Galeria Nacional a cargo de um director de livre escolha e nomeação do governo, e só manterá o pessoal rigorosamente indispensável aos fins de sua criação.

Art. 9º Será franqueada ao publico todos os dias uteis ou feriados, das 10 horas da manhã ás 4 da tarde.

Artº 10º. Revogam-se as disposições em contrário.

Sala das Sessões, 18 de julho de 1892, - Pedro Americo⁵

⁵ Trecho extraído de carta datilografada sem autoria e sem data. Existe a seguinte inscrição, à tinta esferográfica, no canto superior direito: “Manuel de Araújo Porto-Alegre Filho”. No texto, o autor cita que o escreve quarenta anos depois da apresentação do projeto de Pedro Américo, sendo inferido o ano de 1932. Este ano também aparece inscrito, à tinta esferográfica, ao final da última folha do documento.

Em 1932, Manuel de Araújo Porto-Alegre Filho⁶ resgatou o projeto de lei elaborado e defendido, em plenário no ano de 1892, pelo pintor e deputado Pedro Américo para a criação da Galeria Nacional de Bellas Artes. O projeto, considerado um luxo para alguns deputados, foi indeferido com o argumento da ausência de verba. Manuel de Araújo Porto-Alegre Filho estabeleceu um diálogo corroborativo com este projeto de lei através de uma análise do acervo da Pinacoteca, propondo a organização para uma nova Galeria.

Para Porto-Alegre Filho, a nova Galeria deveria ser dividida em duas seções autônomas: uma de artistas nacionais e outra de artistas estrangeiros. Estas seções deveriam ser ampliadas com a aquisição de obras originais e cópias, no intuito de compor “uma historia da pintura nacional e a das várias nações e escolas de pintura de todos os paízes”⁷.

Porto-Alegre Filho propunha a ampliação de obras expostas nas mais diversas tipologias como Escultura, Gravura, Desenho, Projetos de Arquitetura, etc., e ainda sugeria a criação das seções de Arte Colonial; de Arte Indígena; de Arte Ornamental antiga e moderna; de História da Arquitetura; e de Gravura em medalhas em geral. Também sugeria como sede da Galeria, área na rua Chile, situada na parte posterior da Escola, onde os prédios seriam interligados por um passadiço.

O autor ainda defendeu a criação de um Departamento de Belas Artes dentro do Ministério da Educação, e a criação de um “registro de obras de arte (pintura, escultura, architectura, gravura, etc.)”⁸. Preocupava-se com a questão dos direitos autorais e de reprodução para evitar a exploração comercial. Propôs como metodologia do registro a entrega de três fotografias da obra e pagamento de uma taxa, procedimento semelhante ao utilizado, à época, na Biblioteca Nacional para o registro de publicações. Defendia também um registro

Arquivo Central do IPHAN – Série Inventário – Rio de Janeiro – Museu Nacional de Belas Artes: Prédio – Histórico e Descrição do Bem.

⁶ Filho de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Apesar das informações exíguas sobre o autor, o documento revela sua proximidade e preocupação com o universo artístico, em uma clara influência de seu pai.

⁷ Trecho extraído da carta de Manuel de Araújo Porto-Alegre Filho. p. 4-5.
Arquivo Central do IPHAN - Série Inventário - Rio de Janeiro - Museu Nacional de Belas Artes: prédio - Histórico e Descrição do Bem.

⁸ Ibidem, p.6.

obrigatório de obras de arte para compor um “cadastro da riqueza artística da nação”⁹, de todos os quadros de artistas nacionais vendidos em exposições. Deveriam ser registrados os seguintes dados: dimensões, preço de compra (sigiloso), nome do proprietário anterior e de fotografia. Este registro seria aplicado a toda expressão artística, como também ao registro de edificações para criar um arquivo iconográfico da evolução da arquitetura.

O autor ainda previa as atribuições de “conservação, proteção dos monumentos e edifícios públicos que forem considerados nacionais, mediante decreto, pelo seu valor histórico ou artístico.”¹⁰, caso não fosse criado o Departamento de Belas Artes. Ademais, o autor preconizava a extensão da proteção patrimonial para os elementos da paisagem nacional.

Porto-Alegre Filho previa uma biblioteca para a Galeria, bem como a publicação de catálogos das obras de arte com vasta informação sobre o objeto artístico e também da História da Arte Brasileira. O autor valorizava a presença de um conservador responsável pelo prédio e pelas obras e propôs uma parceria com o Touring Club para dispor de guias para estrangeiros na condução a pontos turísticos, a monumentos, a obras de arte e à Galeria. Sugeriu a análise sobre atribuições referentes à fiscalização de filmes. Por fim, o autor ainda propôs a publicação da “História da Arte Brasileira” com patrocínio dos Ministérios da Educação, do Trabalho e das Relações Exteriores para mobilizar grande divulgação, conferências temáticas, e cursos livres sobre assuntos não tratados no currículo da ENBA.

Em 1936, em carta intitulada “Organização do Museu Nacional de Belas Artes”¹¹, José Marianno Filho¹² apresentou medidas de ordem material e de organização para a instalação do MNBA. As medidas de ordem material se referiam às ações de adaptação do prédio, como a adequação de espaços livres para a construção de galerias e pequenas salas para exposição das obras doadas por colecionadores particulares. O autor propôs que as esculturas (não definidas) ocupassem as galerias do andar térreo, bem como a criação de salas

⁹ Ibidem, p.7.

¹⁰ Ibidem, p.8.

¹¹ Carta manuscrita, datada e assinada. Há uma transcrição datilografada deste documento em papel timbrado do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

¹² Crítico de arte. Sócio-fundador da Sociedade Brasileira de Belas Artes em 1921. Diretor da ENBA nos anos 1926 e 1927. Em janeiro de 1937, solicitou a intercessão do embaixador Oswaldo Aranha para sua nomeação como diretor do MNBA.

de restauração, carpintaria e arquivo, além da transferência de peças de mobiliário para outros museus.

As medidas de organização foram apresentadas em tópicos e propunham a análise do estado de conservação de todas as obras expostas para trocas de molduras, reentelamentos e trocas de chassis; exposição das obras por Escolas e em ordem cronológica; organização de um "arquivo" das obras expostas com foto, dados biográficos e "referências especiais"; criação de revista para a publicação sobre estudos do acervo do MNBA e sobre Belas Artes; publicação de catálogo geral das obras expostas excluindo as cópias; realização de conferências e exposições anuais e contratação de um restaurador chefe.

Os dois primeiros documentos nos apresentam ideias para a criação de um museu de artes dissociado da ENBA que vinte anos após sua criação vinha recebendo críticas quanto ao tratamento dispensado às obras de arte da Pinacoteca. O crescimento de sua coleção, o estado de conservação e a forma de exposição das obras de arte, somado ao estado de conservação do prédio, ganharam notícias de vários jornais, mobilizando a manifestação textual de atores que circunstanciavam o cenário cultural da época.

No primeiro documento, Pedro Américo propôs a criação de uma instituição com acervo predominantemente nacional com origem na Pinacoteca da ENBA. Sem muita descrição deste espaço, o autor prevê verba para aquisição de obras de arte, a sede e as normas para a nomeação de um diretor. Já a proposta de Porto-Alegre Filho amplia o projeto de Pedro Américo, criando uma instituição com várias atribuições que transcenderiam as atribuições de um museu, pois confere características muito próximas das que seriam do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado cinco anos depois.

Interessante notar as concepções de museu: no projeto de Pedro Américo, a Galeria estaria voltada para construção e enaltecimento do Nacional. Já na proposta de Porto Alegre Filho, estaria pautada na visão dos museus enciclopedistas do século XIX. A ideia de coleções que apresentem e esgotem uma história de pintura nacional e mundial tem sua origem no surgimento dos museus e na ideia de museu público.

Este último surgiu especificamente no contexto da Revolução Francesa, ocorrida em 1789, quando houve a transferência dos bens do Clero, da Coroa e de nobres para a esfera pública, e a desconstrução da monarquia absolutista.

Foram definidos parâmetros de proteção ao então patrimônio nascente através do estabelecimento de controles, como os inventários, e o desenvolvimento da gestão destas coleções que foram destinadas à criação de vários museus, de acordo com as tipologias dos objetos inventariados. O surgimento dos museus inaugura uma fase de expansão e institucionalização de práticas e técnicas para lidar com a “massa” de objetos que passavam por processos de musealização crescente.

Os museus, então, foram usados como meio de implantar uma pedagogia de instrução do povo, para a difusão de valores como o civismo e do conhecimento da história francesa. Ao longo do século XIX, a Europa viu a criação de vários museus, usados para a construção da nacionalidade e fortalecimento dos Estados Nacionais. Assim, o modelo francês de uso pedagógico para a formação do cidadão é replicado no continente europeu. Neste período foram criados o Museu Real dos Países Baixos (Amsterdã), o Museu Hermitage (São Petersburgo), o Museu do Prado (Madri), o Altes Museum (Berlim) etc.

Dentro deste contexto internacional, podemos traçar um paralelo da proposição de Pedro Américo com um museu de arte: o Museu de Luxemburgo, em Paris. Quando Pedro Américo propôs uma Galeria Nacional de Arte, a Pinacoteca da AIBA já existia e tinha por objetivo maior a exposição dos trabalhos de alunos e professores. A Pinacoteca era o espaço de diálogo com as novas produções artísticas e local de apresentação à sociedade da arte produzida no país. O novo harmonizava-se com o velho da memória artística produzida pelas nações mais desenvolvidas. Na Pinacoteca não se encontravam somente as obras, mas também os artistas em diálogo com críticos e intelectuais quando das Exposições Gerais e posteriormente dos Salões Nacionais.

O Museu de Luxemburgo, fundado em 1818 no Palais de Luxembourg, foi criado para receber a produção de artistas vivos. A ausência de um espaço institucionalizado, fora dos salões de arte, onde os artistas pudessem apresentar sua produção, está na origem de sua criação. O museu assumia o compromisso de permanecer com as obras expostas por até dez anos depois da morte do artista, sendo então transferidas para o Museu do Louvre. Sua proposta, portanto, era a de um espaço intermediário antes da legitimação do artista nas coleções do Louvre:

En una organización racional de la sociedad artística, tal como era concebida em 1818, este museo según lo citaba *Le Moniteur Universel*, debe formar un espacio intermedio entre el Salón, donde el alumno se sitúa junto al maestro, y el Museo Real (Louvre) donde Francia acoge las obras maestras de los grandes artistas del mundo entero y que la opinión universal, tras su muerte, consolida su gloria¹³.

Na AIBA e na ENBA, a proposta era semelhante, pois realizava-se a compra dos melhores trabalhos para o acervo da Pinacoteca, legitimando-se a trajetória artística de muitos alunos. O espaço intermediário da exposição na AIBA e na ENBA era curto se comparado ao do Museu de Luxemburgo, que em muitos casos não encaminhava obras de determinados autores para o Museu do Louvre.

Os séculos XVIII e XIX marcaram a expansão dos museus na Europa. No Brasil, diferentemente da história europeia, tal ascensão ocorreu no século XX e seu uso como o espelho dos discursos de construção da identidade nacional brasileira deu-se com a criação do Museu Histórico Nacional (MHN), em 1922. Este museu tornou-se emblemático e inaugurou um museu temático, de história, pensado para ser utilizado para conhecimento e construção de uma história oficial e consequentemente contribuir para a difusão de valores identitários da nação.

Dez anos depois, em 1932, foi criado o primeiro curso de museus do Brasil, no MHN. Além de ter se tornado um modelo de museu temático e tradicional, também formava os profissionais que iriam difundir um fazer museal de acordo com os postulados ensinados e defendidos por Gustavo Barroso¹⁴. Em 1937, com o estabelecimento do SPHAN, foram criados diversos museus, configurando uma era de expansão e interiorização de espaços museais no Brasil. E o MNBA, sendo também fundado em 1937, vai apresentar muitas das características propostas nos dois primeiros documentos, bem como ações para

¹³ SANTIAGO RESTOY, Caridad-Irene de. **Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales**. Tese (doutorado). Universidade de Murcia. 1999. p.71.

¹⁴ Criador, fundador e diretor do MHN por mais de trinta anos. Professor do Curso de Museus do MHN. Advogado de formação, teve grande atuação na área do jornalismo. Era integralista, com forte militância política.

sua materialização que se assemelham às propostas por José Marianno Filho. Seu primeiro diretor, o pintor Oswaldo Teixeira, em entrevista ao *Jornal do Brasil*¹⁵, em 1937, apresentou um plano de ação, considerado "grandioso" para o MNBA:

De início, remodelarei completamente as galerias, pondo em ordem os quadros, segundo as diversas escolas de pintura, como por exemplo: italiana, flamenga, francesa, etc., reunindo em uma só galeria todas as obras de arte brasileiras; pesquisarei sem demora, as obras, até hoje denominadas "De autor ignorado", investigarei, com o máximo cuidado, quais as telas originais, quais as cópias; retirarei com urgência, todas as cópias [...].¹⁶

O diretor disse ainda que criaria uma sala para a exposição das cópias, outra para as obras doadas por colecionadores particulares, uma para os autorretratos de artistas nacionais e internacionais, e outra para os pintores modernos. Teixeira segue explicando que pleitearia verbas para a realização de melhorias nas galerias, para cessar os constantes alagamentos provocados pelas chuvas e infiltrações nos espaços, bem como melhorias para a iluminação, ventilação e para a segurança do museu com a ampliação do número de guardas, e solicitação de um guarda para o turno da noite. Além disso, providenciaria a instalação de grades de ferro nas portas principais e a reforma das ferragens que impossibilitavam o correto fechamento das portas do museu, que eram fechadas com "trancas e taquinhos". Quanto à expografia, o diretor chega a usar o termo "balbúrdia terrível" para definir a disposição dos quadros com pequenos quadros expostos junto ao teto e com pouco espaço entre eles, além de informar que realizaria a mudança das "velhas molduras" que se encontravam em estado deplorável de conservação. O diretor ainda tinha planos de ampla divulgação do MNBA e de contratação de "guia intérprete" para o atendimento dos visitantes estrangeiros. Por fim, pleitearia verba para a aquisição de obras de arte e para a instalação de um gabinete de raio-X para análise das pinturas e de um gabinete fotográfico. Criaria uma seção para venda

¹⁵ TEIXEIRA, Oswaldo. **O museu de belas artes**, *Jornal do Brasil*, 30/06/1937.

¹⁶ As cópias se constituíam no principal método acadêmico de formação de um artista dentro da academia francesa. O aluno desenvolvia sua técnica por meio de treinamentos de execução através da cópia de trabalhos dos chamados grandes mestres.

de reproduções fotográficas de obras do acervo e convidaria diversas escolas públicas para que visitassem o museu.

Interessante notar como o plano de ação de Oswaldo Teixeira apresenta muitas semelhanças com as propostas apresentadas anteriormente, levando-nos a inferir sobre a circularidade destas ideias e o agregamento a uma proposta de museu nacional de arte, tendo como elemento comum a estes atores uma relação estreita com a AIBA e a ENBA. Fundem-se aqui as características de um museu enciclopédico e de uma Pinacoteca ligada a uma instituição de ensino que tinha uma forma de sistematização do ensino artístico através do conhecimento das Escolas tradicionais de formação de artistas e de valorização da abordagem cronológica.

Também é interessante notar a preocupação em separar as cópias de obras dos originais, talvez como tentativa de apresentar o que seria a pintura nacional, dissociada de seu processo de construção, o que comporia um imaginário de galeria das grandes obras nacionais. Ou ainda uma forma de se diferenciar da Escola onde a cópia era a base de um método de ensino.

Estamos diante do surgimento de um museu que nasce através de um choque de ações museológicas para reconfigurar um espaço que ao olhar contemporâneo já era museológico, pois a Pinacoteca apresentava dinâmicas características de um museu tradicional e constituía-se em espaço de guarda, aquisição, conservação e exposição.

O MNBA teve como origem o acervo da Pinacoteca da ENBA que se formou a partir das seguintes coleções iniciais:

Coleção Le Breton

Joachim Le Breton em sua proposta de organização de “um sistema completo de instruções das artes”¹⁷ apontava para a necessidade da formação de uma coleção na futura Escola:

¹⁷ LEBRETON, Joachin. **Manuscrito inédito sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro**, em 1816. p.21.

[...] O mestre tem talvez tanta necessidade quanto os alunos de ligar-se, êle próprio, aos modelos que o inspiram, o retificam, o impedem de desviar-se; aliás, terminada a aprendizagem, resta ainda ao jovem pintor a tarefa de dar ao seu talento um caráter, uma fisionomia. E como o faria, se conhecesse somente os quadros de seu mestre e aqueles que o acaso lhe oferecesse aqui, em número demasiado pequeno, e que talvez ainda não fossem suficientemente clássicos?

É, portanto, necessário reunir quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas, como demonstração, ao mesmo tempo em que guiem e mesmo inspirem os professores.

Embora somente com grande despesa se possa formar uma coleção de quadros para um Soberano, não é difícil reunir para uma escola, com despesa moderada, o necessário e o útil em quadros, escolhendo bem e pondo de lado a pretensão e a mania de possuir coisas demasiado raras.¹⁸

Em 1816, Le Breton, propositor e organizador da “colônia artística francesa”¹⁹ chegou ao Brasil com quarenta e dois quadros e aqui recebeu a remessa de mais doze quadros, todos comprados em Paris do marchand Meunié²⁰.

Coleção Real

Formada através da transferência de quadros do Museu Nacional (MN) para a AIBA, pelo Aviso de 18 de Janeiro de 1832. Neste documento são listados 118 quadros que foram recebidos, em fevereiro de 1832, pelo diretor Henrique José da Silva e pelos professores Grandjean de Montigny, Félix Emile Taunay, Simplício R. de Sá, João Joaquim Alão e José da Silva Arruda.

Estes quadros, pertencentes a D. João VI e à família real, foram deixados no Brasil em 1821 quando o rei retornou a Portugal, sendo transferidos do Tesouro Nacional para o MN em 1822, após a declaração da independência.

¹⁸ Ibidem. p.14

¹⁹ Usaremos o novo termo para a Missão Artística Francesa de acordo com revisão historiográfica.

²⁰ A primeira compra foi realizada em 4/12/1815 e a segunda em 6/06/1816, do marchand M(..) Jean Baptiste Meunié. Cópias das listas transcritas do original – Arquivo Histórico do MNBA.

Segundo Moura²¹, em documento de 17 de março de 1832, onde o diretor da AIBA confirma o recebimento das obras, existe listagem anexa, onde foram identificadas 31 pinturas pertencentes à Coleção Le Breton. Esta listagem elaborada pelo MN, que pertencia ao Tesouro Nacional, é um indício do papel desempenhado por este espaço em relação à coleção real. Para a autora, trata-se de uma dedução do MN.

[...] como espaço de organização das preciosidades da Casa Real, como também confere certa lógica na distribuição das obras e legitima a conferência dos títulos encontrados nas listagens dos quadros que, hoje, estão no Museu Nacional de Belas Artes.²²

Esse museu científico era obrigado a acomodar, por ordem do governo, coleções que não tinham qualquer função relacionada com a instituição, como afirmou seu diretor Ladislau Netto: Assim é que, tendo já o edifício duas salas ocupadas pelos modelos de máquinas de Pinto de Almeida, nós o vemos dar agasalho, em janeiro de 1822, à Academia das Belas Artes e ao seu diretor Henrique José da Silva, a pretexto de se tornar oneroso ao Estado o aluguel do prédio que [este] até então trabalhava²³.

Assim, as coleções iniciais da Pinacoteca tiveram entrada simultânea na AIBA, seis anos após sua criação oficial.

A necessidade de uma dotação orçamentária para uma constante aquisição de obras de arte para a Academia foi manifestada por vários diretores e, enquanto isso, recebia doações de particulares. Na direção de Felix-Émile Taunay (1834-1851), a Pinacoteca foi organizada e novas aquisições foram feitas:

²¹ MOURA, Yara. **Coleção D. João VI – Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: 2008. 96p., il color.p.23

²² Ibidem, p.26.

²³ MOURA, Yara. **Coleção D. João VI – Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: 2008. 96p., il color.p.26

Logo depois de assumir a direção do órgão, em 1834, Taunay promoveria a compra de nova coleção de gessos. Ainda que esta aquisição pese por longo prazo sobre o escasso fundo orçado para nossas despesas, dizia Taunay, era fundamental completar a coleção de cópias da AIBA. Entre as novas aquisições foram adquiridos [...] o gladiador inteiro, o tronco do Laocoonte e muitos bustos formosos.²⁴

Através das Exposições Gerais de Belas Artes, criadas em 1840 por Felix-Émile Taunay, a AIBA aumentava o acervo institucional através da aquisição por compra ou da doação de alunos e professores, além de espólio de professores. Taunay também criou mecanismos para aumentar a coleção ao instituir os Prêmios de Viagem à Europa, onde os alunos deveriam remeter os chamados “envios de pensionistas” para serem avaliados pelos professores e para integrarem a coleção da pinacoteca. Soma-se a isso a sensibilidade de colecionadores particulares que doavam coleções importantes tanto para que alunos tivessem acesso como para consolidar a importância da instituição de ensino perante a sociedade.

No relatório Imperial de 1847²⁵, é solicitada a aquisição de “modelos elementares de Pintura Historica e Paizagem, e a criação de hum lugar de Reparador de Quadros”. Em 1850, a solicitação do restaurador ainda não havia sido atendida pelo Governo, pois o relatório enumera cinco ações ainda necessárias para um melhor funcionamento da Academia. O quinto ponto referia-se à “criação do lugar de Restaurador de quadros, único meio de evitar a completa ruina da valiosa colleção nacional, cuja guarda e conservação lhe está confiada”²⁶. Também era necessária a ampliação do edifício, através da construção de duas galerias para “conter comodamente os objetos que encerra.”²⁷

²⁴ SQUEFF, Leticia. **Uma Galeria para o Império – A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012. p. 103.

²⁵ **Relatórios Ministeriais** – Império 1847, p.17. Disponível em <http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1719/000017.html>. Acesso em 06 mar. 2013.

²⁶ **Relatórios Ministeriais** – Império 1850, p. 13. Disponível em <http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1722/000013.html>. Acesso em 06 mar. 2013.

²⁷ **Relatórios Ministeriais** – Império 1852, p.13. Disponível em <http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1724/000013.html>. Acesso em 06 mar. 2013.

A gestão de Araújo Porto-Alegre (1854-1857), além de trazer importante reforma (Reforma Pedreira) para a estrutura de ensino na AIBA, conseguiu importantes avanços para a configuração física da Pinacoteca, como a viabilização da reforma do edifício, que vinha sendo pleiteada por Félix Taunay, e a criação do cargo de Restaurador de Quadros e Conservador com funções relacionadas à manutenção e funcionamento da Pinacoteca.

Segundo Squeff²⁸, o investimento na Pinacoteca constituía-se em eixo do projeto de Porto-Alegre para reformar o edifício e garantir um espaço de exposição permanente dos quadros da Academia, aos cuidados de um profissional e com o compromisso de abertura pública:

Os estatutos de 1855 continham, além disso, outras normas que indicam a centralidade da pinacoteca nos projetos de Araújo Porto-Alegre. Eles instituíram um novo cargo: de “Restaurador de Quadros e Conservador”. Esse novo funcionário da Academia devia desempenhar diversas funções, minuciosamente descritas no capítulo IV dos Estatutos. Além de fazer a manutenção dos “painéis”, o conservador devia cuidar do espaço da pinacoteca, mantendo a limpeza e a ordem da mesma.

Os estatutos da Reforma Pedreira trazem, por fim, outra norma: “132. A Pinacoteca deve ser conservada sempre no maior asseio possível e será franqueada diariamente a qualquer pessoa, ainda mesmo estranha, que a quiser visitar”²⁹.

Aqui temos uma trajetória ascendente de formalização de um espaço de guarda, aquisição, conservação e exposição e a identificação de dinâmicas características de um museu tradicional que culminavam em um objetivo maior de acesso ao público. Podemos inferir que aqui nasce o museu da AIBA.

Para se referir às características fundamentais de um museu, Poulot³⁰ citou o historiador da arte Michael Conforti, que as definiu em quatro elementos de estabilidade: a primeira refere-se à existência de um documento fundador, “espécie de estatuto”; a segunda diz respeito à definição da estrutura

²⁸ Ibidem, p.105.

²⁹ Ibidem, p.106.

³⁰ POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Coleção Ensaio Geral). p. 33.

administrativa e profissional; a terceira à “natureza das coleções permanentes” e a quarta ao prédio, toda sua arquitetura e trajetória de reformas. Considerando que nesta época poucas eram as instituições culturais no Rio de Janeiro e que principalmente não existia um museu de arte na antiga capital, podemos afirmar que a Reforma instituída na AIBA também apresenta uma característica inovadora ao legitimar um espaço de caráter museológico com extroversão principalmente voltada para um público fora do âmbito escolar.

Das demais doações realizadas à AIBA, destacamos a Coleção do Barão e Baronesa de S. Joaquim, que é composta por 20 telas de Eugène Boudin, além de 50 telas de autores diversos estrangeiros; a Coleção Luiz de Rezende, composta de telas, pastéis e medalhas de artistas estrangeiros e brasileiros; a Coleção Luiz Fernandes, composta de desenhos franceses e portugueses; a Coleção Conde de Figueiredo, composta de quadros de artistas franceses do século XIX; a Coleção Cunha Porto composta de mobiliário e de alguns quadros, e o Legado Índio do Brasil composta de quadros e de objetos decorativos e prataria.

Das coleções mais antigas (Le Breton e Real), encontram-se identificadas, no acervo do MNBA, respectivamente, até o momento, trinta e oito e vinte nove pinturas. As demais coleções encontram-se integralmente no acervo do Museu.

O decreto lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937 que reorganizou o Ministério de Educação e Saúde Pública, e o transformou no Ministério da Educação e Saúde, criou o MNBA, no prédio construído entre os anos de 1906 e 1908, para ser a sede da ENBA. O decreto ainda garantia a verba de 800:000\$000 (oitocentos contos de réis) para a remodelação do edifício e mais a verba de 100:000\$000 (cem contos de réis) para despesas de material necessário, visando a instalação do Museu.

Fica criado o Museu Nacional de Bellas Artes, destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal.³¹

³¹ Decreto Lei nº 378 de 13/01/1937. Art. 48.

O Anuário nº1³² (1938-1939) informa que foram realizadas intervenções nas claraboias das galerias para permitir melhor iluminação; no piso, sendo instalados tacos de madeira e nas paredes, aplicação de tinta de “coloração neutra”. Ainda informa que várias telas foram restauradas devido ao longo tempo em que ficaram fechadas dentro das Galerias, muitas expostas às goteiras das claraboias. Foram realizados trabalhos de substituição de molduras e chassis infestados de cupins, bem como intervenções pontuais para reversão de ressecamentos e umidade.

Além da reforma do prédio, era necessário definir qual seria o acervo do novo museu, e, para isso, o então Ministro Gustavo Capanema criou uma comissão, composta por Lucílio de Albuquerque, diretor da ENBA; Oswaldo Teixeira³³, diretor do MNBA; Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN e por Carlos Drummond de Andrade, diretor do Gabinete do Ministro. A comissão definiu o que pertenceria ao MNBA:

- 1- O Edifício;
- 2- Móveis, utensílios, material de expediente e objetos de ornamentação;
- 3- Arquivos de obras de arte;
- 4- Legados;
- 5- Telas, esculturas, gravuras e outras obras de arte³⁴.

Em 1946, Ribeiro nos conta que três anos após sua criação tinham-se os seguintes números:

só de obras de pintura, gravura e desenho, 1574 exemplares, sendo 1396 de autores autenticados, 139 de autores ignorados e 39 cópias. Quanto às obras de escultura, o número de exemplares era muito menor:

³² ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro: MEC/MNBA. 1938-1939.

³³ Diretor do MNBA de 1937 a 1961. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes. Conquistou o prêmio de viagem ao exterior na 31ª Exposição Geral de Belas Artes de 1924. Sua gestão foi marcada por adequações museológicas e expográficas às antigas dependências da ENBA, pelo estabelecimento de tratamento técnico museológico para o acervo e por exposições temporárias internacionais. Também professor e crítico, tinha opiniões polêmicas sobre a arte moderna que o colocavam em constantes debates com artistas da época. Apesar de ter sido claramente antimoderno, realizou exposições de artistas modernos no MNBA, como Maria Helena Vieira da Silva, Áspárd Szenes, Abelardo Zaluar entre outros.

³⁴ SOUZA. Edi Meneses de. O Museu Nacional de Belas Artes, 50 anos. **Revista Correio Filatélico**. Brasília: Assessoria Filatélica, p. 14-23, 1987. p.22.

apenas 435. Mobiliários: 78 exemplares; Objetos de arte: 193; medalhística: 289.³⁵

Souza informa ainda que o ministro Gustavo Capanema designou outra comissão, composta por “funcionários da Escola e do Patrimônio para que se fizesse a separação legal dos valores dos dois estabelecimentos”. O museu foi se materializando à medida que se desenvolviam os trabalhos desta comissão, sendo enfim inaugurado em 19 de agosto de 1939.

Quanto ao corpo técnico, o MNBA destaca-se por ter tido uma equipe formada através de seleção pública. A reforma do Ministério da Educação e Saúde criou o cargo de Conservador, tendo sido elaborado um concurso de provas pelo Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP). Na portaria nº 117 de 25/02/1939, as instruções caracterizavam as vagas para o cargo da *classe inicial* de conservador, tendo como pré-requisito o diploma do Curso de Museus. Em 6 de outubro de 1939 foi publicada a portaria de nº 250 que retirou a obrigatoriedade do diploma, ampliou as atribuições do cargo, não sendo mais um cargo inicial, e o transformou em um concurso de provas e títulos.

Neste primeiro concurso, de dez candidatos, foram aprovadas cinco museólogas: Regina Monteiro Real, Elza Peixoto Ramos, Regina Liberalli, Maria Torres de Carvalho e Lygia Martins Costa. Como não foram preenchidas todas as vagas oferecidas, através da Portaria de nº 430 de 16/02/1940, foi organizado novo concurso sendo um dos candidatos aprovados designado para trabalhar no MNBA: Manoel Constantino Gomes Ribeiro.

Sobre este concurso, a museóloga Lygia Martins Costa afirmou em entrevista:

³⁵ RIBEIRO, Adalberto Mário. O Museu Nacional de Belas Artes. **Revista do Serviço Público**. Ano VIII, vol IV, n.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946. p.8.

Atualmente o acervo é composto por 20580 obras classificadas em vinte e uma Coleções/Classes, sendo que as coleções de Gravura Brasileira e Desenho Brasileiro somam 57% deste total. A principal forma de aquisição é a doação, correspondendo a 59,01% do acervo. O acervo inicial que deu origem ao MNBA transferido da ENBA, identificado como forma de aquisição a transferência, atualmente, corresponde a 18,45% do acervo. Assim, a coleção inicial que relaciona-se com a história da institucionalização do ensino no Brasil e que identifica ainda fortemente a coleção do MNBA, em termos quantitativos, não mais representa esta identidade. O acervo encontra-se caracterizado em sua maior parte, atualmente, como sendo de artes gráficas.

O Museu de Belas Artes foi o primeiro contato com o trabalho, nós tínhamos terminado o curso, fizemos um concurso um tanto tumultuado, não vale a pena dar aqui as razões, tumultuado porque achavam que nós não devíamos fazer porque não tínhamos ainda, era o primeiro concurso que se fazia para a carreira.

– T.M: Quem achava que não devia?

– L.M: A direção do Museu Histórico Nacional, porque achavam, tinham determinadas pessoas para entrar no concurso que eles faziam questão que entrassem, então não interessava haver uma concorrência maior porque era essa coisa de cartas marcadas, então eu não quero entrar nisso não, então foi uma coisa um tanto mexida que deram um peso 3 ao título, esse título não foi dado porque o concurso saiu em fevereiro eu já estava terminado desde novembro nós terminamos as aulas, não tivemos provas, as provas foram passadas para fevereiro, depois de terminado o concurso, houve uma suspensão das provas por causa do concurso, prá que não se tivesse o título pro concurso então foi um concurso assim um tanto contra nós o que nós tínhamos era a força e a coragem e vontade de vencer porque não tínhamos medo de concurso e afinal fizemos, resolvemos a última hora. Foi a última entrada de documentação que era preciso apresentar uma tese.³⁶

A primeira geração de profissionais do MNBA foi composta então por 6 museólogos que para aprovação tiveram que desenvolver uma monografia inédita sobre temática museológica.

Em seu primeiro organograma, o MNBA apresentava ao centro a direção em relação nuclear às seções de Secretaria, de Restauração, Salas de exposição e Portaria. Cada seção era subdividida em ramificações sendo bastante curioso o fato de a Secretaria ser composta por sete seções, sendo a primeira o Arquivo que se dividia em: Fichário Seção Administrativa e Fichário Seção Obras de Arte e a sétima a Seção Técnica que reunia as seguintes subdivisões: Consultas, Biografias, Organização de catálogos, Peritagem, Questionários, Manutenção de intercâmbio e Aquisições de obras de arte.

Segundo o Anuário (1938-1939), o Fichário Seção Obras de Arte se constituía em uma “ficha própria detalhada e com fotografia”. E ainda acrescenta:

³⁶ COSTA, Lygia Martins. **Entrevista** [s/d]. Entrevistadores: Dora Alcântara, Maria Augusta Coelho, Leila Coelho Frota e Teresinha Marinho. Arquivo Central do IPHAN.

Grande numero de quadros já a possui, separadas por escolas, para facilitar uma pronta pesquisa. Nesta ficha inclui-se, além do nome da tela e do autor, a descrição, biografia e bibliografia do artista; o estado de conservação da obra, a sua avaliação monetária e histórica; o local em que se acha na galeria ou nos depósitos. No reverso, observações especiais, demais dados que interessem à ficha.

As avaliações são baseadas nas cotações fornecidas pelos principais centros de arte, tais como Paris, Londres, e os Estados Unidos, de que nos dão notícias os jornais e revistas: "Beaux-Arts", "Gringoire", "Je suis partout", "Studio", "Apollo", "Connoisseur", e ainda mais oito volumes de Maurice Lang intitulados "Guide de l'amateur".³⁷

No ano de 1941 foi finalizado o primeiro Inventário Geral do MNBA, sendo remetido ao Ministério da Educação.

Quanto à Reserva Técnica, Ribeiro relata sua visita ao espaço, que denominou "porão do museu". Neste ano, 1946, foi implantado um novo sistema de trainéis sobre trilhos que passou a acondicionar as telas de forma mais segura e de fácil acesso, bem diferente da maneira como eram guardados: no chão, encostados em paredes e no sentido vertical. Sob a orientação da museóloga Regina Real foram instalados 77 painéis nas dimensões de 4.50 x 2.50 m, com área de guarda de 1848 metros quadrados. O espaço dispunha de potentes exaustores para a renovação do ar e eliminação da poeira.³⁸

Durante muitos anos o MNBA dividiu o seu espaço com a ENBA/EBA e com a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), ficando restrito a algumas salas do edifício. A saída da EBA para o campus da Ilha do Fundão não implicou na ampliação total do seu espaço, pois a FUNARTE, criada em 1975, passou a ocupar o prédio a partir de 1976³⁹. Esta entrada foi negociada com o diretor

³⁷ ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro: MEC/MNBA. 1938-1939. p.11.

³⁸ Em entrevista, Anexo I, o restaurador Cláudio Valério afirma que foi desenvolvido um projeto de climatização para a reserva técnica do MNBA pela Siemens. Como também que há uma carta solicitando autorização de cópia do sistema de painéis corrediços instalados na reserva técnica pelo Museu Louvre. Tais documentos não foram localizados no Arquivo Histórico do MNBA e nem no Arquivo Oswaldo Teixeira.

³⁹ Em entrevista, Anexo H, o museólogo Pedro Xexéo afirma que a ausência de um plano de ocupação dos espaços possibilitou a entrada da FUNARTE.

Edson Motta⁴⁰, que conseguiu que a Fundação restaurasse o quarto andar para ser ocupado pelas seções técnica e administrativa do Museu⁴¹.

A presença da FUNARTE no prédio não se tratava somente de uma ocupação física: o Art. 35 do Decreto-lei 81.454 de 17 de março de 1978 incorporava o MNBA à FUNARTE com transferência de acervo e de atribuições. A FUNARTE desenvolvia diversos programas e ações voltadas para a arte contemporânea e iniciou uma coleção de arte. Com a criação da Pró-Memória nos anos 1980, a FUNARTE começou a perder espaço no museu quando se iniciou uma redefinição do seu papel e gradativamente começou a desativar espaços até sua completa saída no final dos anos 1990.

1.1. Dos Livros do Conservador na ENBA

A ideia de museu perpassa toda a história de construção do ensino artístico no Brasil. Em carta de Rodolfo Bernardelli ao Ministro de Estado de Justiça e Negócios do Interior, Dr. Antônio Gonçalves Teixeira, em que relata um panorama das condições do prédio da então antiga ENBA na expectativa de conseguir um novo prédio para a Escola, podemos identificar as ideias de museu, pinacoteca e coleção:

A Escola Nacional de Bellas-Artes precisa de um edificio espaçoso por ser um estabelecimento que possuindo museu e pinacoteca tende sempre a augmentar e enriquecer as suas colleções; a não ser adquirido o local ora indicado, será o Governo fatalmente obrigado a construir dentro de pouco tempo, edificio apropriado e, cuja despesa não será inferior a dois ou tres mil contos.⁴²

⁴⁰ Professor e restaurador de grande destaque no campo da restauração nacional. Organizou o Setor de Recuperação de Obras de Arte do IPHAN em 1944. Foi diretor do MNBA de 1977 a 1980.

⁴¹ Em entrevista, Anexo J, a museóloga Sidérea Sousa informa que em 1978 a FUNARTE ocupava 1/3 do prédio.

⁴² Ofício nº 821 de 21 de janeiro de 1895 - Arquivo Museu D. João VI.

E para a existência deste trinômio, era necessário o conhecimento e controle das coleções. No Arquivo Histórico do MNBA, encontramos documentação avulsa (listagens) e encadernada de controles das obras de arte da AIBA, como registros de transferências de obras de arte para a Academia, de doações, de restaurações, de aquisições, de cópias, de solicitações de fotografia, de retiradas, de devoluções, bem como das obras vindas da Europa. Além desta documentação, existem transcrições de ofícios da AIBA que tratam sobre obras de arte. Apesar de termos uma documentação exígua de alguns anos da AIBA, podemos inferir a existência de controles de acervo através não apenas desta documentação, como também na dos catálogos das Exposições Gerais que se constituíam no meio de aquisição de muitas obras para o acervo da Pinacoteca.

Já nas primeiras décadas do século XX, podemos destacar seis livros de controle do acervo que apresentam uma maior tentativa de organização e de registro de informações quanto à procedência das peças, de montagem de um histórico, bem como de pequenas biografias dos artistas. Cinco destes livros (os de 1920, 1921, 1924 e 1933) foram produzidos pelos Restauradores da ENBA, sendo o nome de Sebastião Vieira Fernandes o mais presente. Os restauradores também acumulavam funções de registro, controle e movimentação do acervo. Fernandes era pintor histórico formado pela ENBA e foi nomeado Restaurador da ENBA, em 1918, na direção de João Batista da Costa.

O primeiro livro, datado de 1917, tem seu termo de abertura assinado pelo diretor da ENBA, João Batista da Costa e tinha como objetivo registrar

[...] todos os objetos e obras de arte, doados ou adquiridos para esta Escola, sendo mencionado com toda a minudencia o título das obras, seus autores, data de offerta ou compra e todos os demais esclarecimentos. Em seguida as mesmas obras, deverão ser remetidas, aos Restauradores – conservadores das secções competentes que passarão recibo neste mesmo livro, ficando, desde logo, sob sua immediata responsabilidade.

Este livro apresenta os seguintes campos: *Autores, Títulos, Esclarecimentos.*

De cem páginas, só três foram preenchidas, todas com o recibo dos restauradores Sebastião Vieira Fernandes, João José da Silva e Honório Cunha e Mello.

Para o ano de 1920, foram produzidos dois livros intitulados *Relação geral das obras expostas nas galerias e salas - Restauração de Pintura*, sendo que um apresenta listagem geral das obras, por seção (pintura com número, dimensão, localização e pequena biografia para alguns artistas. Os dados se apresentam dentro dos seguintes campos: *Números, Ant. Mod. Autor, Tel, Dimensões, Gal.^a, Sal.^a*

O registro foi efetuado em 80 páginas do livro e apresenta várias relações com outros padrões de informação, anotados para os anos de 1922, 1923, 1926 e 1929. Assim, podemos encontrar "Relação dos quadros de autoria ignorada cujos títulos dos mesmos foram alterados do catálogo de 1920 para o de 1923"; "Relação dos quadros adquiridos e doados a esta Escola/ 1923"; "Relação das obras de arte legadas por testamento do/ Sr. Luiz Jose Fernandes a Escola Nacional de Belas Artes/1926"; "Relação dos quadros doados a esta Escola"; "Relação dos trabalhos recusados pela comissão/abaixo assinado"; "Relação dos objetos pertencentes a esta Escola que foram remetidos em 2 de setembro de 1926, para o Museu Histórico, por ordem do Sr. Dr. José Marianno Filho, Director em comissão", além de um relato de Fernandes referente à inclusão de cento e nove quadros de artistas nacionais e estrangeiros nas galerias e a movimentação de quadros de outras salas.

Podemos inferir que apesar da tentativa de controle físico das obras de arte da Pinacoteca, bem como da informação destas, a normatização de registro destes dados era suscetível a mudanças talvez relacionadas à própria dinâmica de ações da ENBA e da Pinacoteca.

O segundo livro de 1920 foi utilizado para registrar os "Trabalhos de escultura, originaes pertencentes à Escola Nacional de Bellas Artes". Como exemplo, citamos: "nº4 – David – estátua em tamanho natural, gesso, do prof. Rodolpho Bernardelli, feito quando aluno da antiga Academia das Bellas Artes, concurso final, do curso de estatuaria". Neste texto identificamos uma breve descrição da obra e uma preocupação de registro da história do objeto, através de um preciso relato de sua origem.

Há ainda o "Inventário das obras de arte da Escola Nacional de Belas Artes – organizado em 1921", que se constitui em relação das obras por seção,

com título das obras e breve biografia do autor. Na seção de Pintura, foram registradas 918 obras, apresentando, como exemplo, os seguintes dados:

I – "Gladiador ferido" por Annibale Carracci. É o maior pintor da Escola Bolonheza e autor das decorações do Palacio Farnése (Roma). Nasceu em Bolonha em 1560 e faleceu em Roma em 1609. Este quadro foi oferecido à Escola pelo Dr. Salvador de Mendonça, Ministro do Brazil em Washington, em 23 de dezembro de 1890. Figura no catálogo de 1893 sob o nº 97. Pintura sobre tela, com 1m,00 x 0m,86. Em regular estado de conservação.

Temos aqui o registro de dados de uma obra enriquecido com uma pesquisa que apresenta elementos que aproximam autor e doador abrindo várias possibilidades interpretativas. A descrição física do objeto é somada às informações do autor, bem como de seu lugar na História da Arte.

De 1924, temos o "Catálogo das obras existentes/ nas Galerias e / Salas da Escola a cargo do Restaurador de Pintura" que apresenta os dados dentro dos seguintes campos: Nº do catálogo, Nome dos Autores e Título dos Quadros, Dimensões, Galerias e Salas, Preço por que foram adquiridos, Valor actual, Observações. Aqui observamos um claro avanço na definição dos campos para o registro dos dados considerados mais importantes. Nota-se uma preocupação quanto ao valor da obra através dos campos de valor da aquisição e do valor atual.

O sexto livro, datado do ano de 1933, é intitulado: "Livro de trabalhos de Arte Incorporados ao Patrimônio Artístico no ano de 1933. Escola Nacional de Belas Artes". Apresenta os dados organizados pelo nome do doador, seguido de descrição da doação e das obras. Exemplo: "Legado Almirante Arthur Índio do Brazil – um quadro a óleo "Partida de bilhar" do artista italiano A. Mannucei. 3:000\$000". Nota-se o surgimento da ideia de patrimônio à coleção da ENBA, como prenúncio de um tratamento diferenciado das coleções da Pinacoteca, que culminariam na criação do MNBA.

2. DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA EM BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento.⁴³

A definição de Ferrez nos apresenta características atuais da documentação museológica que devem atender aos critérios de representação através da imagem e da palavra e da recuperação da informação. Tais características constituem-se em resultado da interdisciplinaridade com o campo documental e do avanço de questões museológicas quanto ao reconhecimento da transformação de documentos em fontes de pesquisa, principalmente quanto à sua acessibilidade dentro do papel social dos museus.

Esse momento em muito se diferencia dos primórdios da documentação em museus. Torres⁴⁴ nos apresenta a trajetória histórica das práticas museológicas ligadas à documentação através do estabelecimento dos registros, inventários e catálogos desde a Antiguidade até o aparecimento do museu moderno. A prática documental surgiu através dos primeiros catálogos, frutos de compilações dos eruditos que se dedicavam à divulgação científica de coleções de antiguidades, bem como das classificações e compilações geradas nos ambientes dos Gabinetes de Curiosidades, atingindo o auge de uma organização mais sistêmica e científica no século XVIII, com uma reorganização das coleções sob um novo viés de classificação histórico-artística, coincidindo com o surgimento do museu moderno.

⁴³ FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: Teoria para uma boa prática. **Cadernos de Ensaio** n. 2, Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: MinC; IPHAN, 1994. p.65.

⁴⁴ TORRES, María Teresa Marín. **Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística**. Gijón:Ediciones Trea, 2002.

Apesar de ser uma atividade muito antiga, o tratamento documental de acervos museológicos durante muito tempo permaneceu desvalorizado diante de outras atividades museológicas. Ceravolo e Tálamo⁴⁵ nos informam que antes da década de 1950, a documentação “era realizada sem regras, guiadas por visões singulares e do bom senso”.

No panorama internacional, a Primeira Guerra Mundial provocou uma preocupação com a salvaguarda dos objetos culturais e com a criação de um organismo que normatizasse as atividades dos museus.

Em 1922, o comitê internacional de cooperação intelectual – The International Commission for Intellectual Cooperation (ICIC) – foi criado no âmbito da Sociedade das Nações⁴⁶. Era um órgão consultivo que tinha como objetivo o intercâmbio intelectual entre cientistas e pesquisadores. Em 1926 foi criado, pelo governo francês, o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual – The International Institute of Intellectual Cooperation (IICI) – para organizar e executar as decisões do ICIC. O integrante desta comissão e historiador da arte Henri Focillon sugeriu a criação de um órgão que tratasse somente de museus. Neste mesmo ano, foi criado um escritório internacional de museus – The International Museums Office (IMO) – que entre os anos de 1927 e 1946 através da publicação *Museum* apresentou práticas museológicas de museus europeus e recomendou aos museus “o emprego de fichas e de padronização de etiquetas descritivas para dar suporte ao intercâmbio de obras de arte no âmbito internacional, como a unificação de catálogos iconográficos e classificações normalizadas”⁴⁷. Em 1935, editou o livro *Muséographie: architecture et aménagement des musées d’art*.

⁴⁵ CERAVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. **Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação**. 2007. Salvador, Bahia, Brasil. p.2 Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2—012.pdf> . Acesso em 16 Jun. 2013.

⁴⁶ Organização intergovernamental criada a partir do Tratado de Versalhes entre os anos 1919 e 1920. Também conhecida como Liga das Nações, que reuniu os países vencedores da Primeira Guerra Mundial com o objetivo de assegurar a paz mundial.

⁴⁷ Ibidem. p.2.

Esta agência seria precursora do Conselho Internacional de Museus (ICOM)⁴⁸ que foi criado em 1946 no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Quatro anos depois, dentro deste Conselho foi criado o Comitê Internacional de Documentação (CIDOC).

Cerávolo e Tálamo⁴⁹ nos informam que nos anos de 1960, o CIDOC começou a tratar de padronização de informações num plano internacional, sugerindo o uso de modelos padrões de etiquetas, de fichas de catalogação e de inventário, idealizados pela bibliotecária Yvonne Oddon, presente no Comitê desde sua criação, ajudou a configurar o campo da documentação museológica, com a publicação do livro *Elements de Documentation Museógraphique*, em 1968. Datam também deste período as primeiras discussões sobre técnicas informatizadas.

No Brasil, as autoras destacaram algumas personalidades que abordaram a temática da documentação museológica através de publicações como: *Museus para o povo*, em 1946, de José Antônio do Prado Valladares, diretor do Museu do Estado da Bahia de 1938 a 1959. Neste livro, é apresentado um estudo sobre museus americanos e trata sobre documentação quanto a registros e etiquetas de obras; do livro *Introdução à técnica de museus*, de Gustavo Barroso, lançado em 1947, do livro *Museu Ideal*, lançado em 1958 pela museóloga do MNBA, Regina Real, no qual apresenta a importância das etiquetas expositivas e das fichas de registro, definindo seus campos principais, e do livro *Museu, aquisição e documentação: tecnologias apropriadas para a preservação dos bens culturais* de Fernanda Camargo-Moro, lançado em 1986, estabelece uma proposição relacional entre musealizar e preservar, e compreende documentação como um ato de preservação.

Baseado em uma visão aplicada da museologia, o livro *Introdução à técnica de museus* apresenta uma sistematização das referências e do material utilizado na disciplina Técnica de museus, criada e ministrada por Gustavo

⁴⁸ Data também de 1946 a fundação do comitê brasileiro do ICOM que teve como sua primeira sede o MNBA. Regina Real nos conta que este comitê proporcionou um grande intercâmbio entre os museus do estado do Rio de Janeiro, culminando com a organização do Primeiro Congresso Nacional, realizado na cidade de Ouro Preto em 1956, que congregou representantes de vários estados brasileiros.

⁴⁹ CERAVALLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. **Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação**. 2007. Salvador, Bahia, Brasil. p.2 Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2—012.pdf> . Acesso em 16 Jun. 2013.

Barroso no Curso de Museus do MHN. Constituiu-se na principal referência bibliográfica do curso de formação de museólogos que eram preparados para um fazer prático e aplicado de classificação das mais diversas tipologias de objetos.

Para Regina Real, a definição de Museologia como ciência da organização dos museus era “perfeita e concisa”⁵⁰. Esta seria subdividida nos ramos de classificação, preservação e exposição. O “museu ideal”, para se tornar real, deveria seguir alguns princípios nas seguintes áreas: no edifício, no setor de pessoal, nos serviços complementares que contemplavam a educação e as publicações, e na expografia (denominada técnicas de apresentação). Dentro desta última área, Real apresentou as etiquetas expositivas e as fichas de registro como auxiliares do processo expositivo.

Para Camargo-Moro⁵¹, a documentação em museus decodifica os objetos de uma coleção e está estruturada em duas etapas: a primeira, *Decodificação Básica*, onde se realiza a identificação cujo elemento principal é o inventário que abrange as ações de registro, identificação e classificação; e a segunda *Decodificação de Profundidade*, que tem por elemento principal a ficha catalográfica e ações de catalogação que aprofundam e relacionam pesquisas.

A mudança do paradigma museal, iniciada com o marco da Mesa de Santiago do Chile, em 1972, proporcionou uma nova percepção para os museus, na qual a centralidade em torno das coleções foi gradativamente abandonada, construindo uma percepção antropocêntrica.

Esta inovação também se refletiu no tratamento documental, uma vez que se alargou a percepção do objeto, valorizando sua trajetória biográfica através do estudo de fontes. Isso proporciona patrimônios melhor documentados e extroversões mais qualificadas, ampliando-se o acesso da informação à sociedade.

⁵⁰ REAL, Regina Monteiro. **Museu Ideal**. Belo Horizonte: Tipografia da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais e do Centro de Pesquisas Educacionais, 1958. 40p. il. p.5.

⁵¹ CAMARGO-MORO, Fernanda. **Museu: aquisição-documentação**. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.

Para Russo⁵², a valorização da documentalidade e da fidelidade em processos de musealização se configura em um compromisso com o conhecimento e seu acesso:

[...] quando musealizamos objetos e artefatos (aqui incluídos os caminhos, as casas e as cidades, entre outros, e a paisagem com a qual o Homem se relaciona) com as preocupações de documentalidade e fidelidade, procuramos passar informações à comunidade; ora, a informação pressupõe conhecimento (emoção/razão), registro (sensação/imagem/ideia) e memória (sistematização de ideias e imagens e estabelecimento de ligações). É a partir dessa memória musealizada e recuperada que se encontra o registro e, daí o conhecimento suscetível de informar a ação.

2.1. Panorama da documentação museológica em quatro museus brasileiros

A proposição de uma leitura comparativa do MNBA nos levou para a análise de como alguns museus tratavam o objeto artístico em seu acervo. Foram escolhidos quatro museus que tiveram uma origem anterior ao MNBA e que apresentavam objetos artísticos em suas coleções. Foram eles: o Museu Nacional (MN); o Museu Paulista (MP); a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Histórico Nacional (MHN). Em um primeiro momento podemos agrupá-los em três tipologias: Museu etnográfico, Museu de Arte e Museu Histórico.

Em pesquisas relativamente recentes sobre os museus no Brasil, os museus etnográficos foram analisados enquanto espaços que abrigaram o paradigma evolucionista e que formaram coleções no intuito de ilustrar o estágio evolutivo dos povos.⁵³

⁵² RÚSSIO, Waldisa. O conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos** (IBPC), Rio de Janeiro, n.3, p. 7-12, 1990.

⁵³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Schwarcz analisou como o MN e o MP se organizaram e se desenvolveram cientificamente como museus de ciências naturais que se estabeleceram em torno das áreas de Zoologia, Botânica e Geologia, no caso do MN, e nas áreas de Ciência Natural e Antropologia, no caso do MP. Ambas instituições se consolidaram durante muito tempo sob a perspectiva evolucionista, darwinista.

Pensar na documentação museológica inicial em museus etnográficos é compreender o seu surgimento dentro de um contexto onde paulatinamente foram sendo desenvolvidos processos de ordenação, classificação e de configuração de campos científicos, como a História Natural.

Segundo Possas⁵⁴, estes processos marcariam a transição dos Gabinetes de Curiosidades para os museus:

Este incipiente processo de ordenação e classificação marca o início da transição das coleções dos gabinetes de curiosidades para a formação de coleções mais específicas, destinadas ao estudo e investigação de espécimes e culturas diferentes que assombravam os europeus desde o início das Grandes Navegações e da chegada ao Novo Mundo.

A ação colecionista iniciada nos Gabinetes de Curiosidades alcança um patamar científico que vai se tornar referência para os controles das coleções em museus. Abaixo iniciamos a análise dos quatro museus em ordem cronológica de criação.

Primeiro museu brasileiro, oficialmente criado por decreto em 06 de junho de 1818, o Museu Real, tinha por objetivo

[...] propagar os conhecimentos e estudos das sciencias naturaes no Reino do Brazil, que encerra em similhares de objectos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em beneficio do commercio, da industria e das artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciaes de riqueza: Hei por bem que nesta

⁵⁴ POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. "Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural." In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à Museologia moderna*. Belo Horizonte, Argvmentvm, 2005.p.157

Côrte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, machinas e gabinetes que já existem dispersos por outros logares⁵⁵.

Seu acervo original era formado por objetos oriundos de uma coleção de história natural trazida por D. João VI que também continha pinturas, gravuras e peças de arte, somadas à coleção existente da Casa dos Pássaros, uma casa de história natural, criada em 1784, onde eram preparados os artefatos indígenas e produtos naturais para envio a Lisboa.

Em 1822, após a Declaração de Independência do Brasil, foi renomeado como Museu Imperial e Nacional e com o advento da República, em 1889, foi denominado Museu Nacional. Em 1937 foi vinculado à Universidade do Brasil transformada em 1965 na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Apesar de ter sido criado em 1818, a ausência de recursos inviabilizou por muito tempo o seu desenvolvimento, e o acervo não recebeu um tratamento adequado. Somente a coleção mineralógica de Werner, adquirida para o ensino na Academia Militar⁵⁶, apresentava um tratamento científico.

O primeiro inventário das coleções do museu data de 1838. Castro Faria nos conta que Ladislau Netto ao transcrever este documento percebeu a ausência de vários objetos, levando-o à suposição das diversas listagens serem abreviadas, com os objetos apresentados em grupos e por assunto.

À medida que o museu se estruturava física e administrativamente, o tratamento científico e de conservação conquistava espaço: a partir de 1876 foram publicadas nas revistas *Archivos do Museu Nacional*, "computo geral" de coleções como as de Zoologia que apresentam o uso da taxonomia de Lineu⁵⁷ em que os dados eram registrados de acordo com os seguintes campos: Ordem, Família, Gênero e Espécies.

⁵⁵ BRASIL. Decreto de 06 de junho de 1818. Coleção de Leis do Império do Brasil - 1818 - p.60, vol. I.

⁵⁶ A Academia Real Militar foi criada pela Carta de Lei de 04 de dezembro de 1810. Seu objetivo era a formação de oficiais de artilharia, engenheiros, geógrafos e topógrafos.

⁵⁷ O naturalista sueco Carl Von Linné (1707-1778) publicou o *Systema Naturae* na qual propôs um sistema de classificação hierárquica dos seres vivos baseado principalmente em características morfológicas. A classificação se dava da categoria mais ampla, denominada Reino para a categoria mais específica, denominada Espécie.

No ano do centenário do Museu o professor e chefe da seção de botânica, Alberto José de Sampaio, analisava o desenvolvimento da seção ao longo deste período destacando que a falta de um tratamento sistemático mantinha desconhecido o valor das coleções. No ano de 1913 iniciou a reorganização das coleções de botânica, criando um catálogo sistemático por fichas dentro do sistema de classificação de plantas Engler⁵⁸.

Cada área de conhecimento se organizava de acordo com suas orientações científicas. Em consulta à Seção de Memória e Arquivo – SEMEAR, fomos informados que os diversos departamentos do MN desenvolveram catalogações de material científico, mas, no que se refere ao tratamento das coleções como um todo, existem vários livros de entrada que não apresentam a totalidade do acervo, além de que a coleção de obras artísticas do Museu era de catalogação recente. Essas obras somente receberam tratamento a partir do final dos anos 1980⁵⁹, quando foi realizado um levantamento das obras de caráter histórico-artístico existentes no MN. Tais objetos não faziam parte nem de exposições e nem da reserva técnica, tinham um caráter decorativo, ornando salas e dependências do Museu. Dos classificados como Quadros, Esculturas e Artes Decorativas somavam 245 obras.

Tais peças encontram-se atualmente sob a custódia do SEMEAR que desde 2011 iniciou o seu inventariamento e catalogação, em ficha específica, reunidas no Fundo Artístico Histórico do Museu Nacional: Bens Móveis.

Em paralelo, Meneses⁶⁰ nos conta que no estatuto de 1894 do MP havia a previsão de definição da localização das estátuas, bustos e quadros que representassem figuras proeminentes que prestaram serviços ao país em locais específicos do edifício. Neste período foram adquiridas muitas obras de arte como pinturas na versão de retratos e quadros de temática histórica como a

⁵⁸ Sistema de classificação de plantas desenvolvido pelo botânico alemão Henrich Gustav Adolf Engler (1844-1930), baseado em características morfológicas e em princípios darwinianos.

⁵⁹ PATERNOSTRO, Zuzana. Levantamento e classificação preliminar das principais obras do Acervo Histórico-Artístico do Museu Nacional. MN: 1986 / 1988. Este levantamento foi desenvolvido em seis categorias: "I – Quadros (pinturas, gravuras e desenhos); II – Esculturas (estátuas, relevos, placas decorativas de maiores dimensões); III – Artes Decorativas (mobiliário, prataria, objetos de vidro e porcelana); IV – Numismática (moedas, medalhas e condecorações); V – Objetos de uso científico e museológico (vidros e tubos de ensaio, recipientes, máquinas e medição); IV – Documentos (fotografias, diplomas, recibos)".

⁶⁰ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Museu Paulista. *Estudos avançados*. São Paulo, v. 8, n.22. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttex&pid=S0103-40141994000300084&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 08 mar. 2014.

Fundação de São Vicente de Benedito Calixto e o Desembarque de Pedro Álvares Cabral e Porto Seguro em 1500, de Oscar Pereira da Silva. Nesse caso, o objeto artístico tinha o uso de registro de memória e finalidade comemorativa. Essa norma encontra semelhança na gestão de Affonso de E. Taunay (1917-1945) que entre os anos 1920 e 1930 iniciou a ornamentação do prédio com o objetivo de comemorar o centenário da independência. Taunay encomendou diversas pinturas dentro da temática da história paulista desenvolvida entre os séculos XVII e XX.

Tendo sido inaugurado em 07 de setembro de 1895 para dar função às instalações do Monumento à Independência, o MP foi organizado a partir da transferência da coleção Major Joaquim Sertório, doada ao estado de São Paulo e composta por objetos diversos dentro das tipologias de zoologia, antropologia, mineralogia, arqueologia, botânica, artes visuais e de objetos pessoais, e da coleção da Comissão Geológica e Geográfica.

Caracterizado na Lei nº 200 de 29 de agosto de 1893 como um museu “zoológico, anthropologico, destinando-se à América do Sul em geral e ao Estado de São Paulo em particular”, manteve este perfil até o final da direção de Hermann von Ihering. As viagens exploratórias para conhecimento da fauna e flora de regiões brasileiras e principalmente do estado de São Paulo e das regiões limítrofes resultou na coleta e desenvolvimento de pesquisas extensamente publicadas nas Revistas do Museu Paulista, no período de 1895 a 1920.

Baseado nos princípios da administração de museus publicados em 1895 por George Brown Goode⁶¹, o diretor Hermann von Ihering expressava uma compreensão da importância da organização de coleções e do uso do museu como instrumento educativo contribuidor ao progresso da ciência:

Os serviços effectivos que um Museu poderá prestar
como meio de educação e de progresso da sciencia

⁶¹ GOODE, George Brown. **The principles of museum administration**. York: Coultas & Volans, 1895. Ictiólogo americano que desenvolveu carreira no Smithsonian Institution's National Museum. Foi responsável pela reorganização e recatologação de coleções, como também ocupou vários cargos administrativos e de curadoria neste instituto. Realizou diversas publicações em sua área de estudo e na área de museus como: Museum History and Museums of History; Genesis of the National Museum e The museums of the future.

dependem da organização de uma coleção de estudo, cuja administração ha de ser feita com princípios diferentes daquelles que são determinantes para as colleções expostas. Estas colleções de estudo deverão guardar-se em laboratorios não acessíveis ao publico”⁶².

Para Ihering, o MP cumpria exatamente todas as regras e princípios expostos no livro, que defendia principalmente a necessidade de uma política agressiva em educação e pesquisa para que os museus se tornassem instituições respeitáveis.

A direção de Affonso de E. Taunay construiu uma nova vocação institucional criando a Seção de História Nacional, ampliando coleções históricas e transferindo coleções como a de História Natural para instituições afins.

Vinculou-se como instituto complementar à Universidade de São Paulo em 1934 e em 1963, integrou-se definitivamente à Universidade, dando continuidade às transferências de acervo, como os de Arqueologia e Etnologia que deram origem ao Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade.

Em consulta ao Serviço de Documentação Textual e Iconografia sobre a existência de um tratamento específico às coleções de artes visuais do Museu, como sua documentação em ficha de catalogação, fomos informados que o controle das coleções do MP se dava através de livros de inventário. Eram registradas informações básicas como número da peça, data de entrada, procedência e descrição breve, sem uma padronização neste registro: algumas peças poderiam apresentar mais informações que outras.

O MP também contribuiu para a criação do primeiro museu de arte da cidade de São Paulo: a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 1905, foram transferidas vinte e seis pinturas que se transformaram em sua coleção original. A Pinacoteca foi criada para ser uma galeria de pintura integrada ao reformado Liceu de Artes e Ofícios que enquanto Sociedade Propagadora de Belas Artes contribuía para a formação especializada de mão de obra para indústrias e se

⁶² REVISTA DO MUSEU PAULISTA. Vol. II. São Paulo: Typologia a vapor de Hennier e Irmãos, 1897. P.6

transformou em um conceito ampliado de escola que abrangia a formação e um espaço com exposições, ateliês e acervo.

Nos primeiros quarenta anos de existência, a Pinacoteca compartilhou seu espaço e mudou de sede devido a um incêndio e às questões políticas que caracterizaram o estado de São Paulo nos anos 1930⁶³. Somente em 1947 a Pinacoteca conquistou seu endereço definitivo, mas compartilhando-o durante longos anos com várias instituições, entre elas a Escola de Belas Artes de São Paulo.

Apesar de ser um museu de arte, em consulta ao acervo documental da Pinacoteca não foram localizadas fichas de catalogação, somente livros de inventário denominados “Registro de quadros” e diversas listagens produzidas em épocas diferentes. Desses livros, há, por exemplo, o que registra o acervo no período de 1911 a 1955 ou o que somente registra as obras adquiridas através dos salões paulistas de belas artes e de arte moderna.

As primeiras fichas de catalogação utilizadas na Pinacoteca apresentam datas de preenchimento entre os anos de 1979 a 1987, elaboradas quando foram iniciadas gestões que foram definindo políticas reformadoras de ações na Pinacoteca.

O primeiro modelo de ficha apresentado, utilizado pela Divisão de museus, tem em seus campos principais: Classificação, Autor, Título, Técnica, Dimensões, Data e Assinatura.

Durante a década de 1990, sob a direção de Maria Alice Milliet, foi iniciado um projeto de reestruturação museológica e houve a recatalogação do acervo com a adoção do projeto SIMBA.

Finalmente, o MHN, que fora criado em 02 de agosto de 1922 no contexto comemorativo do centenário da independência, destinava-se ao recolhimento, classificação e exposição de objetos históricos.

⁶³ No ano de 1930 romperam-se as alianças políticas que garantiam a representação no poder de representantes dos estados de São Paulo e Minas Gerais. O apoio do então presidente Washington Luis ao candidato paulista Julio Prestes na sucessão presidencial desencadeou um movimento dos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul. Um golpe de estado depôs o presidente Washington Luís e levou Getúlio Vargas à presidência. Em 1932, os paulistas tentaram uma reação, sem sucesso, através de um movimento armado para derrubar Getúlio e promover uma nova constituição.

Teve como seu primeiro diretor Gustavo Barroso, uma figura emblemática que durante 35 anos o dirigiu. Foi o idealizador do museu que era dividido em duas seções: a 1ª Seção – História que abrangia os objetos históricos; e a 2ª Seção para os objetos de Numismática, Filatelia e Sigilografia.

Gustavo Barroso referia-se aos objetos como relíquias tradicionais e tinha a intenção de que o acervo do MHN abrangesse todas as relíquias representativas da história da nação. Para isso, mapeava os acervos possíveis em diversas instituições e lugares, conseguindo inúmeras transferências e doações de acervo.

Era um homem de muitas ações em vários níveis dentro do museu: no relatório do diretor, de 1924, conta que estava realizando a catalogação geral de objetos que figurariam em uma exposição e que organizaria a exposição e as etiquetas expositivas.

Iniciou-se o anno de 1924 estando o Museu ainda não preparado para receber as visitas do público, pois a sua mudança para o edificio actual somente se realizára em Setembro de 1923. Apesar de estarem arrumadas as salas principaes, faltava pôr em ordem as do primeiro andar e faltavam os cartões designativos dos objectos expostos. Estes dependiam da catalogação geral executada por mim pessoalmente, serviço fatigante e longo, que tomou tempo até maio.⁶⁴

Com este fato encontramos um museu que catalogava o seu acervo desde sua criação. Nos relatórios anuais do diretor ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores, há, inclusive, um campo específico para narrar o andamento das catalogações do museu.

Em consulta ao MHN foi informado que não havia fichas de catalogação específicas para artes visuais; no entanto, havia, sim, fichas de catalogação para todo o acervo desenvolvidas na época do Ministério de Educação e Saúde.

⁶⁴ BARROSO, Gustavo. **Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores pelo Director do Museu Histórico Nacional**. 1924. p.2 . Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Relatorios,%20Curso%20de%20Museus%20e%20Acervo%20Gustavo%20Barroso\Relatorios%20de%20Direcao&pesq=>. Acesso em 10 fev. 2014.

3. PROCESSOS DE TRATAMENTO DOCUMENTAL MUSEOLÓGICO NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

3.1. Documentação museológica no MNBA

A partir desse panorama podemos traçar paralelos aos processos de tratamento documental museológico desenvolvidos no MNBA que podem ser compreendidos em três grandes etapas:

1ª) Criação e utilização dos Livros de Entrada de Obras de Arte, de Inventário e de Ficha de catalogação:

Datam de 1937 as primeiras ações de tratamento documental museológico desenvolvidas no MNBA. A questão que aqui se coloca é: quem teria iniciado estas atividades, uma vez que o concurso para provimento de museólogos para o MNBA ocorreu em 1939? Cruz⁶⁵ nos informa que em 1937 a museóloga Regina Monteiro Real se formou no Curso de Museus do MHN e enviou carta ao ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, solicitando sua nomeação como conservadora do MNBA, tendo sido aceita. Posteriormente, realizou o concurso para conservador, obtendo aprovação com apresentação da monografia *O papel dos museus na vida moderna*.

Regina Real exerceu um papel importante na configuração das diretrizes museológicas do MNBA: publicou livros técnicos e diversos artigos para o *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, realizou diversas exposições, inclusive a primeira exposição itinerante do MNBA, e participou ativamente do comitê nacional do ICOM, no qual ocupou o cargo de secretária-correspondente.

As primeiras ações de documentação museológica ocorreram com a criação do *Livro de Entrada de Obras de Arte*. Nele eram registrados dados

⁶⁵ CRUZ, Henrique de Vasconcelos. Cuidando de uma casa: Regina Monteiro Real na Casa de Rui Barbosa. **Anais**. I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casa – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010. P. 95-103.

básicos dos objetos que eram adquiridos pelo MNBA, do *Livro de Inventário* elaborado a partir dos anos de 1940/1941, e do primeiro modelo de ficha de catalogação.

Os livros de entrada e de inventário não parecem ter sido constituídos em sistemas de controle museológico, mas sim administrativo. O modelo de Livro de Entrada parece não ter sido elaborado para as finalidades deste museu, tanto é que muitas informações foram acrescentadas sem existirem os campos correspondentes. E quanto aos livros de inventário, também apresentam claramente características administrativas, muito embora se perceba em algumas categorias um tratamento mais esmiuçado das informações. Era elaborado anualmente, alguns em períodos maiores, e a ausência de um livro único dificultava o controle do acervo.

2ª) Elaboração do inventário de 1978

A partir do ano de 1974, por solicitação da diretora Maria Eliza Carrazoni⁶⁶, começaram a ser realizados levantamentos das coleções com o objetivo de construir um inventário que abrangesse a totalidade do acervo, uma vez que existiam diversos livros de inventário que não executavam essa função. Foi um trabalho de levantamento. A partir do ano de 1976 iniciou-se uma longa etapa de correções que se estenderam até o ano de 1978 e envolveu todos os que trabalhavam na Divisão de Acervo Artístico e Documental, que foram designados para realização deste levantamento dentro das seguintes coleções: de Pintura Brasileira; de Pintura Estrangeira; de Escultura Brasileira e Escultura Estrangeira; de Arte Popular e Arte Primitiva; de Medalhística; Numismática e Glíptica; de Artes Decorativas e de Desenho e Artes Gráficas. Nesta época o acervo do MNBA contava com 10.150 obras.

⁶⁶ Diretora do MNBA no período de 04/11/1970 a 16/12/1976. Pedagoga com formação em Museologia na Escola do Louvre. Em entrevista, Anexo H, Pedro Xexéo nos conta que no início de sua gestão a maior parte da primeira geração de museólogos estava se aposentando e que a mesma conseguiu reverter este quadro com a contratação de cerca de doze museólogos. Iniciou um grande inventariamento do acervo, tratando especialmente das obras de arte sobre papel, adquirindo as primeiras mapotecas e criando o Laboratório de Restauração e Conservação.

Também no ano de 1978, o MNBA recebeu imposição do Tribunal de Contas da União⁶⁷ para realizar o tombamento imediato da coleção, com a criação de um livro de tombo. Tendo em vista a exiguidade de tempo, segundo Xexéo⁶⁸, “foi decidido entre as duas partes envolvidas (isto é, Tribunal de Contas e Direção do MNBA) que o Livro de inventário seria também o Livro de tombo.”.

3ª) Criação e implantação do projeto SIMBA

O projeto SIMBA teve como principal objetivo a padronização de coleta das informações sobre os objetos a partir do desenvolvimento de uma ficha de catalogação padrão para todo o acervo.

Tinha entre suas metas a recatalogação do acervo, a elaboração de um manual de catalogação e uma adequação ao ambiente gráfico do Windows.

Ferrez e Peixoto⁶⁹ caracterizaram o contexto de criação deste sistema:

O tratamento da informação, no MNBA, não era uniforme, isto é, variava de coleção para coleção, não obedecendo a regras e padrões consolidados em manuais. O controle da terminologia utilizada para designar, por exemplo, material, técnica, temas, etc., quando existente, ocorria apenas no âmbito da coleção que o tivesse desenvolvido. Quanto à recuperação da informação – fortemente prejudicada pela ausência de normas de entrada de dados – era absolutamente precária. Não havia um catálogo único que reunisse as informações sobre todo o acervo e o acesso aos dados de uma determinada obra só era possível através de sua autoria. Por conseguinte, a cada consulta que não fosse realizada pelo nome do autor, a recuperação da informação dependia basicamente do conhecimento e da memória pessoal dos curadores.

⁶⁷ ~~Sobre o impacto desta solicitação~~, Pedro Xexéo nos conta em entrevista, Anexo H, que a divulgação do desaparecimento de obras do acervo do MNBA em jornal levou à cobrança de um inventário geral do acervo pelo Tribunal de Contas da União. Este documento teve que ser elaborado em um curto espaço de tempo, o que resultou em diversas incorreções. Ao mesmo tempo, o trabalho revelou que muitas obras que foram dadas como desaparecidas encontravam-se no próprio Museu.

⁶⁸ XEXÉO, Pedro Martins Caldas. **Inventariamento da Coleção do MNBA**. Novembro 1980.p.1.

⁶⁹ FERREZ, Helena Dodd; PEIXOTO, Maria Elizabete Santos (Comp.). **Manual de Catalogação de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1995. P.7.

Apesar desse contexto, Gemente⁷⁰ nos conta que a origem do projeto SIMBA deveu-se à doação de dois computadores do Instituto de Resseguros do Brasil ao MNBA e à iniciativa dos técnicos de criação de um primeiro banco de dados que foi denominado Acervo. Posteriormente, quando Helena Dodd Ferrez assumiu a coordenação técnica do MNBA, incentivou os técnicos a elaborarem um projeto que seria apresentado à Fundação Vitae, antiga agência de fomento cultural que atuou no Brasil até o ano de 2005 e, assim, o Projeto SIMBA teve início em 1993. Gemente ainda nos conta que em 1995, a gerente de projetos da Fundação Vitae, Gina Machado, propôs uma parceria para a cessão do banco de dados a instituições solicitantes, inaugurando uma fase de expansão e reconhecimento da iniciativa inovadora que foi a criação e implantação deste projeto de banco de dados.

Apesar desse histórico, a ideia de sistematização das informações do acervo do MNBA é ainda mais antiga: em matéria do Jornal do Brasil de 1976, o MNBA foi notícia justamente por desenvolver um projeto, na época, denominado “Computação eletrônica para o controle do acervo”.

A matéria informa que o sistema havia sido desenvolvido pelo professor João Torres Jatobá (“economista e estatístico do quadro permanente do MEC”). Nesse sistema, as peças teriam seus dados básicos registrados como autor, dimensões, procedência, forma de aquisição, estado de conservação (“de perfeito a estado extremo de deterioração”), ano de compra, e valores de compra e de seguro, além de uma pequena biografia.

Também tinha o objetivo de ser disponibilizado para instituições interessadas:

O Museu Nacional de Belas-Artes desenvolveu um projeto para utilizar computação eletrônica no controle e obtenção de informações sobre seu acervo, com todos os dados básicos a respeito das peças e dos autores. O sistema, por sua eficiência, pode servir de base para

⁷⁰ GEMENTE, Gilson. Vinte anos de Donato: um breve histórico do banco de dados do Museu Nacional de Belas Artes. In: BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell; MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Siva (Coord.). **I Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. P.127-132.

projetos semelhantes em outros órgãos de cultura do país.”⁷¹

Podemos ainda citar que em 1987, a Coordenadoria de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional Pró-Memória desenvolvia um programa de documentação e pesquisa que consistia na elaboração do Inventário Geral dos Acervos Museológicos da Pró-memória como ação prioritária e, para isso, desenvolveu um banco de dados com campos básicos de identificação de objetos.

3.1.2. Dos Livros de Registro

O *Livro de Entrada de Obras de Arte*⁷² funcionou como o primeiro e único livro de controle de entrada de obras de arte até o ano de 1978. Encontra-se em dois volumes: Vol 1 – 1937 a 1968 e Vol 2 – 1966 a 1978. Nestes livros eram listados os objetos adquiridos das mais diversas formas de aquisição pelo museu, não sendo neles registrado o acervo proveniente da ENBA. Constituem-se em referência constante a consultas na Seção de Registro, pois apresentam as informações originais dos objetos. No volume I não existe termo de abertura e apresenta na primeira folha os dados das obras que deram entrada no ano de 1938 e na segunda folha, os do ano de 1937.

O Volume 01 encontra-se configurado em 07 campos: Nº de processo, Data, Título, Autor, Procedência, Preço, Observações. Neste volume, as informações sobre o objeto estavam atreladas a um processo administrativo em que os dados principais eram a autoria, a datação, a procedência e o valor. Apesar dos campos, a utilização pelos conservadores mostrava a insuficiência deste livro no registro mais completo das informações gerais do objeto, pois vários tipos de informações eram acrescentados como a forma de aquisição, o evento em que foi adquirido (como os Salões de Belas Artes), a origem da verba de aquisição ou um breve histórico sobre a procedência dos objetos, os empréstimos e devoluções de obras de arte etc.

⁷¹ **MNBA usa computador para controlar o acervo.** Jornal do Brasil. 23/11/1976.

⁷² Ver imagens em Anexo B.

É importante observar que os campos eram preenchidos de forma incompleta e sem padronização, ora a lápis, ora à caneta. Não aparentava existir orientação no preenchimento das linhas, podendo haver o uso de várias linhas para destacar uma informação como: “Obras que por terem conquistado prêmio de viagem no Salão de 1940/ foram incorporados ao patrimônio do museu” ou “Obras que voltaram do Palácio da Guanabara”. Assim, as lacunas de informação fazem com que nem sempre encontremos o número de processo, ou a data completa da aquisição. Também o campo Observações constituía-se em campo de livre preenchimento, sendo na maioria das vezes encontradas informações sobre a técnica, material ou classe.

O Volume 02⁷³ era composto de 08 campos: Nº de tombo, Entrada (Data, Modo, Procedência), Seção, Autor, Título, Valor. Este novo modelo de Livro de Entrada é elaborado quase trinta anos depois do primeiro, e apresenta 03 campos novos: Nº de tombo, Modo (Entrada) e Seção. Este documento insere o número de tombo como um elemento importante para o real controle de entrada de objetos, registra o modo como os objetos foram adquiridos, atendendo a uma lacuna do primeiro livro e o mais interessante: apresenta o campo Seção onde eram registradas as tipologias dos objetos (Pintura, Escultura, Glíptica, Arte Popular, Arte Negra, Desenho, Artes Gráficas etc.). No campo Título, eram também registrados o material e/ou técnica. Exemplo: madrepérola, barro pintado, xilogravura, aquarela, acrílico/tela etc.

Este volume não apresenta termo de abertura e sugere que havia normas para o seu preenchimento, como o uso de caneta esferográfica, o correto uso das linhas, o preenchimento de todos os campos com dados completos.

É interessante notar que a partir da segunda folha, o primeiro campo, Nº de tombo, apresenta o nome do campo riscado a lápis, como se o conteúdo do campo não condissesse com o nome do campo. Acreditamos que o conteúdo refere-se à continuação do número de inventário iniciado em 1941.

A partir de 1941 foram elaborados os Livros de Inventário atendendo à Circular nº7 de 13/01/1941 da Divisão de Material do D.A. do Ministério da Educação e Saúde. Estes livros, utilizados até 1955, apresentam-se em 05 volumes (Vol 1 – 1940-1941; Vol 2 – 1941; Vol 3 – 1944; Vol 4 – 1944; Vol 5 –

⁷³ Ver imagem em Anexo C.

1948 a 1955). Os volumes 03 e 04 constituem-se em cópias. São compostos de 09 campos: *Nº de ordem, Especificação, Unidade, Quantidade, Nº de identificação, Valor (Aquisitivo, Atual), Estado de Conservação, Local em que se acha*. Apesar de ser um documento de cunho administrativo, em relação ao primeiro volume do Livro de Entrada de Obras de Arte, apresenta dois novos campos importantes para a identificação de um objeto Museológico: Estado de Conservação e Local em que se acha. No campo Especificação eram registradas as denominadas atualmente, no banco de dados, como coleções, exemplo: Pintura, Gravura, Desenho, Arquitetura, Escultura, Medalhística, Objetos de arte e Móveis Artísticos.

A partir de 1978, são elaborados os Livros de Tombo de todo o acervo, desde 1937, atendendo à solicitação do Tribunal de Contas da União. Constitui-se no documento que efetivamente registra o acervo e lhe atribui uma numeração sequencial. Apresentam-se em 06 volumes com os seguintes campos: Espécie, Unidade, Quantidade, Valor, Nº de Identificação, Padronizado, Local em que se acha. No campo Espécie era registrada a classe e neste caso com um qualificador, como por exemplo, Pintura Brasileira. Este campo foi o referencial, pois a estrutura do registro está apoiada em classes. A organização por classes só foi possível porque já se tinha o conhecimento total destas coleções que puderam ser agrupadas no recorte temporal de 1937 a 1978. Após este ano o registro voltou a ser sequencial por entrada. No campo Nº de Identificação eram registrados os números antigos, de inventário, atribuídos dentro de uma tentativa antiga de numeração das obras.

Com a finalização destes Livros de Tombo, foi redefinida a concepção de registro de obras do MNBA através da confecção de Livros de Registro e dada a continuidade na numeração dos volumes e das obras. Este novo modelo apresenta-se atualmente em 02 volumes: Vol. 7 e Vol. 8, com seguintes campos: Nº de tombo, Data, Autor, Título, Entrada (Modo, Procedência) Técnica, Medidas, Valor, Observação.

Em todos os documentos é possível não só analisar a forma como objeto era primeiramente apreendido pelo museu, mas também a variação da forma do registro das informações realizada pelos diversos conservadores – muitas vezes incompletos e outros com informações mais completas que auxiliam na compreensão da trajetória do objeto dentro da instituição, principalmente diante da lacuna documental existente.

3.1.3 – Das Fichas de Catalogação

Nos anos iniciais do MNBA, as ações de documentação, de acordo com sua organização, estavam inseridas na Seção de Secretaria que englobava uma subárea, denominada Arquivo, que era dividida em Fichário Seção Administrativa e Fichário Seção Obras de Arte⁷⁴. Este segundo era responsável pelo registro individual das informações sobre as obras em uma ficha de catalogação.

Para a parte cultural elabora-se um fichário relativo às obras d'arte, para o que o Museu se corresponde com vários do estrangeiro. O fichário uma vez terminado servirá para a organização do catalogo em substituição ao de 1923, que creio ser o último sobre o qual levará grandes vantagens. A ficha indica o nome do quadro, descrição, autor, pseudônimo, nacionalidade, época, escola, biografia, bibliografia, processos usados, estado, restauração, proveniência.”⁷⁵

A primeira ficha de catalogação do MNBA⁷⁶ nos apresenta alguns indícios da valorização de determinadas informações e, conseqüentemente, da forma como o museu lidava com o objeto artístico. O primeiro campo de identificação refere-se à categoria do objeto, à sua classe de origem, levando-se à interpretação de uma organização das fichas por este campo. Em seguida, apresentam-se dois campos referentes à numeração, uma de tombamento, outra de catalogação, sendo que no primeiro volume do Livro de Entrada de obras de Arte não existe o campo de número de tombamento e no Livro de Inventário só existem os campos Nº de Ordem e Nº de Identificação, o que nos leva a interpretar que tanto os livros de Entrada quanto os de inventário eram instrumentos paralelos de controle do acervo. O controle efetivo era exercido por estas fichas de catalogação que se destinavam ao registro das obras de pintura, escultura, desenho e gravura.

⁷⁴ Dada esta organização podemos inferir que os livros de inventário estivessem sobre a responsabilidade da Seção Administrativa. Isso justificaria os campos mais característicos de um inventário administrativo e o fato de os Livros de entrada apresentarem dados que não eram contemplados nestes livros.

⁷⁵ MELO JÚNIOR, Donato. O Museu Nacional de Belas Artes. **Revista de Arquitetura**, Diretório da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 6 (49): 27-28, abr/ago.1940. Neste trecho o autor deixa clara a perspectiva da continuidade institucional ao considerar o catálogo elaborado pela ENBA em 1923 como o último catálogo produzido.

⁷⁶ Ver imagem em Anexo G.

Também podemos identificar que o uso da fotografia tinha um papel preponderante em relação à descrição, o que nos leva a imaginar que a ausência da foto poderia inviabilizar a correta identificação do objeto, uma vez que o espaço destinado ao campo descritivo era exíguo. A presença dos campos Estilo, Época, Escola, Valor artístico e Valor histórico denotam um tratamento descritivo para obras antigas, de origem acadêmica, produzidas no contexto das escolas tradicionais de formação de artistas.

Por último, podemos interpretar esta ficha de catalogação como resultante de duas vertentes: a da concepção intelectual e a da concepção técnica/museológica que materializou a ficha. Lembrando que o MNBA, entre os anos de 1937 a 1961, foi dirigido por um artista que em diversas entrevistas apresentou suas concepções de museu, exposição e de catalogação. Nelas podemos inferir que as informações sobre o artista têm papel preponderante sobre os demais campos e que se estabeleceu uma organização de busca por artista durante muitos anos no MNBA, até a implementação do projeto SIMBA.

Provavelmente elaborada entre o final dos anos 1960 e meados dos anos de 1970, a nova ficha de catalogação⁷⁷ faz uma releitura do primeiro modelo, estabelecendo algumas mudanças no tratamento da informação. Neste novo modelo, permanece a estrutura de organização por Seção, antes denominada Categoria, por Autor e também quanto aos números de tombamento e de catalogação. O campo Fotografia foi deslocado para frente da ficha e o campo Descrição ampliado, talvez para responder à necessidade de uma pronta identificação do objeto buscado. Permaneceram os campos Escola e Época, que se apresentam fundidos em um mesmo campo, indicando uma continuidade de uma interpretação tradicional da arte, dentro da ideia de escolas estilísticas. Podemos também identificar um tratamento mais técnico ao se criar o campo Características da peça com o uso de termos característicos: Dimensões, Data, Técnica e Assinatura.

Desenvolvido na época da Fundação Pró-Memória, órgão executivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), criado em 1979 e extinto em 1990, o terceiro modelo de ficha de catalogação⁷⁸ também mantém um diálogo com os modelos anteriores. A ficha, apesar de manter a estrutura inicial de registro da Seção, seguido dos números, demonstra uma nova

⁷⁷ Ver imagem em Anexo G.

⁷⁸ Ver imagem em Anexo G.

compreensão dos dados básicos de identificação de um objeto, proporcionando uma leitura imediata de qual é o objeto e do seu estado de conservação. Foram agrupados, na parte da frente da ficha, todos os campos de identificação técnica como Data, Local (campo novo), Técnica, Material, Dimensões, Estado de Conservação, Procedência, Valor. Foram mantidos os campos Fotografia e Descrição, e deslocado e ampliado o campo Observações. As informações sobre o artista ganham toda a parte posterior da ficha, onde foram agrupados todos os dados referentes ao autor da obra criando-se um campo de relacionamento para o registro de outras obras existentes do artista no acervo: Obras do acervo, bem como com exposições e catálogos: Expos. E cat. do MNBA. Nota-se uma redução dos campos referentes ao Estado de conservação da obra denotando também uma setorização das atividades de restauração e conservação no museu.

Ainda podemos destacar que em 1984 foi criado o Gabinete de Gravura como consolidação de um projeto iniciado em 1982 para levantamento e classificação do acervo de gravura que até então encontrava-se sem tratamento adequado. Este projeto proporcionou a ampliação e atualização da coleção de gravura, principalmente brasileira, a criação de uma sala específica para exposições temporárias de gravura, a Sala Carlos Oswald, a reimpressão de obras de artistas pioneiros da gravura brasileira e o desenvolvimento de uma ficha de catalogação específica para esta produção artística.

Desenvolvida no mesmo período do terceiro modelo, apresenta um tratamento especializado para a coleta de dados de uma gravura. Campos como Gravador, Técnica (com as seguintes opções: gravura em metal, litografia, serigrafia, xilogravura, técnica mista e outros), Numeração, Artista, Editor, Impressor, Impressão e Papel, que não se encontram contemplados no modelo de ficha geral, foram criados para dar lugar a informações importantes que na ficha geral provavelmente seriam registradas no campo de observações. Este modelo de ficha ainda apresenta como inovações os campos Tema dentro das possibilidades Natureza Morta, Alegoria, Retrato, Paisagem, Arquitetura, Ornamento, Não figurativo, Assuntos Religiosos, História Social, Caricatura e Outros; o campo Localização especificando-se a mapoteca e a gaveta; e o campo Estado de Conservação/Restauração onde se atribuíam um valor numérico de 0 a 4 para identificação do estado de conservação, como também se identificavam os problemas de conservação em uma tabela dividida entre papel (suporte) e imagem e os danos como água, fungo, inseto, escurecimento,

emenda, fitas adesivas, ferrugem, rasgos e dobras para serem marcados. Há ainda dois campos de observação, sendo que um destina-se ao registro de informações sobre restaurações realizadas como o nome do responsável, a data do tratamento e a referência de localização do arquivo no setor de restauração.

O registro dos dados extrínsecos, físicos, da obra caracteriza esta ficha, ao passo que diferentemente do modelo da ficha geral em vigor, o campo Foto ocupa um espaço bem pequeno na parte da frente da ficha.

Este modelo de ficha demonstra claramente como o tratamento específico de uma coleção implicou diretamente em sua melhor documentação. Data também desta época a Divisão de Acervo⁷⁹ em coleções com seus respectivos responsáveis⁸⁰.

Podemos identificar o quarto modelo de ficha como o aquele produzido pelo projeto SIMBA. A primeira versão do modelo de ficha denominada Ficha Catalográfica de Obra de Arte atualiza e conserva alguns campos presentes nos modelos de fichas anteriores. Nele, o campo número de registro se afirma como principal identificador de uma obra de arte. Este é o primeiro campo que aparece nesta ficha, diferentemente dos outros modelos que privilegiavam a Categoria ou Seção. Nesta ficha, os referidos campos passam a ser o segundo campo, renomeado como Coleção. Observa-se aqui uma alteração diretamente relacionada à história institucional uma vez que a princípio a categoria relacionava-se às classificações do suporte do objeto artístico e no segundo caso, no campo Seção, à apropriação destas categorias na organização interna do museu. O terceiro campo é destinado ao registro do autor e demonstra grande influência da ficha desenvolvida para a coleção de gravura, pois apresenta o campo Função destinado ao registro das diferentes funções do artista quando a obra apresenta mais de uma autoria. O campo também registra quando há casos de atribuições de autoria.

Há um campo destinado à identificação de cópias. O manual de catalogação define que as cópias podem ser de estudo, interpretada e servil. Também são identificadas as réplicas, repetições e reproduções. Este é um

⁷⁹ Segundo a museóloga Sidérea Sousa em entrevista, Anexo J, a Divisão de Acervo Artístico e Documental foi renomeada como Divisão de Acervos em 1987.

⁸⁰ No início da gestão de Alcídio Mafra de Souza (1981-1990), estabeleceu-se uma nova forma de lidar com o acervo: por coleção, sendo nomeado um chefe ou responsável. Cada coleção correspondia a uma seção com dinâmicas próprias.

campo que registra uma característica intrínseca à produção artística acadêmica. É identificada a autoria como também a obra copiada.

O campo Escola/Grupo Cultural destina-se tanto ao registro da escola artística quanto do grupo cultural produtor da obra de arte. Neste caso, a ficha contempla coleções de origem etnográfica como as de Arte Indígena e Arte Africana. Esta última apresenta 111 objetos sendo que 100 destes foram comprados em 1964.

O campo Título/Título da série apresenta-se conjugado sendo este também criado para contemplar a catalogação de gravura que apresenta muitos casos de titulação seriada. Seguindo-se a este, os campos Marcada, Edição, Impressão/Fundição, Número da edição, Dimensões da área impressa também se referem à coleção de gravura. Ainda encontramos os campos Temas que apareceu pela primeira vez na ficha catalográfica de gravura e o novo campo conjugado Estilo/Movimento. O espaço destinado aos dados biográficos do artista, presente em todos os modelos, nesta ficha aparece como um anexo denominado Ficha Biográfica de Autor, no qual são também identificados os nomes do artista para etiqueta e para catálogo.

Os quatro modelos de ficha de catalogação desenvolvidos entre os anos 1940 e 1990 apresentam uma trajetória do modo como o Museu construiu formas de documentação do objeto artístico. O primeiro modelo torna-se citação e referência para todos os outros modelos demonstrando uma valorização do trabalho desenvolvido dentro da instituição por diferentes gerações.

No primeiro momento, podemos inferir que a primeira ficha de catalogação é desenvolvida tendo como seu eixo central o artista, o produtor do objeto artístico. A disposição dos campos aponta para uma valorização primeiramente de informações sobre o artista, e alguns campos sobre o objeto. No segundo modelo, as informações técnicas da obra começam a adquirir centralidade, uma vez que estes dados e a imagem apresentam-se conjugados na parte da frente da ficha. No terceiro modelo, desenvolvido especificamente para a coleção de gravura, a ficha transforma-se em um instrumento técnico de coleta dos dados. E no quarto modelo, que se constitui no primeiro modelo desenvolvido para o projeto SIMBA, mesclam-se campos para coleta de dados técnicos e campos de dados históricos como Ex-proprietários e ampliam-se o cruzamento de informações entre campos, característica que se inicia no segundo modelo de ficha.

CONCLUSÃO

Quando o Decreto-lei nº 378, dentre outras ações, criou o MNBA para “recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal”, não se encontrava neste documento o conceito de museu idealizado para o primeiro museu de arte do Brasil. Este trabalho partiu da identificação da ideia de museu através da análise de três documentos em estudo comparativo com as ações e entrevistas do primeiro diretor do Museu: Oswaldo Teixeira.

A análise demonstrou que o MNBA apresentava em sua origem características muito próximas àquelas idealizadas pelos seus proponentes: Pedro Américo, José Marianno Filho e Manuel de Araújo Porto-Alegre Filho. Dentre estas características, destacamos o projeto de um museu enciclopédico. Podemos afirmar que nos seus primeiros vinte e cinco anos de existência tentou-se imprimir um misto de museu enciclopédico que apresentava o seu acervo classificado pelas escolas tradicionais de ensino valorizando e apresentando uma galeria de arte brasileira.

Esta compreensão inicial contribuiu para a análise das etapas seguintes referentes à organização documental museológica do MNBA. A pesquisa tentou mapear as práticas documentais pretéritas de registro de acervo desenvolvidas na AIBA e na ENBA onde foi identificado que havia uma preocupação quanto ao controle das aquisições, da movimentação de acervo, de exposições temporárias e de longa duração, bem como de ações de conservação, o que caracterizaria a existência de um museu. A pesquisa tentou mostrar a documentação e os avanços desenvolvidos na AIBA e na ENBA: das listagens de acervo, aos livros do conservador; de um inventário à existência de livros de características mistas nos quais aparece a necessidade do registro de dados contextualizados no âmbito da história da arte. Nos seis livros elaborados entre 1917 e 1933 identificamos em alguns deles acréscimos qualitativos quando passam a cruzar informações para além das apresentadas em um livro de inventário. Assim, o acréscimo de dados biográficos e de contextualização do lugar de um determinado artista no campo da história da arte demonstravam uma forma de compreensão de arte, onde o artista era o principal personagem e não o objeto artístico.

Quando se criou o MNBA, estabeleceu-se um grande desafio: o distanciamento da instituição escolar, já que naquele momento não era possível o distanciamento físico. Vimos que no momento da formação do MNBA foram criados os livros de Entrada, Inventário e as Fichas de catalogação, instrumentos básicos de controle de acervo utilizados em museus. No entanto, os campos criados na ficha de catalogação estavam espelhados em campos do Livro do conservador de 1921, por exemplo, quando além das informações físicas da obra, dados biográficos do autor e sua contextualização no campo artístico eram demarcados.

Assim, apesar de terem sido criados outros instrumentos de controle de acervo no MNBA, podemos inferir que tinham a mesma finalidade e que também tomavam o artista como o elemento central da organização dos dados documentais.

Por outro lado, o destaque para o uso de metodologias museológicas quando da criação do MNBA demandou uma necessidade de materialização destes recursos para transformação do espaço escolar em um espaço museológico. A organização museal foi utilizada como afirmação de uma identidade primeiramente museológica, atendendo não só a uma necessidade da direção do MNBA, mas também a um projeto de valorização e desenvolvimento de políticas e de aparatos culturais como forma de afirmação de uma política de estado. Assim, é peculiar a divulgação na mídia impressa sobre a elaboração da primeira ficha de catalogação do MNBA. Esta divulgação demonstrava uma clara preocupação de documentação e conhecimento do acervo para principalmente se distinguirem, como dito pelo diretor à época, as cópias. Iniciava-se aqui a vocação institucional do MNBA.

Apesar desta primeira fase consolidar um tipo de organização, décadas depois, durante os anos de 1970, iniciou-se uma primeira reavaliação deste trabalho através de um grande inventariamento que apontava para a necessidade de uma outra forma de organização dos dados. As conferências de acervo que se iniciaram em 1974 levaram o Museu a também buscar um caminho inédito na época, revelado na notícia do *Jornal do Brasil* em 1976⁸¹. A matéria não só informa que o MNBA estaria desenvolvendo o *Sistema de computação eletrônica do acervo de peças do MNBA* como também acrescenta que o mesmo estaria à disposição de instituições culturais interessadas e que

⁸¹ **MNBA usa computador para controlar o acervo.** op.cit.

também poderia servir de base para outros projetos desta natureza. O MNBA conseguiu concretizar esta ideia vinte anos depois⁸².

Apesar das descontinuidades e rompimentos com procedimentos internos, identificados no conteúdo das entrevistas, podemos inferir que houve uma continuidade em todas as ações de documentação que culminaram na valorização de padronização e sistematização de informações e consequentemente no projeto SIMBA que podemos supor como uma provável retomada deste projeto de 1976 constituindo-se esta em temática a ser explorada.

Ter tido como tema a documentação em museus sob uma perspectiva histórica revelou-se uma experiência complexa, uma vez que grande parte das referências bibliográficas está voltada para criação de procedimentos e sistemas de documentação museológica. A perspectiva histórica, pouco estudada, revelou cotidianos museais de tessituras da memória.

Apesar do auge da era dos museus brasileiros ter ocorrido em período diferente dos museus europeus e americanos, a pesquisa também identifica que suas ações estavam em consonância com pressupostos teóricos vigentes em suas respectivas épocas de criação. A pesquisa concluiu que os quatro museus pesquisados tinham acesso a referências bibliográficas da época, e contato com museus estrangeiros, principalmente os museus de caráter científico e tentou apresentar as formas de organização inicial destes museus diante da necessidade de controle de seus acervos. Vimos que havia uma uniformidade quanto à prática de documentação, baseada nos inventários que se constituía na forma mais antiga de controle e ordenação de coleções.

Destacamos que o MHN e o MNBA foram criados no período entreguerras quando se iniciou uma preocupação pela segurança e preservação dos acervos que se encontravam em situação de risco. Várias coleções foram transferidas de seus locais de origem para abrigos temporários o que expôs a necessidade de se ter mais informações sobre os objetos para maior controle destas movimentações. Este contexto proporcionou a criação da Liga das Nações e seus desdobramentos até o ICOM quando foram criados e formalizados instrumentos para melhor documentação de acervos. O MNBA

⁸² Não foram localizadas as fichas-cartão perfuradas às quais a matéria se refere, funcionários antigos também desconheciam essa informação, apesar de a matéria tomar como base o relatório de seis anos de administração da diretora Maria Eliza Carrazzoni.

dispunha de uma equipe que acompanhava atentamente estes avanços e passou a sediar o Comitê Brasileiro do ICOM que proporcionou um intercâmbio entre as instituições museais brasileiras e internacionais.

Constatamos que o MHN era o único que tinha uma ficha de catalogação, além de ter seu diretor diretamente envolvido nesta ação. Por ser sede do primeiro curso de museus brasileiro e consequentemente por formar museólogos, foi o único museu encontrado que desde sua criação usava uma ficha de catalogação para o seu acervo. Sendo a primeira geração de museólogos do MNBA oriunda deste curso que tinha uma formação voltada para as técnicas de museus que priorizava a classificação e documentação dos objetos, podemos concluir que estes dados apontam para o papel do MHN na formação destes museólogos e de suas ações como construtores de memórias institucionais.

Por fim, a pesquisa tentou contribuir para a divulgação de documentos e para abertura de novas perspectivas de estudos sobre o primeiro museu de arte brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro: MEC/MNBA. 1938-1939.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n.1/2, 1940. 64p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n.3, 1941. 90p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n. 4, 1942 . 90p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n. 5, 1943. 94p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n. 6, 1944.162 p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n.7, 1945. 200 p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n.8, 1946. 113 p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n. 9, 1948. 264 p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n.11, 1950. 102 p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n.10, 1952. 127 p.

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro. MEC/MNBA. n.12, 1954. 138 p.

ARAÚJO, Marcelo Mattos. **Os modernistas na Pinacoteca do Estado: o museu entre a vanguarda e a tradição.** Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARROSO, Gustavo. **Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores pelo Director do Museu Histórico Nacional.** 1924. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Relatorios,%20Curso%20de%20Museus%20e%20Acervo%20Gustavo%20Barroso\Relatorios%20de%20Direcao&pesq=>. Acesso em 10 fev. 2014.

BRASIL. Decreto de 06 de junho de 1818. Coleção de Leis do Império do Brasil - 1818 - p.60, vol. I.

BRASIL. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 15 jan.1937. Seção I. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 20 abr. 2013.

BRASIL. Decreto-lei nº 6312, de 16 de dezembro de 1975. Autoriza o Poder Executivo de instituir a Fundação Nacional de Artes e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 17 dez.1975. Seção I. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6312.htm. Acesso em 22 jan. 2014.

BRASIL. Decreto-lei nº 81.454, de 17 de março de 1978. Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 mar.1978. Seção I. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-81454-17-marco-1978-430536-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 22 jan. 2014.

BRUNO, Maria Cristina. *A historicidade do pensamento Museológico: fontes, percursos e principais questões*. In: **A luta pela perseguição ao abandono**, 2000.

_____. Principais campos da ação museológica. Comunicação apresentada no seminário Museus e exposições no século XXI: vetores e desafios contemporâneos. São Paulo: CCBB, 20 a 24 de julho de 2004. 5p. (mimeo) 2004, p.1.

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

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. **Caderno de diretrizes museológicas**. IPHAN/DEMU, Belo Horizonte, 2006.

CARRAZONI, Maria Elisa. **Anos 70: um museu de arte sob o regime autoritário**. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2000. 157 p.: il.

CERÁVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima. Tratamento e organização de informações documentárias em museus. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo: 10 p.241-253, 2000.

_____. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. 2007. Salvador, Bahia, Brasil. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2—012.pdf>

CHAGAS, Mario de Souza. **A imaginação museal – museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009. V.1. 257 p.

CRUZ, Henrique de Vasconcelos. Cuidando de uma casa: Regina Monteiro Real na Casa de Rui Barbosa. Anais. **I Encontro Luso-Brasileiro de Museus Casa**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010. p. 95-103.

_____. **Era uma vez, há 60 anos atrás...: o Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus**. Monografia. ICOM-BR, 2008.

DUPRAT, Carolina. **Pinacoteca do Estado de São Paulo**. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009. 120p.il. (Coleção Folha Grandes Museus do Mundo nº 11).

FERNÁNDEZ, Luís Alonso. **Museología y Museografía**. Barcelona: Ediciones del Setúbal, 2001.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S.. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. 2v.

_____; PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. **Manual de catalogação de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1995.

GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial e para a Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1954. 142 p.

GEMENTE, Gilson. Vinte anos de Donato: um breve histórico do banco de dados do Museu Nacional de Belas Artes. In: BEVILACQUA Gabriel Moore Forell; MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Siva (Coord.). **I Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. P.127-132.

GOODE, George Brown. **The principles of museum administration**. York: Coultas & Volans, 1895.

GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia N. M. (Org.). **Documentação em museus**. MAST Coloquia v.7. Rio de Janeiro: MAST, 2008.

GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto. (org.). **Museum art today**. Museu de arte hoje. São Paulo: Hedra, 2011. (Coleção Fórum Permanente). 226 p.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **Manual de Museología**. Espanha: Editorial Síntesis, 2001. 318 p.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu. Caderno de diretrizes museológicas**. IPHAN/DEMU, Belo Horizonte, 2006.

LEBRETON, Joachin. **Manuscrito inédito sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816.** p.21. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>. Acesso em 15 mar. 2013.

LEITE, José Roberto Teixeira. Museu Nacional de Belas Artes: os anos de chumbo. **Anuário do Museu Nacional de Belas Artes - Nova Fase.** Vol 1. 2009. P.252-258.

LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. O ensino artístico: subsídio para a sua história. Um capítulo: 1816-1889. **Anais.** Terceiro Congresso de história Nacional. vol. 8. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. 542 p.

MACHADO, Fernanda Tozzo. **Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos entre a formação e a preservação.** Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudos em torno das coleções Matarazzo. **Revista USP**, n.90, São Paulo, p. 200-216, Junho/agosto 2011.

_____. A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC-USP. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília.** Museologia e Interdisciplinaridade, n. 1, jan/jul de 2012, vol. 1.

MARINS, Paulo César Garcez. Obras de arte em um museu de história: Desafios metodológicos na documentação de acervo do Museu Paulista da USP. **Anais.** Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa 1, p.72-82, 9-10 nov. 2009. São Paulo: MAC USP, 2010.

MELO JÚNIOR, Donato. O Museu Nacional de Belas Artes. **Revista de Arquitetura**, Diretório da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 6 (49): 27-29, abr/ago.1940.

_____. O edifício do MNBA. Boletim do MNBA. Rio de Janeiro, (5/6), maio 1983/abr.1984.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Museu Paulista. **Estudos Avançados** 8 (22), 1994.

MENSCH, Peter Van. The museology discourse. Disponível em www.phil.muni.cz/unesco/Documents/mensch.pdf. Acesso em 27 mar. 2014.

MOREIRA JUNIOR, Nelson. **A exposição invisível: divulgação permanente do Museu Nacional de Belas Artes**. Dissertação (Mestrado). Centro de Ciências Humanas e Sociais. Uni-Rio/MAST, Rio de Janeiro, 2010.

MOURA, Yara. **Coleção D. João VI – Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: 2008. 96p, il color.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Acervo Gravura: Doações recentes 1982-1984. Rio de Janeiro: MNBA, 1984. 36 p.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Boletim do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 1983/84. 53 p.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Catálogo. MNBA. Rio de Janeiro: Colorama, s/d. 227 p.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Guia do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945. 206 p. il.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Museu Nacional de Belas Artes: histórico. Rio de Janeiro: [s.n.], 1990. Não paginado.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. O Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Safra, 1985. 396 p. il. color.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Regimento do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: [s.n.], 1957. p. 153-67.

PATERNOSTRO, Suzana. **Levantamento e classificação preliminar das principais obras do Acervo Histórico-Artístico do Museu Nacional**. MN: 1986 / 1988

PEREIRA, Sonia Gomes. Tradição e cópias – o Caso do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes/UFRJ. [Com/Con] tradições na História da Arte. **XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. 2011.

_____ (org.). Seminário EBA 180. **Anais**. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 1997.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte: Passado e Presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINHEIRO, Gerson Pompeu. **Discursos na diretoria da Escola Nacional de Belas Artes**. Universidade do Brasil. 1961. 89 p.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (Org.) **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Coleção Ensaio Geral).

REAL, Regina Monteiro. **Museu Ideal**. Belo Horizonte: Tipografia da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais e do Centro de Pesquisas Educacionais, 1958. 40p. il.

REVISTA DO MUSEU PAULISTA. Vol. II. São Paulo: Typologia a vapor de Hennier e Irmãos, 1897.

RIBEIRO, Adalberto Mário. O Museu Nacional de Belas Artes. **Revista do Serviço Público**. Separata. Ano VIII, Vol. IV, n. 3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946. 35 p., il.

_____. Instituições brasileiras de cultura, 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948, 110 p. il.

RÚSSIO, Waldisa. O conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. Rio de Janeiro, n.3, p. 7-12, 1990. (Cadernos Museológicos IBPC)

SANTIAGO RESTOY, Caridad-Irene de. **Los museos de arte moderno y contemporâneo: historia, programas y desarrollos actuales**. Tese (doutorado) - Universidade de Murcia, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos Artistas Franceses na Corte de D. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 412 p. il.

_____. A “Era dos Museus de Etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (Org.) **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.

SILVA, Carlos Henrique. **O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes**. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Uni-Rio/MAST, Rio de Janeiro, 2013.

SOUZA, Edi Meneses Simas de. O Museu Nacional de Belas Artes, 50 anos. **Revista Correio Filatélico**. Brasília: Assessoria Filatélica, p. 14-23, 1987.

SOUZA, Geisa Alchorne de. **Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea brasileira do Museu Nacional de Belas Artes**. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas. Uni-Rio/MAST, Rio de Janeiro, 2012.

SQUEFF, Leticia. **Uma Galeria para o Império – A Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012.

TORRES, María Teresa Marín. **Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística**. Espanha: Trea, 2002. 387 p.

_____. **Los museos de museos: utopías para el control de la memoria artística**. Imafrente. n.15, p. 123-144, 2000.

TUTTOILMONDO, Joana. **Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira**. Tese (doutorado). São Paulo, FAU-USP, 2010.

VAN MENSCH, Peter. **O objeto de estudo da Museologia**. [Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira]. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. **Inventariamento da Coleção do MNBA**. Novembro 1980.

Documentação pesquisada

Arquivo Central do IPHAN/Fundo Inventário - MNBA.

Arquivos da Seção de Registro do MNBA.

Arquivo do Museu D.João VI.

Arquivo histórico do MNBA.

Arquivo Oswaldo Teixeira, Niterói, RJ.

Jornais

O Museu Nacional de Belas Artes. Jornal do Brasil. 23/05/1937

O museu de belas artes. Jornal do Brasil. 30/06/1937.

O Novo Museu de Bellas-Artes. Revista da Semana. 07/10/1938.

A Escola de Bellas Artes e o Museu não podem continuar sob o mesmo tecto. Correio da Noite (Rio). 25/10/1938.

Uma reforma que tem o sentido da mais alta e mais linda significação. O Imparcial (Rio). 01/11/1938.

O Estado Novo preocupa-se com a cultura artística das massas populares – Como nasceu o Museu Nacional de Bellas Artes – 2405 visitantes na estreia da exposição de arte francesa – Debret e o Primeiro Império – Espaço Vital e Espiritual – “Arte Religiosa no Brasil” – Refrigeração. Folha da Manhã (Recife). 09/03/1941.

Um rápido olhar sôbre as atividades do Museu de Belas Artes em 1940. Correio da Manhã. 25/05/1941.

Seguradas pela primeira vez as coleções do Museu de Belas Artes. O Globo. 08/07/1941.

Uma grande obra de cultura. A Noite. 01/08/1941.

Oswaldo Teixeira e o Museu Nacional de Belas Artes. Jornal do Comércio. 2/11/1941.

Obras de arte, valendo milhões apodrecendo nos porões do Museu. O Jornal Rio. 3/10/1945.

As novas galerias do Museu Nacional de Belas Artes. Folha Carioca Rio. 11/01/1949.

MNBA usa computador para controlar o acervo. Jornal do Brasil. 23/11/1976.

Websites

Dezenovevinte. <http://www.dezenovevinte.net>

Fundação Biblioteca Nacional – Periódicos
http://www.bn.br/portal/?nu_pagina=18

Museu D. João VI. <http://www.acd.ufrj.br/djoaovi/>

Relatórios Ministeriais. <http://www.crl.edu/brazil/ministerial>

Entrevistas:

NUNES, Sidérea Sousa. Sidérea Sousa Nunes: depoimento [jan,2014]. Entrevistador: C. R. A. Rocha. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida para elaboração de Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia MP/MAC/MAE/MZ da Universidade de São Paulo.

TEIXEIRA, Cláudio Valério. Cláudio Valério Teixeira: depoimento [jan,2014]. Entrevistador: C. R. A. Rocha. Rio de Janeiro, 2014. Entrevista concedida para elaboração de Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia MP/MAC/MAE/MZ da Universidade de São Paulo.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. Pedro Martins Caldas Xexéo: depoimento [jul,2013]. Entrevistador: C. R. A. Rocha. Rio de Janeiro, 2013. Entrevista concedida para elaboração de Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia MP/MAC/MAE/MZ da Universidade de São Paulo.

ANEXOS**ANEXO A – Livros do Conservador da ENBA**

Autorização 14/2014 - Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

[illegible]

Nº DE INSCRIÇÃO	ESPECIFICAÇÃO	Indice	Quantidade	Nº DE IDENTIFICAÇÃO	VALOR		ESTADO DE CONSERVAÇÃO	LOCAL DE ORIGEM
					ADQUIRIVO	ATUAL		
1	PARANÁ, QUATARA E JUAZEIRO							
2	a) AQUISIÇÃO							
3	- 200 kg (café - forte)	us		45	-	2500000	us	Deposito
4	- 200 kg (café - forte)	us		46	-	2500000	us	"
5	- 200 kg (café - forte)	us		47	-	2500000	us	"
6	- 200 kg (café - forte)	us		48	-	2500000	us	"
7	- 200 kg (café - forte)	us		49	-	2500000	us	"
8	- 200 kg (café - forte)	us		50	-	2500000	us	"
9	- 200 kg (café - forte)	us		51	-	2500000	us	"
10	- 200 kg (café - forte)	us		52	-	2500000	us	"
11	- 200 kg (café - forte)	us		53	-	2500000	us	"
12	- 200 kg (café - forte)	us		54	-	2500000	us	"
13	- 200 kg (café - forte)	us		55	-	2500000	us	"
14	- 200 kg (café - forte)	us		56	-	2500000	us	"
15	- 200 kg (café - forte)	us		57	-	2500000	us	"
16	- 200 kg (café - forte)	us		58	-	2500000	us	"
17	- 200 kg (café - forte)	us		59	-	2500000	us	"
18	- 200 kg (café - forte)	us		60	-	2500000	us	"
19	- 200 kg (café - forte)	us		61	-	2500000	us	"
20	- 200 kg (café - forte)	us		62	-	2500000	us	"
21	- 200 kg (café - forte)	us		63	-	2500000	us	"
22	- 200 kg (café - forte)	us		64	-	2500000	us	"
23	- 200 kg (café - forte)	us		65	-	2500000	us	"
24	- 200 kg (café - forte)	us		66	-	2500000	us	"
25	- 200 kg (café - forte)	us		67	-	2500000	us	"
26	- 200 kg (café - forte)	us		68	-	2500000	us	"
27	- 200 kg (café - forte)	us		69	-	2500000	us	"
28	- 200 kg (café - forte)	us		70	-	2500000	us	"
29	- 200 kg (café - forte)	us		71	-	2500000	us	"
30	- 200 kg (café - forte)	us		72	-	2500000	us	"
31	- 200 kg (café - forte)	us		73	-	2500000	us	"
32	- 200 kg (café - forte)	us		74	-	2500000	us	"
33	- 200 kg (café - forte)	us		75	-	2500000	us	"
34	- 200 kg (café - forte)	us		76	-	2500000	us	"
35	- 200 kg (café - forte)	us		77	-	2500000	us	"
36	- 200 kg (café - forte)	us		78	-	2500000	us	"
37	- 200 kg (café - forte)	us		79	-	2500000	us	"
38	- 200 kg (café - forte)	us		80	-	2500000	us	"
39	- 200 kg (café - forte)	us		81	-	2500000	us	"
40	- 200 kg (café - forte)	us		82	-	2500000	us	"
41	- 200 kg (café - forte)	us		83	-	2500000	us	"
42	- 200 kg (café - forte)	us		84	-	2500000	us	"
43	- 200 kg (café - forte)	us		85	-	2500000	us	"
44	- 200 kg (café - forte)	us		86	-	2500000	us	"
45	- 200 kg (café - forte)	us		87	-	2500000	us	"
46	- 200 kg (café - forte)	us		88	-	2500000	us	"
47	- 200 kg (café - forte)	us		89	-	2500000	us	"
48	- 200 kg (café - forte)	us		90	-	2500000	us	"
49	- 200 kg (café - forte)	us		91	-	2500000	us	"
50	- 200 kg (café - forte)	us		92	-	2500000	us	"
51	- 200 kg (café - forte)	us		93	-	2500000	us	"
52	- 200 kg (café - forte)	us		94	-	2500000	us	"
53	- 200 kg (café - forte)	us		95	-	2500000	us	"
54	- 200 kg (café - forte)	us		96	-	2500000	us	"
55	- 200 kg (café - forte)	us		97	-	2500000	us	"
56	- 200 kg (café - forte)	us		98	-	2500000	us	"
57	- 200 kg (café - forte)	us		99	-	2500000	us	"
58	- 200 kg (café - forte)	us		100	-	2500000	us	"
59	- 200 kg (café - forte)	us		101	-	2500000	us	"
60	- 200 kg (café - forte)	us		102	-	2500000	us	"
61	- 200 kg (café - forte)	us		103	-	2500000	us	"
62	- 200 kg (café - forte)	us		104	-	2500000	us	"
63	- 200 kg (café - forte)	us		105	-	2500000	us	"
64	- 200 kg (café - forte)	us		106	-	2500000	us	"
65	- 200 kg (café - forte)	us		107	-	2500000	us	"
66	- 200 kg (café - forte)	us		108	-	2500000	us	"
67	- 200 kg (café - forte)	us		109	-	2500000	us	"
68	- 200 kg (café - forte)	us		110	-	2500000	us	"
69	- 200 kg (café - forte)	us		111	-	2500000	us	"
70	- 200 kg (café - forte)	us		112	-	2500000	us	"
71	- 200 kg (café - forte)	us		113	-	2500000	us	"
72	- 200 kg (café - forte)	us		114	-	2500000	us	"
73	- 200 kg (café - forte)	us		115	-	2500000	us	"
74	- 200 kg (café - forte)	us		116	-	2500000	us	"
75	- 200 kg (café - forte)	us		117	-	2500000	us	"
76	- 200 kg (café - forte)	us		118	-	2500000	us	"
77	- 200 kg (café - forte)	us		119	-	2500000	us	"
78	- 200 kg (café - forte)	us		120	-	2500000	us	"
79	- 200 kg (café - forte)	us		121	-	2500000	us	"
80	- 200 kg (café - forte)	us		122	-	2500000	us	"
81	- 200 kg (café - forte)	us		123	-	2500000	us	"
82	- 200 kg (café - forte)	us		124	-	2500000	us	"
83	- 200 kg (café - forte)	us		125	-	2500000	us	"
84	- 200 kg (café - forte)	us		126	-	2500000	us	"
85	- 200 kg (café - forte)	us		127	-	2500000	us	"
86	- 200 kg (café - forte)	us		128	-	2500000	us	"
87	- 200 kg (café - forte)	us		129	-	2500000	us	"
88	- 200 kg (café - forte)	us		130	-	2500000	us	"
89	- 200 kg (café - forte)	us		131	-	2500000	us	"
90	- 200 kg (café - forte)	us		132	-	2500000	us	"
91	- 200 kg (café - forte)	us		133	-	2500000	us	"
92	- 200 kg (café - forte)	us		134	-	2500000	us	"
93	- 200 kg (café - forte)	us		135	-	2500000	us	"
94	- 200 kg (café - forte)	us		136	-	2500000	us	"
95	- 200 kg (café - forte)	us		137	-	2500000	us	"
96	- 200 kg (café - forte)	us		138	-	2500000	us	"
97	- 200 kg (café - forte)	us		139	-	2500000	us	"
98	- 200 kg (café - forte)	us		140	-	2500000	us	"
99	- 200 kg (café - forte)	us		141	-	2500000	us	"
100	- 200 kg (café - forte)	us		142	-	2500000	us	"
101	- 200 kg (café - forte)	us		143	-	2500000	us	"
102	- 200 kg (café - forte)	us		144	-	2500000	us	"
103	- 200 kg (café - forte)	us		145	-	2500000	us	"
104	- 200 kg (café - forte)	us		146	-	2500000	us	"
105	- 200 kg (café - forte)	us		147	-	2500000	us	"
106	- 200 kg (café - forte)	us		148	-	2500000	us	"
107	- 200 kg (café - forte)	us		149	-	2500000	us	"
108	- 200 kg (café - forte)	us		150	-	2500000	us	"
109	- 200 kg (café - forte)	us		151	-	2500000	us	"
110	- 200 kg (café - forte)	us		152	-	2500000	us	"
111	- 200 kg (café - forte)	us		153	-	2500000	us	"
112	- 200 kg (café - forte)	us		154	-	2500000	us	"
113	- 200 kg (café - forte)	us		155	-	2500000	us	"
114	- 200 kg (café - forte)	us		156	-	2500000	us	"
115	- 200 kg (café - forte)	us		157	-	2500000	us	"
116	- 200 kg (café - forte)	us		158	-	2500000	us	"
117	- 200 kg (café - forte)	us		159	-	2500000	us	"
118	- 200 kg (café - forte)	us		160	-	2500000	us	"
119	- 200 kg (café - forte)	us		161	-	2500000	us	"
120	- 200 kg (café - forte)	us		162	-	2500000	us	"
121	- 200 kg (café - forte)	us		163	-	2500000	us	"
122	- 200 kg (café - forte)	us		164	-	2500000	us	"
123	- 200 kg (café - forte)	us		165	-	2500000	us	"
124	- 200 kg (café - forte)	us		166	-	2500000	us	"
125	- 200 kg (café - forte)	us		167	-	2500000	us	"
126	- 200 kg (café - forte)	us		168	-	2500000	us	"
127	- 200 kg (café - forte)	us		169	-	2500000	us	"
128	- 200 kg (café - forte)	us		170	-	2500000	us	"
129	- 200 kg (café - forte)	us		171	-	2500000	us	"
130	- 200 kg (café - forte)	us		172	-	2500000	us	"
131	- 200 kg (café - forte)	us		173	-	2500000	us	"
132	- 200 kg (café - forte)	us		174	-	2500000	us	"
133	- 200 kg (café - forte)	us		175	-	2500000	us	"
134	- 200 kg (café - forte)	us		176	-	2500000	us	"
135	- 200 kg (café - forte)	us		177	-	2500000	us	"
136	- 200 kg (café - forte)	us		178	-	2500000	us	"
137	- 200 kg (café - forte)	us		179	-	2500000	us	"
138	- 200 kg (café - forte)	us		180	-	2500000	us	"
139	- 200 kg (café - forte)	us		181	-	2500000	us	"
140	- 200 kg (café - forte)	us		182	-	2500000	us	"
141	- 200 kg (café - forte)	us		183	-	2500000	us	"
142	- 200 kg (café - forte)	us		184	-	2500000	us	"
143	- 200 kg (café - forte)	us		185	-	2500000	us	"
144	- 200 kg (café - forte)	us		186	-	2500000	us	"
145	- 200 kg (café - forte)	us		187	-	2500000	us	"
146	- 200 kg (café - forte)	us		188	-	2500000	us	"
147	- 200 kg (café - forte)	us		189	-	2500000	us	"
148	- 200 kg (café - forte)	us		190	-	2500000	us	"
149	- 200 kg (café - forte)	us		191	-	2500000	us	"
150	- 200 kg (café - forte)	us		192	-	2500000	us	"
151	- 200 kg (café - forte)	us		193	-	2500000	us	"
152	- 200 kg (café - forte)	us		194	-	2500000	us	"
153	- 200 kg (café - forte)	us		195	-	2500000	us	"
154	- 200 kg (café - forte)	us		196	-	2500000	us	"
155	- 200 kg (café - forte)	us		197	-	2500000	us	"
156	- 200 kg (café - forte)	us		198	-	2500000	us	"
157	- 200 kg (café - forte)	us		199	-	2500000	us	"
158	- 200 kg (café - forte)	us		200	-	2500000	us	"
159	- 200 kg (café - forte)	us		201	-	2500000	us	"
160	- 200 kg (café - forte)	us		202	-	2500000	us	"
161	- 200 kg (café - forte)	us		203	-	2500000	us	"
162	- 200 kg (café - forte)	us		204	-	2500000	us	"
163	- 200 kg (café - forte)	us		205	-	2500000	us	"
164	- 200 kg (café - forte)	us		206	-	2500000	us	"
165	- 200 kg (café - forte)	us		207	-	2500000	us	"
166	- 200 kg (café - forte)	us		208	-	2500000	us	"
167	- 200 kg (café - forte)	us		209	-	2500000	us	"
168	- 200 kg (café - forte)	us		210	-	2500000	us	"
169	- 200 kg (café - forte)	us		211	-	2500000	us	"
170	- 200 kg (café - forte)	us		212	-	2500000	us	"
171	- 200 kg (café - forte)	us		213	-	2		

Autorização 14/2014 - Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC

ANEXO F – Livro de Inventário 1978 p.1

Autorização 14/2014 - Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC

Nº TUBO	DATA	AUTOR	TÍTULO	ESTRADA		TÉCNICA	MEDIDA	VALOR	OBSERVAÇÃO
				WOOD	PROPOSTA				
20.020		André de Sá, Roberto Freire	"Pintura"		André de Sá, Roberto Freire, 20.020				
20.021		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.022		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.023		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.024		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.025		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.026		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.027		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.028		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.029		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.030		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.031		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.032		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.033		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.034		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.035		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.036		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.037		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.038		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.039		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.040		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.041		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.042		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.043		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.044		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.045		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.046		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.047		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.048		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.049		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.050		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.051		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.052		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.053		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.054		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.055		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.056		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.057		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.058		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.059		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.060		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.061		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.062		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.063		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.064		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.065		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.066		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.067		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.068		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.069		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.070		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.071		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.072		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.073		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.074		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.075		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.076		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.077		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.078		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.079		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.080		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.081		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.082		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.083		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.084		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.085		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.086		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.087		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.088		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.089		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.090		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.091		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.092		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.093		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.094		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.095		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.096		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.097		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.098		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.099		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						
20.100		Almeida, Agostinho	"Pintura de São João"						

ANEXO G – Fichas de Catalogação – Frente e Verso
 Autorização 14/2014 - Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC

Primeiro Modelo

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES				Categoria: Pintura Tombamento N° 4055 Catalogado sob N°	
Título: NATUREZA MORTA		Descrição: Em cima de uma mesa emfacho de cobre, um bule de leite e uma vasilha grande para recolhimento de leite e uma toalha amassada.			
Epoca	por	Valor	Escala		
Junho de 1949	04	10.000,00	Francesa		
Autor: BAIL, FRANCK		Ass. do. Embaixador Paul J. Smith			
Característico de assig.					
<p>Biografia: Bail, Franck pintor e litógrafo, nasceu em Paris em 1858 e morreu em 1924. Filho mais velho de Antoine Jean Bail seu aluno, trabalhou sob a direção de Gérôme. Figurou no Salão de 1878 com uma Natureza Morta, que mereceu elogios. Ele consagrou ao mesmo gênero que seu pai e com igual talento. Mostrou grande maestria como pintor de retratos, principalmente, no "Retrato de meu pai" que ficou no Salão de 1886, onde se consagrou posteriormente nos anos de 1889, 1900 e 1904. São duas 2 litografias em que retrata seu irmão Joseph Bail.</p>					
Gravuras Bibliográficas					
Materiais usados		Material usado: Madeira biselada			
Óleo	Valor artístico	Valor histórico			
Salão	Salão	Estante T 17/B 118			

Observações **Figurou na Exposição: "Natureza Morta" em outubro de 195**

Fotografia
13x18

Dimensões **0,180 x 0,240**

Restaurado em **1981/1982** por **Eng.º Riva da Cruz Machado**

Retocado em _____ por _____

Alterações notáveis _____

Segundo Modelo

<p>Ministério da Educação e Cultura Museu Nacional de Belas Artes</p>	<div data-bbox="391 1205 1348 1892"> </div> <div data-bbox="231 248 339 779"> <p>SEÇÃO PINTURA TOMBAMENTO Nº 1055 CATALOGADO SOB Nº</p> </div> <div data-bbox="363 347 542 1097"> <p>AUTOR BAIL, FRANCK ESCOLA E ÉPOCA Anterior (1858 - 1904) FRANCESA TÍTULO LUTURIZA MORTA PROCEDÊNCIA AQUISIÇÃO EM JUNHO DE 1949 NO LEILÃO DE SERGIO SILVA</p> </div> <div data-bbox="574 280 734 1097"> <p>LOCALIZAÇÃO DEP. T 177-185 DESCRIÇÃO EM CIMA DE UMA MESA UM TACHO DE COBRE, UM ROTE DE LEITE, UMA VASILHA GRANDE PARA RECOLHIMENTO DE LEITE E UMA TOALHA A PASSADA.</p> </div>
---	---

<p>CARACTERÍSTICAS DA PEÇA</p> <p>DIMENSÕES 0,240 x 0,240</p> <p>DATA 1900 x 0,240</p> <p>TECNICA ASSINATURA</p> <p>OLÉO/MADEIRA</p>	<p>AUTOR BAIL, Franck</p> <p>NACIONALIDADE FRANCESA</p>
<p>ASS. À DIREITA CIMAIXO</p> <p>BAIL, FRANCK</p> <p>VALOR DE COMPRA</p> <p>VALOR P/ SEGURO</p> <p>ESTADO DE CONSERVAÇÃO</p> <p>TRATAMENTOS (DATAS)</p> <p>REFERÊNCIAS CATALOGOS</p>	<p>BIOGRAFIA: FRANK BAIL, PINTOR E LITÓGRAFO, NASceu EM PAIS DE CHAMPAGNE EM 1878, FILHO MAIS VELHO DE ANTOINE J. BAIL E SEU ALMO, TRABALHOU SOB A DIREÇÃO DE GÉRAUD. FICOU NO SALÃO DE 1878 COM UMA NATUREZA MORTA, QUE MERECEU ELOGIOS. ELE SE CONCENTROU AO MESMO GÊNERO QUE SEU PAI E IGUAL TALENTO. MOSTROU GRANDE MAESTRIA COMO PINTOR DE RETRATOS, PRINCIPALMENTE NO "RETRATO DE MEU PAI" QUE FICOU NO SALÃO DE 1885, ONDE SE CONSTATOU POSICIONAMENTO NOS ANOS 1889, 1900 E 1904. SÃO NOTAVELIS DUAS LITOGRAFIAS EM QUE TRATA SEU IRMÃO JOSEPH BAIL.</p> <p>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</p>
<p>OBSERVAÇÕES</p>	<p>FICOU NA EXPOSIÇÃO "NATUREZA MORTA" EM OUTUBRO DE 1959</p>

Terceiro Modelo

Instituição da Educação e Cultura
 Secretaria da Cultura
 Fundação Nacional Pro-Memória

mnba MUSEU NACIONAL
 DE BELAS ARTES

2/12
 0w

Seção Pintura Estrangeira
 Tombamento nº 1702 Inv. 4055
 Catalogado sob nº

Autor BAIL, Franck Antoine
 Escola época Francesa
 Título "NATUREZA MORTA"
 Assinatura Bail Franck
 Data
 Técnica Óleo
 Material madeira
 Procedência Aquisição do MNBA, 1949
 Valor
 Estado de conservação
 Descrição

Pseudônimo
 Nat./Escola Francesa
 Local canto inferior direito
 Anot.
 Dimensões 24 x 18 cm
 Data

Observações

Fotografia
 13 x 18

<p>Autor BAIL, Franck Antoine Nacionalidade/Escola Francesa</p>	<p>Nascimento Data 1858 Local Paris</p> <p>Biografia Pintor é litógrafo. Filho mais velho e aluno de Antoine Jean Bail. Trabalhou, ainda, sob a direção de Gérôme. A partir de 1878, expôs no Salão de Paris. Concorreu muito nos Salões da década de oitenta e noventa, ao século passado, expondo retratos e quadros com temática de natureza morta.</p>	<p>Falecimento Data 1924 Local</p> <p>Obras do acervo</p> <p>Expos. e cat. do MNBA</p>
--	--	--

Modelo de ficha de Catalogação para a coleção de Gravura

Ministério da Educação e Cultura Secretaria de Cultura SPHAN Fundação Nacional Pro Memória		mnba MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES		Seção Tombamento nº 12914 Catalogado sob nº	
GRAVADOR F. JUNGHUHN	PAÍS Alemanha	DATA	TÍTULO DA OBRA Siddkista Ostwärts. Von Hongkong	FICHA Nº	
TÉCNICA ☐ gravura em metal ☒ litografia ☐ serigrafia ☐ xilogravura ☐ técnica mista ☐ outros			LOCALIZAÇÃO	Map.	Gav.
TEMA ☐ natureza morta ☐ alegoria ☐ retrato ☐ arquitetura ☐ ornamento ☐ não figurativo ☐ assuntos religiosos ☒ paisagem ☐ caricatura ☐ outros					
ASSINATURA F. JUNGHUHN del. (c.i.e. - abaixo da imagem)					
NUMERAÇÃO não tem		DATA não tem	FOTO 6x9		
OUTRAS INSCRIÇÕES / sinais na frente e no verso do papel não tem					
ARTISTA F. JUNGHUHN	TÉCNICA Litografia a cores				
EDITOR Lith. Anst.v. Minckelmann & Schöne in Berlin.	PAPEL de trapo de linho, branco, sem marca d'água				
IMPRESSOR não tem	IMPRESSÃO preto, amarelo, azul, verde				
DESCRIÇÃO			MEDIDAS Altura 0,267 Largura 0,255 Módulo 0,414 Suporte 0,947		
No canto inferior direito, em primeiro plano, rochedo com grande árvore e tres homens ao centro, pequena pedra e sobre ela está deitado um camponês observando a cena, no canto esquerdo aparece um enorme rochedo, sendo que ao centro vemos uma paisagem tranquila de montanhas, praia e mar, abaixo o título da gravura.					

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	EXPOSIÇÕES E CATÁLOGOS NO MNEA																																	
OBS: (esta gravura pertencia à coleção de gravuras de Carlos Oswald)	PROCEDÊNCIA Doação de Maria Isabel Oswald Montei em Novembro de 1985.																																	
	VALOR DE COMPRA																																	
	VALOR DE SEGURO																																	
ESTADO DE CONSERVAÇÃO / RESTAURAÇÃO																																		
<table><tr><td></td><td>água</td><td>fungo</td><td>inseto</td><td>poeira</td><td>escurecimento</td><td>emenda</td><td>fitas adesivas</td><td>ferrugem</td><td>rasgos</td><td>dobras</td></tr><tr><td>papel</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td></tr><tr><td>imagem</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td><td>--</td></tr></table>		água	fungo	inseto	poeira	escurecimento	emenda	fitas adesivas	ferrugem	rasgos	dobras	papel	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	imagem	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	
	água	fungo	inseto	poeira	escurecimento	emenda	fitas adesivas	ferrugem	rasgos	dobras																								
papel	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--																								
imagem	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--																								
OBS.: (nº arquivo de restauro, responsável, data, etc.)																																		
RESPONSÁVEL	DATA																																	

Primeiro modelo da ficha de catalogação do Projeto SIMBA

Simba **Ficha de Catalogação** * 1. N° de Registro:

Sistema de Informação do Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes

* 2. N° de inventário: _____ * 3. Coleção: _____

* 4. Nome do objeto: _____

* 5. Autor 1: _____

* 6. Atribuído? ☐ Sim ☐ Não * 7. Função: _____

* 8. Autor 2: _____

* 9. Atribuído? ☐ Sim ☐ Não * 10. Função: _____

* 11. Autor 3: _____

* 12. Atribuído? ☐ Sim ☐ Não * 13. Função: _____

* 14. Cópia: _____

* 15. Título/Título da série: _____

* 16. N° na série: _____

* 17. Título p/ etiqueta: _____

* 18. Assinada? ☐ Sim ☐ Não * 19. Onde: _____

* 20. Marcada? ☐ Sim ☐ Não * 21. Onde: _____

* 22. Datada? ☐ Sim ☐ Não * 23. Onde: _____ * 24. Data: ____/____/____ ()

* 25. Localizada? ☐ Sim ☐ Não * 26. Onde: _____

* 27. Local: _____

* 28. Transcrição da assinatura: _____

29. Outras inscrições

Obs: o símbolo * indica os campos que devem ser obrigatoriamente preenchidos.

1

Simba

Ficha de Catalogação

• N° de Registro:

- 30. Edição: _____
- 31. Impressão/Fundição: _____
- 32. Número da Edição: _____
- 33. Material/Técnica: _____

Dimensões da obra

- 34. Altura: _____ cm • 35. Larg/Diâm: _____ cm
- 36. Profund.: _____ cm • 37. Peso: _____ Kg • 38. Formato: _____

Dimensões da área impressa

39. Altura: _____ cm 40. Largura: _____ cm

Moldura/Base/Passe-partout

41. Moldura? ☐ Sim ☐ Não 42. Altura: _____ cm 43. Larg/Diâm: _____ cm
44. Peso: _____ Kg 45. Profund/Espes: _____ cm

46. Descrição formal

47. Descrição de conteúdo

- 48. Temas:

- 49. Sub-temas: _____

Simba

Ficha de Catalogação

• N° de Registro:

Procedência

50. N° de processo: _____ • 51. Data de aquisição: ____ / ____ / ____

• 52. Forma de aquisição: _____

• 53. Doador/Vendedor: _____

54. Valor de compra: _____ 55. Valor de seguro: _____

56. Ex-proprietários

57. Exposições/Prêmios

58. Referências bibliográficas da obra

Simba

Ficha de Catalogação

• N° de Registro:

58. Referências bibliográficas da obra

59. Observações

60. Escola/ Grupo Cultural: _____

61. Movimento: _____ 62. Estilo: _____

• 63. Localização fixa: _____ • 64. Trainet/Gaveta: _____

• 65. Localização atual: _____

66. Foto? ☐ Sim ☐ Não 67. Negativo? ☐ Sim ☐ Não68. Diapositivo? ☐ Sim ☐ Não 69. Restaurado? ☐ Sim ☐ Não

70. Estado de conservação: _____ (1 - Bom 2 - Razoável 3 - Ruim)

71. Data da última avaliação: ____ / ____ / ____

72. Texto para etiqueta

• Catalogado por: _____

• Rio de Janeiro, ____ de ____ de 19 ____

• Assinatura

ANEXO H – Transcrição da entrevista de Pedro Xexéo

Pedro Xexéo – Museólogo com formação no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional.

Funcionário do MNBA de 1975 a 2013. Foi chefe da Seção Técnica e curador das seções de Pintura Brasileira, Desenho Brasileiro e Estrangeiro.

C – Pedro, gostaria, primeiro, que você falasse sobre a sua formação e a sua trajetória profissional até chegar aqui no Belas Artes.

P – A minha formação profissional?

C – Isso. A formação profissional e a sua trajetória até chegar aqui.

P - Antes de estudar Museologia, fiz o Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, onde comecei a estudar em 1969. Anteriormente eu fiz um curso de Direito, mas abandonei e no 4º ano. Passei um ano nos Estados Unidos e foi aí que me dei conta de que havia encontrado, finalmente, algo que combinava comigo. Voltei para o Brasil em 69 e prestei o concurso pra o Curso de Museus. Fiz o curso e terminei a graduação em 71 e em maio de 72 recebi um convite do então diretor do Museu da Inconfidência, Orlandino Seitas Fernandes, que me convidou pra fazer um período de prestação de serviços, trabalho que desenvolvi de maio de 72 até março de 73. Minha vontade era vir pra cá, para o Museu de Belas Artes. Havia vários colegas meus que estavam aqui, da minha turma, porque na época, em 72, foi feita uma grande exposição aqui no Museu comemorativa dos 150 anos da Independência e um grupo grande de museólogas foram contratadas para monitorar a exposição durante um ano. A diretora, na época, era a Maria Eliza Carrazzoni, e sua presença foi uma espécie de renascimento em termos de pessoal aqui no Museu de Belas Artes, porque até então as pessoas que trabalhavam aqui ainda eram egressas do período inicial, da época do Oswaldo Teixeira e estavam inclusive se aposentando. Foi um sangue novo na época e eu me interessei ainda mais pelo museu, mas não consegui imediatamente vir trabalhar aqui e fiquei um tempo parado, de março de 73 até o final do ano, quando comecei ao estabelecer contato com o diretor da Divisão de Assuntos Culturais do Ministério da Educação da época, o sociólogo Manuel Diegues Junior, que era um famoso em sua área de atuação, possuía vários livros publicados e era o diretor da área da Divisão de Assuntos Culturais do Ministério. Tive uma entrevista com ele e

expus que estava achando difícil, que naquela época não havia muitas possibilidades...

C – Não havia concurso...

P – Ele anotou o meu nome, conversou comigo. Em maio de 74 tive uma entrevista com a Maria Eliza Carrazzoni que era na época a diretora do Museu de Belas Artes. Ela estava tendo problemas porque tinha contratado por prestação de serviços, depois pela CLT, um grupo desses museólogos que serviram como guias, monitores dessa exposição do sesquicentenário da independência do Brasil, e estava com dificuldades pois não tinha possibilidades de contratar. Foi então que fiquei esperando a oportunidade, só que nessa época o Ministro da Educação era o Jarbas Passarinho. Em 1974, Jarbas Passarinho foi substituído pelo Nei Braga, que era colega de turma do meu pai. Tive um encontro não com o Nei Braga, mas com o Secretário, Chefe de Gabinete, em Brasília, e ele disse que ia transmitir a solicitação depois de lhe dizer que queria ter uma chance de entrar no Museu de Belas Artes, mas, nesse ínterim, nosso querido Manuel Schubert me disse que teria uma possibilidade eventual de eu ficar durante uma época aqui no Museu como bolsista do Programa de Ação Cultural do Ministério, o PAC, que posteriormente se transformou na FUNARTE. Em novembro de 74 consegui uma bolsa de dois meses, novembro e dezembro, pra ficar aqui no Museu como bolsista; como atravessávamos um tempo muito conturbado, fiquei fazendo pouca coisa neste meio tempo. Pouco depois, recebi um chamado para entrevista do Nei Braga, em Brasília. Ele disse que ia tentar fazer com que eu entrasse com um contrato CLT aqui, no Museu de Belas Artes, e no início de janeiro de 75, eu recebi um telefonema da Maria Eliza Carrazzoni que disse que o Ministro Nei Braga tinha conseguido um contrato, um CLT pra mim, só que ela havia feito uma exigência pra ele: que contratasse outros museólogos que já estavam aqui, mas que ela não tinha condições de contratar na época. Seu pedido foi atendido e foram todos contratados.

C – Interessante...

P – É. No dia 16 de janeiro de 1975 entrei oficialmente aqui no Museu como contratado pela Consolidação das Leis de Trabalho.

C – E aí, houve uma renovação do quadro, então?

P – Totalmente. O quadro foi renovado porque os funcionários egressos da época, do Oswaldo, do José Roberto Teixeira Leite, dos diretores anteriores, do prof. Galvão, o Alfredo Galvão, todos eles estavam em processo de aposentadoria; então, o Museu estava com poucos funcionários. Nesta época, houve uma grande entrada de museólogos.

C – De quantos?

P – Ah, mais ou menos doze...

C – Bastante...

P – Comigo aumentou. E foi assim que eu comecei...

C – E que Museu foi esse que você encontrou em 1975? Como que você pode caracterizá-lo?

P – Bem, era um museu que funcionava na metade deste prédio...

C – A Escola ainda estava aqui, não é?

P – É. Este andar que nós estamos ocupando hoje era um andar onde ainda aconteciam aulas da Escola. O Museu ocupava o terceiro andar inteiro e as duas Galerias. A Escola liberou, eu diria, o Salão Nobre para o Museu, embora eles eventualmente ainda o utilizassem porque ali era a Seção de Artes, espaço onde eram realizadas as formaturas dos alunos; ciclos de palestras; conferências etc. Mas o Museu começou a dividir, nesta época, o auditório com a Escola.

C – Agora, esta configuração que você encontrou do Museu era a mesma desde 37 ou o Museu já tinha conquistado alguns espaços a mais aqui do prédio?

P – Não, não tinha...

C – Então era a mesma?

P – Era a mesma da época de 1937, isto é, o museu ocupava o terceiro andar e a partir da década de setenta também parte do auditório, que era o Salão de Arte da

Escola. E no segundo andar, o museu ocupava a atual Sala Bernardelli; Sala Aluísio Magalhães; a atual Biblioteca do Museu. Parte dessa atual Biblioteca era a antiga Seção Técnica do Museu. Comecei a trabalhar no segundo andar, onde hoje, ficam os armários, estantes e móveis. Ali era o espaço da chefe da Seção Técnica e o meu era o anterior, quer dizer, o meu e de outras pessoas. Nós ainda trabalhamos com alguns funcionários da época do Oswaldo Teixeira. Havia dois desenhistas na época, que eram os que faziam os cartazes. Nessa época, não se falava “programador visual”, mas sim “desenhistas”, classificados dessa forma inclusive pelo Museu e pelo MEC. Eles faziam tudo: as etiquetas, os cartazes, os anúncios, enfim, não havia uma área que hoje se convencionou a chamar de programação visual. Então, é isso, convivemos com o pessoal da época de antigos diretores e o espaço que nós tínhamos para trabalhar era esse. No andar térreo não tínhamos absolutamente nada, foi aí que a Maria Eliza conseguiu espaço com a Escola.

C – E era um bom relacionamento, da Escola com o Museu?

P – Era, era. Na época era um bom relacionamento, praticamente não havia atrito e a Maria Elza Carrazzoni conseguiu o espaço que hoje é da Restauração e da Pintura. Ela pensava já nessa época em criar uma área de conservação e restauração aqui no Museu, e criou; foi ali o espaço onde os restauradores começaram a trabalhar. Então, aquela área ficou sendo do Museu também, embora grande parte do primeiro andar e do térreo era ainda de uso da Escola. O fato é que a Escola, um ano depois, em meados de 76, saiu do museu e foi para o Fundão...

C – Ela foi em meados de 76?

P - Em meados de 76. Eu me lembro da última coleção, Ferreira das Neves. Lembro-me dela toda encaixotada pra sair, pra ir lá pro Fundão. De uma hora para outra, o museu tornou-se dono de todo o prédio, só que não tinha um plano, na época, de ocupação dos espaços, e o que aconteceu? Os espaços que eram do museu foram sendo ocupados paulatinamente pela FUNARTE, que havia sido criada a partir do PAC. A FUNARTE começou com muita força política e aos poucos ela foi ocupando esses espaços que a Maria Elza queria para ampliar o Museu. Ela, inclusive, saiu do Museu em dezembro de 76, exatamente por este motivo: porque se opôs à entrada da FUNARTE. Maria Elza recebeu o aviso de que ela estava exonerada pelo Diário Oficial. O comunicado não foi feito por carta. Ela abriu o Diário Oficial e lá estava seu nome e a notícia da exoneração.

C – E me diz uma coisa, Pedro, como foi a saída da Escola? Essa retirada do acervo dela? Houve alguma comissão pra definir o que seria levado? Porque tem a história da comissão de 1937...

P – É... Até hoje eu não sei exatamente como aconteceu essa de 1937... A de 76 foi a...

C – A Congregação?

P – A Congregação que deliberou tudo. O Museu não interferiu em praticamente nada. Todo o acervo que depois iria fazer parte do Museu D. João VI foi a Escola que determinou o período de saída, que ocorreu entre julho e agosto de 76. Lembro-me de ter visto a coleção de Jerônimo Ferreira das Neves ainda embalada onde era a Biblioteca da Escola e que hoje é a sala do Barroco Italiano. Ali, vi os engradados da Coleção Jerônimo Ferreira das Neves. Mas, como eu disse, não houve interferência do Museu no deslocamento do acervo da Escola. A Biblioteca da Escola, que era uma Biblioteca extraordinária, sofreu alguns percalços, mas era uma Biblioteca de altíssimo nível com um material que veio da Biblioteca da Academia Imperial...

C – E o Museu tinha já uma Biblioteca? Ela já estava funcionando?

P – Tinha. A Biblioteca do Museu era muito mais modesta em relação à Biblioteca da Escola...

C – E funcionava também ali, junto à Seção Técnica?

P – A Biblioteca?

C – Sim...

P – Não, a Biblioteca funcionava da seguinte maneira: a Sala Bernardelli era tripartida e nela aconteciam as exposições temporárias. Durante um tempo, serviu como gabinete da direção, da diretora Maria Eliza Carrazzoni, mas ela resolveu escolher outro espaço e ali ficou sendo a Biblioteca do Museu. Do outro lado, havia um auditório para uma média de 180 pessoas. Era o auditório Regina Real, que era uma museóloga que teve uma vida aqui no Museu e foi uma das fundadoras do ICOM.

C – Ela passou no concurso que teve em 1937...

P – É, ela foi uma das primeiras. Ela e a D. Lygia Martins Costa são do primeiro grupo. Há outras, como a Regina Liberalli Laemmert e Maria Barreto. Algumas delas eu conheci pessoalmente, a D. Regina Real, por exemplo, embora não conversasse com ela. D. Elza Ramos Peixoto foi com quem eu estive mais ligado, ela teve uma atuação longa aqui no Museu. De todas elas, a Elza Ramos Peixoto era a que mais se identificava com o Museu: participou de exposições, escreveu muita coisa sobre Arte Brasileira, era uma grande conhecedora e realmente uma museóloga de primeira. Todas elas, na verdade. D. Lygia, por exemplo, ficou um tempo aqui no Museu, mas logo em seguida optou por trabalhar no IPHAN, onde ela realmente se realizou mais...

C – E deste grupo, é a única que ainda está aí...

P – É, ela está viva, não sei como ela está, mas já tem mais de noventa anos...

C – É, acho que sim...

P – Eu conheci também a Regina Liberalli Laemmert, que era uma outra museóloga; descendente daquele do Almanaque Laemmert, e a Maria Barreto, com quem me encontrei algumas vezes, mas nunca falei, assim como com a D. Regina Real, eu nunca falei com ela, mas tinha um auditório ali, nessa atual Sala Bernardelli, que levava seu nome.

C – E a estrutura do Museu, como funcionava?

P – O Museu funcionava com a direção e mais duas seções: Seção Técnica e Seção Administrativa. A seção técnica cuidava do acervo e das eventuais exposições temporárias. Havia um setor educativo que era composto de uma pessoa só e com a Maria Eliza foi criado o Laboratório de Conservação e Restauração.

C – E virou um departamento?

P – Não virou departamento porque era ligado à Seção Técnica. Ou seja, era uma área da Seção Técnica. Quando eu entrei aqui, todo muito cuidava de todo o acervo. Claro que já havia algumas tendências, a Suzana Paternostro, por exemplo, – que tinha sido uma das monitoras, uma das guias – como era europeia, desde que entrou

aqui no Museu, em 1972, ela já tinha um manifesto interesse de cuidar das obras de arte estrangeiras, não só pintura, gravura, desenho. Não havia realmente áreas, havia a seção técnica, que era administrada pela Margarida Guimarães, uma museóloga que fez parte da minha turma e que já era uma senhora na época; e os técnicos e museólogos, que cuidavam das coleções e que já nessa época formaram o núcleo de conservação e restauração.

C – E como que era feito o registro das obras? Qual era o procedimento?

P – Não havia essa figura do registrador, do registro. Quem cuidava dessa parte era a Sidérea. Posteriormente, Alcídio Mafra criou um setor, que era a Divisão de Acervos, que ficou sob a supervisão da Sidérea Souza Lima, depois foi criada uma seção na época da Pró-memória de Registro e Controle, que era um negócio meio de ficção científica. Nilsélia e Sidérea foram as pessoas que durante muitos anos ficaram encarregadas pelo tombamento e registro das obras que entravam na coleção. Mas, inicialmente, a pessoa que mais se envolvia com isso era a Sidérea. Eventualmente, a Yara Mattos, que era uma outra museóloga, também participava desse tipo de atividade no Museu.

C – Então, assim, não havia uma configuração...

P – Não havia, não havia... Formalmente não havia...

C – Mas então, informalmente havia assim: algumas pessoas se juntavam por afinidade...

P – É, tanto que durante muitos anos a Reserva Técnica também ficava sob a supervisão da Sidérea, porque ela era aquele tipo de pessoa muito ativa, não era de sentar e filosofar sobre o futuro da Museologia, mas pensava, sobretudo, em coisas práticas, simples; ela era bem dotada pra fazer este tipo de trabalho, então, a reserva técnica, é bom que se diga, era só um espaço muito pequeno. Hoje é aquela parte onde ficam os traineis de madeira que foram feitos na década de 40, na segunda metade dos anos 40. Era ela quem cuidava da Reserva. É claro que a gente tinha acesso à Reserva e também estávamos sempre lá fazendo revisão de traineis, coisas deste tipo, mas, na verdade, a pessoa que tinha, que mantinha alguns registros ligados a mudanças de obras, saídas de obras da reserva, que na época não se chamava Reserva, era Depósito, que iam pra Galeria ou para a área de restauração,

quem cuidava dessa movimentação e, depois ajudada pela Nilsélia, que tinha entrado nos anos 80, isso já na Pró-memória, era a Sidérea.

C – E acontecia muita solicitação de empréstimos?

P – Muito menos do que hoje. Havia eventualmente, os procedimentos eram completamente diferentes e não existia essa figura do courier, por exemplo. A diferença era muito grande quando comparado a hoje. Era algo assim: acontecia um empréstimo durante o ano, ou duas vezes durante o ano, e a peça seguia. Não havia, por exemplo, esse laudo que se faz hoje. Quando se criou o laboratório de restauração, fazia-se uma espécie de raio-X do estado de conservação da peça, mas não era um laudo com fotos, com aquelas indicações de problema. Era uma coisa mais amadora.

C – E todos vocês faziam e participavam disso?

P – Não, só o pessoal da área de restauração que era chefiado a partir da Pró-memória, quer dizer, a partir dos anos 80, mas que vinha já desde a época da Maria Eliza Carrazzoni, uma restauradora que hoje está aposentada, chamada Magali Oberlander. Ela foi, de certa maneira, a primeira técnica em restauração que assumiu essa direção do laboratório de restauro do Museu Nacional de Belas Artes e treinou inúmeras pessoas. Inicialmente era uma restauração só de pintura e no final dos anos 70, na época em que o diretor era o Edson Motta, a Ingrid Beck que era uma das restauradoras decidiu criar uma área de restauração de papel e de obras de arte sobre papel. Como era descendente de alemães, conseguiu facilmente uma bolsa na Alemanha, onde passou um ano. Quando voltou, começou a implantar uma área de restauração de obra de arte sobre papel, depois ela entrou em choque com o Edson Mota, o diretor, e saiu. Foi para o Arquivo Nacional e aqui deixou como restauradores a Norma Pelegrini e a Nancy, que foi treinada pela Ingrid. A Nancy fez o curso da Escola, que agora parece que voltou, né?

C – O quê?

P – Aquela cadeira de restauração...

C – De restauração? É... agora é um curso de graduação...

P – Pois então, na época era uma cadeira que era de dois anos. O Museu começou a se sofisticar mais em termos estruturais a partir da criação da Pró-memória, na época do Edson Motta, também continuava a mesma estrutura da época da Maria Eliza Carrazzoni: quer dizer, duas áreas, duas seções, a Seção Técnica e a Seção Administrativa, esse núcleo de restauração ligado à Seção Técnica e os poucos museólogos que trabalhavam...

2ª parte – Pedro quer fazer uma nova fala que demonstre claramente a origem da Seção de Registro.

P – Nos anos, vou dizer: de 1975 até o final de 76 foi o período que eu trabalhei durante a administração da Maria Eliza Carrazzoni. Nesse período foi criado um Laboratório de Conservação e Restauro e, ao mesmo tempo, começou a se pensar seriamente em ter uma área no Museu que cuidasse da entrada das obras doadas ou adquiridas, mas isso aconteceu na época da Maria Eliza: ela comprou obras de arte e foi, acredito, a primeira vez que aqui no Museu se começou a pensar numa área específica de controle da movimentação das obras de arte, porque até então, pelo que eu soube, anteriormente, na época do Oswaldo, na época do Alfredo Galvão, principalmente, não estou muito bem informado sobre a época do José Roberto Teixeira Leite, estas museólogas e o museólogo o Manuel Constantino tinham um livro de registro no qual anotavam a peça que entrava, e, eventualmente, se ela saía, eles faziam algum comentário no próprio livro de registro, mas não havia essa circulação de documentação. Hoje o Memorando é uma coisa só do Museu pra fora, mas aqui era meio confuso esse negócio, então começou a surgir esta preocupação. De 77 a 81, o diretor do Museu foi o Edson Motta. Aquela foi uma época que eu considero a época mais terrível aqui do Museu de Belas Artes durante o período que eu estive. Foi uma época que o Museu ficou com um número mínimo de funcionários. Acho que chegou uma época que o Museu tinha 42 funcionários, e estava aí a segurança, a área administrativa, a área técnica e foi uma época terrível aqui pro Museu, exatamente a época em que a FUNARTE começou a tomar conta de parte daqui do prédio do Museu e o Edson Motta conseguiu este andar aqui que foi reformado pela FUNARTE e foi aqui que se instalou a Seção Técnica, já com uma área de Conservação e Restauro ligado à Seção Técnica. Houve uma série de choques. O Edson Motta era um restaurador famoso, numa certa época considerado o melhor do Brasil, então havia alguns choques com os técnicos. A Ingrid Beck saiu do Museu por causa disso. Nós sabíamos, através da literatura, que em todos os museus do mundo se tinha uma área de registro que era aquela responsável pela entrada das peças no

museu, seja através de doação, seja através de aquisição. Nessa área, a peça era registrada, fotografada, e era feito um laudo do estado de conservação dela. Dependendo do laudo, enfim, cada instituição tinha o seu modelo e a partir daí a movimentação, inclusive da peça, era sempre acompanhada por uma área de registro, pelo registrador, que era uma figura, pelo menos teoricamente, importante na instituição, porque ele era fiel a essas coisas, era ele a testemunha da entrada da movimentação etc., mas só que o Museu ainda não estava preparado pra isso. Agora, no final de 1982, foi criada a Fundação Pró-memória, um ano depois da morte do Edson Mottamas, o Museu de Belas Artes e os outros começaram a fazer parte da estrutura da Fundação, foi aí que o Museu, depois de longos anos, teve um novo regimento e um organograma. Permaneceram as duas áreas principais com nova nomenclatura: Coordenadoria Técnica e Coordenadoria Administrativa. A Técnica, logo abaixo da Coordenação, tinha uma área de acervo: Divisão de Acervos, que estava ligada às coleções. Foi também criado na época um Gabinete de Gravura pelo Carlos Martins, que chegou aqui convidado pelo Alcídio, mas a área de Conservação e Restauro, o Laboratório, continuou fazendo parte da Coordenadoria. Grande parte dessa estrutura da área técnica fui eu quem sugeri ao Alcídio, as coleções. Eu queria que o Museu tivesse uma semelhança com outros museus onde as coleções são cuidadas por uma ou duas pessoas, ou um grupo pequeno, porque às vezes uma área era mais contemplada do que outra, o que gerava alguns problemas, mas, por outro lado, em termos do conhecimento das coleções, não tenho a mínima dúvida de que houve um avanço muito grande nessa época, porque as pessoas começaram a se preocupar só com determinado seguimento e com a possibilidade, que surgiu com o Alcídio, de contratação de um grande número de pessoas...

C – Na gestão do Alcídio?

P – Sim, esse foi o grande salto que o Museu deu na época da Pró-memória, porque nós tínhamos aqui um número grande de prestadores de serviço que tinham iniciado como estagiários e eram prestadores de serviço, tanto na área técnica quanto na área administrativa; tanto na área das coleções quanto na área administrativa. O Alcídio teve a possibilidade de contratar todos, sem exceção, e foi o que fez: contratou todo mundo. Carlos Martins foi contratado, a Laura foi contratada, a Monica foi contratada, é dessa época, é de 1985, quando também ocorreu a criação da Divisão de Acervos, cuja responsável era a Sidérea. A Sidérea tinha um grupo, Carmela foi trabalhar com ela, mas ficou um tempo dividida porque começou a trabalhar com a Zuzana, porém elas se desentenderam e a Carmela foi para a Divisão de Acervos trabalhar com a

Sidérea. Nessa época o arquivo histórico fazia parte dessa Divisão de Acervos, não era unido à Biblioteca.

C – Se configuraria o Arquivo? Ou ele já existia?

P – Não, ele já existia, mas com uma classificação estranhíssima, sem nenhum método. Então, eu me lembro que a Carmela estudou Arquivologia no Arquivo Nacional exatamente pra ser a responsável pelos documentos históricos e foi ela que começou, inclusive, a fazer uma catalogação que não tem número. É nessa área da Divisão de Acervos que surge, quase não formalmente porque não havia uma área de registro, uma preocupação com o registro de fato, a fotografiação das obras que entravam, seja através de doações, compra, aquisição etc. Maria Eliza, por causa de uma série de coisas que aconteceram aqui, começou a se preocupar muito com isso. Na época do Edson Motta, isso ficou meio parado e quando foi criada a Pró-memória, com a criação dessa Divisão de Acervos, havia já uma espécie de microcosmo, de pensamento que priorizava: o bom para o Museu seria a criação de uma área específica dentro da própria estrutura do Museu que cuidasse disso, o que não aconteceu. Em 1990, com a eleição do Collor, a Fundação Pró-memória foi dissolvida e nos tornamos funcionários estatutários. Evidentemente que o Regimento, o Organograma desapareceu formalmente, mas nós continuamos a manter esta mesma maneira de trabalho. Essa foi a época da direção da Heloisa Lustosa: de 1991 até o início de 2003. Foi aí que se viu informalmente uma área que se acostumou chamar de Registro e Controle que era aquela Divisão de Acervos que acabou.

C – E aí a Sidérea já tinha saído ou ainda estava?

P – Não, a Sidérea continuou... E foi ela que inclusive pediu pra construir, pra criar esta área de registro que ficou com este nome: Registro e Controle, que eu pessoalmente não gostava muito porque não me soa bem a palavra “controle”. Nunca foi uma pensadora, mas a Sidérea tinha uma grande qualidade: ela era uma pessoa que se importava. Ela se preocupava com essa movimentação, com a localização das peças. O museu não tinha Programa, projeto SIMBA nem nada, e ela era ajudada por um grupo do qual a Nilsélia fazia parte. E então, era isto que eu queria dizer: só agora, mesmo informalmente, porque o Museu não tem Regimento e nem organograma, com a Monica na direção, que há essa área de Registro e Controle. Não que a Sidérea não cuidasse, não é isso, mas agora isto é mais formal. Mesmo que não exista formalmente as pessoas reconhecem, antigamente não era assim.

C – A Divisão de Acervos ainda tinha atividades múltiplas?

P – A Divisão de Acervos era essa área formalmente criada na época do Alcídio e que tinha entre uma das atividades exposições temporárias de acervo do Museu. Normalmente, era o pessoal da Divisão de Acervo que cuidava da montagem da exposição, mas uma das tarefas era a de registrar a movimentação das obras e entrada através de doação e raríssimas vezes de aquisição.

C – Vamos então voltar para 78, Pedro. Sobre a questão do Inventário, queria que nos contasse qual era a estrutura que originou esse inventário...

P – Algumas coisas são importantes de se falar a esse respeito. Quando eu entrei aqui no Museu em janeiro de 75, havia um grupo de museólogas que estava fazendo o levantamento da coleção de arte sobre papel, gravuras porque na época da Maria Eliza Carrazzoni que foram compradas as primeiras, é..

C – Mapotecas?

P – É... Mapotecas... Porque as obras até então tinham um tratamento todo especial e estavam bem acondicionadas, como por exemplo a coleção Grandjean de Montigny, não em mapoteca mas em armários, com pastas, tudo individualmente. Donato teve um cuidado e manteve uma certa tradição deste cuidado. Agora as obras, a grande parte, um grande número de obras de arte sobre papel, desenhos e gravuras eram colocadas em pastas de processo.

C – Sei...

P – Tipo processos expedidos e tal, com um barbante. Amarradas com barbante e colocadas nestes armários aqui...

C – É mesmo?

P – Foi assim que eu conheci a coleção e vi trabalhar um grupo de museólogas. A maioria se aposentou...Yara Mattos, Maria Helena Gross Sampaio, Ingrid Beck, Leila Zebulum, que era uma outra museóloga mais velha que tinha aqui, a própria Sidérea, isso nos anos 70. Quando entrei aqui, na época da Maria Eliza, estava sendo feita essa revisão porque a Maria Eliza cometeu um erro crasso. Quando ela entrou no

Museu, em 72. Nessa época, ela fez uma série de observações sobre a direção anterior e pouco antes de eu entrar aqui ela tinha dado uma declaração num jornal, não me lembro qual foi o jornal, dizendo que tinha encontrado o Museu com várias obras desaparecidas...

C – Ela era museóloga?

P – Ela era pedagoga, mas fez o curso de museologia na França, na Escola do Louvre... Mas essa declaração dela foi algo trágico. O Tribunal de Contas da União botou o olho nesse negócio, e o pior é o seguinte: um bom número destas peças que ela tinha dado como desaparecidas estavam aqui no Museu, só que era muita coisa de arte sobre papel que ninguém procurava. Eram pinturas que estavam em lugares trocados e coisas assim. Um negócio extremamente amadorístico esse levantamento. Quando eu entrei aqui, em 75, já estava em andamento o processo de recenseamento, de revisão do acervo do Museu: essas moças abrindo essas pastas de processo onde tinham desenhos e gravuras, o levantamento na Reserva Técnica, buscavam em vários pontos aqui do Museu. A Maria Eliza sugeriu à Margarida Guimarães que criasse um grupo para fazer uma revisão geral do acervo do Museu de Belas Artes, pois o que nós tínhamos aqui era apenas os diversos livros de registro, que se encontram por aqui até hoje

C – Tem os livros de entrada e depois os livros de inventário.

P – Inclusive, é isso, desculpe, não é livro de registro, mas sim livro de inventário. Era uma coisa impressionante: nós tínhamos que juntar tudo aquilo pra fazer um inventário geral, só que o Tribunal de Contas, isso ainda na época da Maria Eliza, disse que o Museu estava sendo observado e que era bom o Museu se apressar nesse processo de revisão do acervo porque eles queriam que o Museu tivesse livro de tombo.

C – E que era assim, Pedro, por exemplo: esse livro de inventário, ele só tinha as obras antigas e não tinha as obras que deram entrada no Museu ou era misturado?

P – Era misturado...

C – Era misturado... Esse livro de inventário dos anos 40?

P – Era misturado...

C – Então por que ele não era considerado?

P – As coisas começaram todas erradas, Cláudia. Quando o Museu foi criado em 37 e aberto em 38, todo aquele acervo que era da Escola foi despejado aqui no Museu e ele não entrou como todas as peças: cria-se o Museu e a peça número 1, aquela numeração tripartite, aquele negócio que é simples, que não tem nada de mistério, mas isso não foi feito. Entraram todos aqueles e as pessoas começaram a dar um número de inventário. É um negócio aleatório, quer dizer: não era uma coisa científica...

C – Então era um controle administrativo e não museológico...

P – Sim, porque, de uma hora pra outra, esta instituição recebeu, sei lá 6000, 7000 obras da Escola e o pessoal daqui não se deu o trabalho de pelo menos artificialmente criar um tipo de numeração, um registro, um tombo. Então, nós tínhamos esses vários livros de inventário e evidentemente que com essa solicitação do Tribunal de Contas, isso poderia se voltar contra o Museu. Foi então que começamos a fazer esse levantamento das coleções e vimos que várias dessas obras, dadas como não localizadas, foram encontradas, embora um bom número continuasse não localizado. Criamos este eufemismo: ao invés de desaparecido, não localizado. Esse “não localizado” começou nessa época porque se falava desaparecido e daqui a pouco tu abria uma gaveta e estava ali a tal obra desaparecida. Até essa época eu era, vamos dizer, um participante periférico, eu estava entrando. Havia um núcleo principal que era constituído pela Sidérea, pela Suzana Paternostro, pela Yara Mattos, pela Maria Helena Gross Sampaio... Enfim, um grupo que já estava aqui desde 72. O fato é que nós ficamos sempre sob o olhar do Tribunal de Contas, até que em 78, já na época do Edson Motta, nós recebemos um ultimato do...

C – Do Tribunal?

P – Do Tribunal de Contas, que exigia que fizéssemos algo um pouco complicado de se explicar. A Margarida Guimarães, que era chefe da seção técnica na época da Maria Eliza Carrazzoni, foi ela que deu a ideia de reunir esses vários livros de inventário numa publicação, que estão aí ainda, um que tinha grandes volumes que

depois foram divididos em vários volumes... São os que estão encadernados em verde...

C – São os datilografados...

P – Isso, só que o Tribunal de Contas deu um tempo muito pequeno pra fazer isso, e o resultado foi que os erros anteriores foram ampliadíssimos por causa exatamente da pressa como foi feito esse levantamento...

C – E isso é um universo de quantos objetos, Pedro?

P – Ah, envolvia a coleção toda...

C – Cerca de 10.000?

P – É... Quando entrei aqui eram 10.000 peças. O fato é que, não sei se no Donato tem ainda, mas nas fichas antigas tem um número de inventário antigo e um número de tombo que é uma coisa artificial criada nestes anos 70. O Tribunal de Contas queria que o Museu tivesse o número de tombo da peça e eles não aceitavam aquela série de livros segmentados, eles queriam um livro só, mesmo que fosse subdividido, mas eles queriam um livro só e queriam também a documentação deste processo. A partir da Maria Eliza a questão da documentação interna começou a ser vista com muito cuidado e na época do Alcídio, evidentemente, isso se tornou um costume, quer dizer, esse contato entre as áreas e a direção, entre as áreas e as chefias, da coordenadoria técnica.

P – Na área de registro mantém-se um arquivo que é o arquivo que tinha na época do Oswaldo Teixeira, mas me disseram que uma parte da correspondência pessoal do Oswaldo Teixeira, ele levou pra casa quando saiu do museu. Quer dizer... Mas eu não tenho provas desse ocorrido, por isso não posso afirmar com segurança...

C – Claro...

P – Por isso há uma total ausência de informação. Por exemplo, dessas obras cedidas pra outras instituições em Montevideu, praticamente não se encontra documentos: “estamos entregando...”. O registro era feito informalmente, muita coisa era pelo

telefone. O Marques dos Santos telefonava pro Oswaldo: “Ô Oswaldo” “não sei o quê”, “e aquela peça...”.

C – Você acha que o resultado do trabalho da comissão que definiu o que era da Escola e o que era do Museu também faz parte desse problema?

P – Isso pra mim é, sinceramente, um grande ponto de interrogação... Eu não posso falar de uma coisa que realmente não sei exatamente como foi procedeu...

C – A gente não tem documento...

P – Eu não sei. O Donato que era um cara que sabia de tudo, não sabia disso, quais eram os membros... Claro que a gente sabia que Oswaldo Teixeira era um, e que fez parte também a Georgina de Albuquerque... Mas não sei, havia outras pessoas...

C – O Carlos Drummond...

P – Pois é... Pelo IPHAN...

C – Pelo IPHAN...

P – Mas eu não sei exatamente como é que isso se procedeu, não tenho a mínima ideia...

C – Pois é, lendo o que tem no histórico de alguns textos sobre o museu temos informações sobre essa comissão. Agora, documentação realmente...

P – A única coisa que eu ouvi dizer foi o seguinte: muita coisa foi feita assim, aleatoriamente, “isso daqui fica pro Museu; isso fica pra Escola; isso fica pro museu; isso fica pra Escola”. Alguma coisa havia de ficar na Escola: os estudos dos alunos, aqueles envios de academias, etc. e tal, mas do Grandjean de Montigny tem coisas que nós temos aqui como planta baixa e a elevação de fachada está na Escola e vice-versa. Não houve um cuidado muito grande nessa divisão. Agora, como tudo procedeu, quais foram os critérios, eu realmente não sei. Até hoje, muitos anos depois de eu estar aqui no Museu, ainda não sei. Foi a partir dos anos 70 que se teve, então, essa vontade de fazer essa revisão do acervo, examinando os diversos livros de inventário que foram transformados em um livro de tombo por solicitação do Tribunal

de Contas, porque senão o Museu ia sofrer sanções. Nessa época, a diretora poderia ter sido, inclusive, exonerada, e nós evidentemente ficaríamos numa posição muito ruim, embora viéssemos pagando as deficiências que vinham se arrastando desde a criação do Museu. O problema, que para mim era o mais terrível, foi a questão dos empréstimos: obras que estavam emprestadas em outras instituições que a gente não tinha possibilidade de examinar se elas realmente estavam nestes lugares. Houve algumas tentativas, mas estas tentativas só foram se tornar efetivas já na época do Alcídio Mafra, na época da Pró-memória, e tiveram continuidade na época da Heloisa. Basicamente, a pessoa que teve mais tempo envolvida nisso foi a Sidérea. Foi ela que, por exemplo, encaminhou correspondência à embaixada brasileira de Montevidéu, perguntando se determinadas pinturas e obras ainda se encontravam lá na embaixada... Ainda. Nós recebíamos as respostas mais incríveis: de Montevidéu veio uma correspondência dizendo que não tinham obras nenhuma do Museu de Belas Artes, que não tinham encontrado coisa nenhuma do Museu de Belas Artes, mas nós tínhamos documentado em alguns registros: “foi para a embaixada de Montevidéu”.

C – É no Livro de Entrada que eles colocavam...

P – Sim, mas não tem a documentação... A gente não tem correspondência da direção do Museu ou, sei lá, do IPHAN: “estamos encaminhando à embaixada...”, ou a resposta do embaixador ou do diplomata encarregado dizendo: “recebemos tais e tais obras, pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes”, não tem nada disso. Mas me lembro nitidamente de um fato, uma correspondência que era feita, assinada pela direção, a partir de uma minuta preparada pela Sidérea. Postamos a carta e Montevidéu dizendo que não tinha nenhuma obra do Museu de Belas Artes e aí houve uma carta do Alcídio ao Itamaraty dizendo que havia sido feita uma consulta à embaixada de Montevidéu e de que nós tínhamos provas de que nos anos 40 haviam seguido para decorar o espaço uma série de obras do acervo do Museu e que nós tínhamos solicitado que eles confirmassem a presença destas obras lá e disseram simplesmente que não havia obra nenhuma do Museu de Belas Artes na embaixada. Pouco tempo depois, após a saída do Alcídio e entrada da Heloisa, chegou uma correspondência do Itamaraty informando ao Museu que realmente a embaixada brasileira em Montevidéu possuía inúmeras obras pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes, de acordo com a descrição das peças, título etc. Quer dizer, o Itamaraty entrou no circuito, alguém pressionou e aí, de uma hora pra outra, Montevidéu

informou ao Itamaraty que eles tinham encontrado algumas obras que posteriormente foram devolvidas. Uma delas, inclusive, foi restaurada e reentelada em Montevideu...

C - Sem falar com o Museu?

P – Sem falar absolutamente nada e nem todas as obras de Montevideu retornaram, creio que apenas quatro.

C – Ainda tem obra lá, então?

P – Tem, teoricamente. Eles disseram que não tem mais nada do Museu, mas tudo é possível: o cara sai, leva uma pintura... E em relação aos outros empréstimos: Palácio Guanabara, Palácio Laranjeiras, essas coisas todas... O problema lá da Casa Museu Vitor Meireles... Então, isso era uma preocupação. A pessoa que mais se preocupava durante esse período com isso era a Sidérea. Evidentemente eu me preocupava, na época eu era coordenador, eu me preocupava por tabela porque ela sempre me informava...

C – Agora, o inventário...

P – Vimos que havia a necessidade de uma vez por todas saber o que pertencia ao Museu mas não se encontrava nele. E tínhamos ainda outro problema, que era terrível, que até hoje existe, embora tenha diminuído bastante, que era a constante solicitação, através do Ministério da Educação, Presidência da República de...

C – De empréstimos...

P – De solicitar empréstimos de obras do acervo para decorar espaços do Palácio do Planalto; Palácio da Alvorada; Granja do Torto... Eu já estive em Brasília fazendo isso...

C – É... Muitas obras ainda continuam em Brasília...

P – Continuam, nós temos inclusive um caso anedótico sobre isso. Quando Alcídio estava na direção, o Museu recebeu correspondência da Presidência da República solicitando que o museu restaurasse a pintura “Chegou tarde!”, de Pedro Weingartner, que era muito querida no Palácio da Alvorada, onde se encontrava. A peça veio, foi

restaurada e o Alcídio resolveu aproveitar e encaminhar uma correspondência para lá, não me lembro exatamente se era Casa Civil, informando que a peça já tinha sido restaurada e solicitando que ela ficasse no Museu, pois era uma obra muito importante de um artista do século XIX. Ele ainda disse que o Museu poderia encaminhar uma outra obra para substituir etc. Tempos depois ficamos sabendo que a D. Dulce, a esposa do Figueiredo, enviou uma correspondência em forma de solicitação pessoal dizendo que a presidência fazia questão de que o quadro voltasse pra Brasília. Enfim, o fato é que a peça voltou pra Brasília e só quando o Figueiredo saiu é que ela retornou. Esse tipo de caso gerava muita preocupação, eu mesmo, pessoalmente, me preocupava muito mais com isso por conta da questão das peças “desaparecidas” e “não localizadas”. O fato é que pelo menos alguns dos problemas que aconteciam foram encarados, e enfrentados, pela primeira vez, nessa época: a partir de 75, 76... O novo livro de tombo... Esses livros verdes... Eles eram também revisados, então há vários que tem anotações do lado...

C – Sim, pois é... Aí eu queria te perguntar: esse livro de 78, ele começa por coleções? Esse foi um critério fechado pelo grupo?

P – Foi, foi um critério discutido aqui. Funciona mais ou menos assim: Pintura Brasileira que vai até uma ponta e aí começa uma outra coleção, é isso que você está dizendo?

C – Isso, exatamente...

P – Foi... Esse foi o sistema...

C – Porque vocês tinham um universo fechado... Aquele universo conhecido...

P – Sim, na época, porque isso começou a ser feito na época da Maria Eliza Carrazonni, quando não havia essas distinções de coleções, mas já na época do Alcídio, é bom que se diga que essa revisão entra pelo Alcídio, é que houve esse consenso de fazer por coleção...

C – E esse tratamento já distinguido por coleção influencia aqui na Divisão Técnica?

P – Como por coleção?

C – O tratamento da Divisão técnica por curadoria já é um prenúncio ou não tem nada a ver, isso foi uma norma técnica?

P – Já é um prenúncio na época do Edson Motta, torna-se realidade a partir de 82 na época do Alcídio Mafra. Aí, cada um, cada segmento, cuidava de sua parte: Suzana Paternostro, por exemplo, cuidava da coleção de Pintura Estrangeira e de Desenho Estrangeiro. Eu não cuidava de nenhuma em especial porque era o coordenador...

C – E você ficou por quanto tempo?

P – De 80 a 90 eu fui convidado, foi na época do Edson Motta, ele me convidou para ser chefe da Divisão de Atividades Técnicas, e quando começou a Pró-memória o Alcídio me perguntou se eu queria continuar como coordenador técnico. Então eu fui direto, de 80 a 90, 10 anos. Claro que eu acompanhava todo este trabalho, mas as pessoas diretamente envolvidas eram já, na época do Alcídio, as pessoas que faziam parte de uma coleção: Pintura Brasileira era a Beth Peixoto; Pintura Estrangeira, a Suzana Paternostro; Escultura era o Rafa e a Mariza, que já estava aqui como assistente do Rafael; a Monica já na coleção de Desenho Brasileiro; a Laura, inicialmente, na Pintura Estrangeira depois ela começou a trabalhar na Gravura. Nessa época, já na época da Pró-memória, a situação era bem melhor do que tinha sido nos anos 70, quando a gente começou a engatinhar. No início cometemos muitos erros, muitos. Nessa revisão tinha, por exemplo, obras que possuíam dois números de inventário.

C – Isso era o grupo inteiro fazendo, não é, Pedro? Todo mundo executava esse trabalho e alguém pré-determinado datilografava.

P – Isso, isso mesmo. Nós tínhamos datilógrafos aqui no Museu. Eu me lembro que a Margarida comprou, com seu próprio dinheiro, essas folhas para datilografar, as quais, posteriormente, ela mandou em dois grandes volumes, que depois foram divididos em vários volumes menores, com a mesma encadernação de cor verde. Aos poucos íamos conhecendo a revisão. Uma coisa é fazer uma revisão puramente no papel, e outra é saber onde encontrar as obras. Conforme fomos conhecendo a coleção melhor, a situação melhorou muito, embora até hoje ainda haja uma relação de um número X de obras desaparecidas, mas pode ser que seja um número menor. Na época da Maria Eliza eram mais de duzentas, e aos poucos foi diminuindo. Ela fez um escândalo nos jornais e nós que pagamos o pato. Maria Eliza saiu do Museu na

época do Edson Motta, que foi o pior período, de 77 a 78. Na minha opinião, ela deveria ter feito uma reunião interna aqui no Museu, e dizer que tais coisas estavam acontecendo. Mas quando vimos, havia um funcionário do Tribunal de Contas aqui e o jornal dizendo: “Como? Desapareceu? O Museu não cuida bem de seu acervo”, coisas desse tipo. E tudo isso porque Maria Elisa quis fazer uma crítica ao prof. Galvão, que havia sido o diretor anterior, uma pessoa mais conservadora. Eu não estava aqui, mas dizem que a primeira coisa que ela fez foi chamar o jornal e fotografar um tonel de querosene que estava junto do aparelho de refrigeração, a competência do antigo diretor. Ela fez o mesmo com as obras, questionando foi um calvário. Boa parte do meu cabelo branco começou a aparecer nessa época...

C – Risos.

P – Todo mundo sofreu, é uma coisa que eu não gosto nem de me lembrar muito porque hoje parece que passou, mas na época era pesado. Eu me lembro de um dia encontrar uma museóloga chorando...

C – É mesmo?

P – É...

C – Muita pressão pra resolver o problema, né?

P – E então, hoje, evidentemente perto dessa época, a situação é completamente diferente. A partir dos anos 70 se começou a documentar as movimentações, os empréstimos. Tudo documentado com papel, com documento, com memorando. Nada era feito sem documento: as relações, os lugares que tem obras do museu. Quando o museu encaminhava obras por empréstimo era tudo documentado. Era registrado nos arquivos, nas correspondências do museu. O diretor do museu assinava... Já na época anterior não tem isso. Eu nunca vi um documento assinado pelo Oswaldo Teixeira ou pelo Galvão cedendo obras por empréstimo para o Ministério da Educação, para o Museu Imperial... Então, é um problema que não está resolvido até hoje, mas as proporções são infinitamente menores do que eram nos anos 70.

C – Bem, Pedro, podemos ficar por aqui... Muito obrigada.

ANEXO I – Transcrição da entrevista de Cláudio Valério Teixeira

Cláudio Valério – Artista plástico, restaurador e crítico de arte. Filho de Oswaldo Teixeira.

C – Bom, vamos lá, pode continuar a falar...

C V – Eu estava te falando, nessa parte existem muitos mitos como em toda cultura. As pessoas vão criando mitos, e um deles, que se transformou quase que em uma verdade absoluta, é o de que o IPHAN foi criação dos modernistas, isso não é tão verdade assim. Como todo mundo sabe, o meu pai foi um pintor que se opôs ao modernismo. Numa certa época nos anos 40, ele já começa a ir contra ao modernismo por várias razões pessoais, além da visão estética que ele tinha. Enfim, ele se opõe ao modernismo, mas é um dos fundadores do IPHAN com o Rodrigo Mello Franco de Andrade. As reuniões eram feitas na casa dele, com o Rodrigo, e ele foi o primeiro secretário do IPHAN. O Rodrigo era o presidente e o primeiro secretário era o Oswaldo Teixeira, embora as pessoas não falem muito sobre isto.

C – É isso é que eu vim saber com você.

C V - É aquele mito de que o IPHAN foi criado pelo modernismo. A família até recebeu uma medalha em homenagem a ele porque descobriram que ele foi realmente o primeiro secretário do Rodrigo. Antes de existir o IPHAN. Existia um grupo que estava criando o IPHAN, mas para isso foi criado um grupo do Rodrigo quando já se pensava em tombar Ouro Preto. Depois do presidente, a figura mais importante é o primeiro secretário, que era o meu pai. O IPHAN foi criado em 37 e no final deste ano meu pai continua naquele Conselho do IPHAN até sair do Museu em 61. O meu pai foi conselheiro do IPHAN e sai pra criar esse sistema que estavam executando na época, o sistema nacional de museus, o Museu de Petrópolis, o Museu de Belas Artes, e vários museus nacionais do sistema nacional de museus que seguia a ideia do nacionalismo getuliano, que tinha por objetivo a construção de memória nacional. Na época de Getúlio foi criado o Museu de Belas Artes, meu pai sai do cargo de primeiro secretário para ser o diretor-fundador do Museu Nacional de Belas Artes e se você for ver nos jornais da época, ele sofreu muitas críticas por parte dos modernistas, que afirmavam que ele era um diretor que não deixava o modernismo entrar no museu, o que não foi verdade. Se você for ler a história do Museu, existem catálogos

publicados. Não sei se você já teve acesso a isso, aos catálogos do museu... Na verdade não são catálogos, mas anuários do museu.

C – Sim, os anuários...

C V – Isso é bem contado ali. Meu pai foi diretor do Museu durante 24 anos, de 1937 a 1961. Todo aquele acervo modernista entrou no museu enquanto ele era diretor: Portinari, Guignard, as exposições do Lasar Segall foram todas feitas na época dele. Ele tinha uma opinião pessoal e forte, meu pai era um homem polêmico. Ia para o jornal e combatia o modernismo, às vezes combatia Di Cavalcanti, combateu outros, teve brigas também. Os modernistas eram homens de esquerda. O Cavalcanti era de esquerda, Portinari era do Partido Comunista, assim como Pancetti. Eles começaram a ser combatidos por gente de esquerda, como por exemplo o Mario Pedrosa. Di Cavalcanti teve um grande debate com o Mario Pedrosa que na época já era um homem de esquerda também, mas ele era de outra facção de esquerda e estava combatendo aquela arte que ainda tinha um sentido nacional, um sentido de brasilidade como Di Cavalcanti, que ele e Mario de Andrade chamavam de arte apoiada em folclore brasileiro, ele era contra. O Mario propugnava uma arte abstrata, pura, mas hoje a gente vê que essas histórias vão ficando mais claras, ao menos para mim. O que você vê é que a luta dos abstratos contra os figurativos não era só uma luta estética, mas também política. Aí você vê que toda a abstração americana que veio afetar inclusive as nomeações da Bienal de São Paulo. Saunders, uma inglesa que morava nos Estados Unidos, pesquisadora americana, escreveu um livro chamado *Quem pagou a conta?*, no qual ela levanta os documentos da época que agora foram abertos ao público. Ela levanta toda a documentação da CIA, ligadas a CIA. Vale a pena ler este livro, e você vai ver como eles influenciaram o mundo por optar pela estética abstrata que não mexia no negócio social, não se discutia os problemas sociais. Di Cavalcanti estava ligado a isso, Portinari estava ligado a isso, esses pintores estavam ligados ao socialismo e esta arte discutia o social. Eles investiram muito dinheiro nisso, o Greenberg era pago mensalmente, assim como Pollock e Rothko. O Greenberg foi o grande crítico da abstração americana. Há uma lista enorme de pintores americanos abstratos que recebiam diretamente da CIA para promover a arte abstrata. Aí você vai ver o MoMA, a diretoria do MoMA era toda de diretores da CIA; isso está no livro que a Saunders chamou de *Quem pagou a conta?*.

C – Então, só para retomarmos ao Museu, e ao próprio Oswaldo Teixeira...

C V – Desculpa a gente vai falando e uma coisa vai ligando a outra...

C – Gostaria que você falasse do Oswaldo, da formação dele até ele chegar a ser diretor. A questão da formação, a rede de amigos dele, com quem ele se relacionava e como ele chegou a ser diretor do Museu... Enfim, sua trajetória.

C V – Meu pai foi um pintor muito pobre, foi um menino muito pobre. Nasceu na Saúde, era um carioca da gema mesmo, como a gente chama. Meu pai nasceu na Saúde, foi criado na Gamboa e depois no Morro do Castelo. Isto mostra que ele era um menino pobre. O meu avô, o pai dele, era um português do Porto. A família veio para o Brasil e ficou com a situação bem ruim. Meu pai fazia obras, era empreiteiro de obras, pintava casas, arrumava casas, pintava frisos decorativos. Ele fazia este trabalho decorativo, fazia obras nas casas das pessoas, mas ele ganhava muito pouco e vivia com dificuldades terríveis. O meu pai era muito pobre, às vezes faltava alimentação mesmo. Sua barra foi pesada. Eu estou escrevendo até um livro chamado *O espelho negro*, no qual eu conto um pouco da infância dele. Ele tinha um talento enorme, a mãe não queria que ele seguisse essa carreira e ele muito jovem falou que ia ser pintor. A mãe, pobre, não queria que o filho seguisse essa carreira que, para ela, era boêmia. Meu avô tocava violino, veio da família do Porto; ele era louco por arte e dava muito incentivo para o meu pai, foi o seu primeiro professor... Quem ensinou desenho pra ele foi um pintor negro brasileiro chamado Dias Júnior, hoje um pouco esquecido, mas possui quadros no acervo do Museu de Belas Artes. É um pintor importante e é um pintor que deve ser estudado. E essa coisa da pintura negra no Brasil também tem que ser profundamente estudada. Eu estou procurando explicação para esta questão: nós somos um país negro, não é isso? A maior parte de nossa população é negra. Faça uma lista dos 10 melhores pintores do século XIX? Vou te garantir que cinquenta por cento eram negros: Timóteo da Costa, Estevão Silva, Dias Júnior, Rafael Frederico são todos negros. Todos os pintores falam, os críticos também, que a obra-prima da pintura brasileira do século XIX é a pequena paisagem chamada “Paisagem da Raiz da Serra” que está no Museu Belas Artes, que equivale a um Corot que é do pintor negro de Niterói Antonio Rafael Frederico (inclusive coloquei o nome do meu filho em homenagem a ele, tenho um filho chamado Rafael Frederico). Hoje, passado mais de um século, se eu perguntar pra você quais foram os grandes pintores da arte contemporânea talvez você não me cite um negro.

C – É verdade.

C V – Há algo de estranho nisso. Vemos negros em várias vertentes da arte, mas não naquela que é ligada à academia, que é ligada à universidade, à Escola de Belas Artes. Na arte popular você pode até citar alguns artistas negros, mas na arte erudita você não tem, isso é estranho. Eu queria compreender um pouco mais isso. Mas foi esse pintor, Dias Júnior, esse tomado pelo esquecimento, que recebeu um prêmio para estudar na Europa. Quando veio da Europa, dava aula no Liceu de Artes e Ofícios, escola onde os garotos passavam para depois ir fazer a Escola de Belas Artes, na época da Academia imperial. Meu pai, muito menino ainda, com 11 ou 12 anos, foi estudar com ele. Era um exímio desenhista e também ensinou francês ao meu pai, tanto que aos 19 anos já falava francês perfeitamente. Enfim, nós devemos compreender melhor essa questão na arte brasileira, já que foi pouco estudado. É preciso estudar melhor, com mais afinco, com mais foco porque no século da escravidão os pintores eram mais...

C – Tinham mais acesso...

C V – Eram mais proeminentes, os irmãos Timoteo, Estevão Silva, por que isso? Isso a história não explicou. Mas continuando, ele estudou com Dias Júnior, depois na Escola com Chambeland, Rodolfo Chambeland, com Batista da Costa e aos 19 anos de idade, talvez tenha sido o prêmio mais jovem do Brasil, eu não conheço outro mais jovem. Na época, inclusive, era proibido passar dos 35 e concorrer ao prêmio. E então, com 19 anos, ele levou o prêmio de viagem para a Europa onde ficou dois anos e meio entre Paris, Roma e Bélgica. Depois, também ficou muito tempo em Florença, onde desenvolveu o aspecto linear do seu desenho. Em Paris também produziu muito, tanto que foi um dos pintores que trouxe mais produção neste prêmio de viagem. Quando premiado pela Escola, você ficava atrelado à Escola: você tinha que fazer cópias, estudos para trazer pra Escola. Com o prêmio de viagem do salão não era assim, era um prêmio inteiramente livre que o Brasil perdeu. Os artistas brasileiros não têm mais esse prêmio, o que é uma pena. Eu tenho tentado lutar por isso, porque a lei ainda existe. Eram quatro prêmios de viagem de salão: dois de salão acadêmico, Salão Nacional de Belas Artes e dois outros do Salão de Arte Moderna, que foi criado depois, já nos anos 40. Então, eram quatro prêmios de viagem que os artistas perderam, uma bolsa que na época não era bolsa pequena. Pra você ter ideia, logo após a Segunda Guerra Mundial, os artistas que iam para a Europa tinham uma vida quase milionária, ganhavam mais que um embaixador. Iberê Camargo me contou, o grande Iberê Camargo, que foi à Europa depois da Guerra, o prêmio de viagem foi o

de 47 e 48. Ele dizia, naquele jeito gaúcho dele, que vivia como um nababo, achavam que ele era milionário. O prêmio era muito bom, depois foi caindo.

C V – atende o telefone.

C – Estávamos falando da formação com o Dias Júnior, do Liceu de Artes e Ofícios, do prêmio de viagem à Europa...

C V – Então, ele estudou com o Dias Júnior, foi pra Europa, estagiou na Europa, voltou em 27 e foi trabalhar em trinta e tantos como pintor. Meu pai também era estudioso de arte brasileira, escrevia sobre arte brasileira, não era só um pintor. Mais tarde ele foi convocado para fundar o IPHAN com o Rodrigo Mello Franco de Andrade. Fizeram esse grupo preparatório em 36 e em 37 fundaram o IPHAN. Nesse mesmo ano foi chamado para ser diretor do Museu Nacional de Belas Artes.

C – Quem formava essa rede dele? Como ele conheceu o Rodrigo?

C V – Isso eu não sei, não sei exatamente como ele se juntou com o Rodrigo. A junção que ele teve com o Getúlio eu conheço. Em 29, se não me engano, ele pintou um retrato de Getúlio a pedido dos funcionários do Ministério da Fazenda, quando Getúlio era ministro da fazenda. Ele foi chamado garoto ainda, jovem pintor, para pintar o retrato de Getúlio, que foi agora destruído por um restaurador argentino no Brasil. Nem sei como esse quadro saiu do Ministério, era um presente dos funcionários ao ministro, não sei se este quadro foi para o Ministério, se a família vendeu posteriormente. Depois da morte, as pessoas vendem os quadros hoje. Um dia apareceu aqui no ateliê e o quadro estava destruído, destruído... Eu nem posso pensar nisso até hoje. Foi um argentino que se dizia restaurador, estragou vários outros quadros. Mantinha grande amizade com Getúlio, frequentava o Palácio quando Getúlio era presidente. No livro que saiu há pouco, *Os Diários de Getúlio Vargas*, uma passagem conta sobre quando ele ficou o dia inteiro com o meu pai: de manhã até a noite. Visitaram exposições de arte, foram ao MEC, ao Ministério da Educação e Cultura; depois foram ao Palácio, jantaram e viram um filme. Getúlio frequentava o ateliê e a casa dele. Eu ainda não havia nascido nessa época, mas Getúlio Vargas frequentava a casa, o ateliê dele. Eram muito amigos, amigos íntimos, digamos assim.

C – Então, provavelmente, essa é a conexão...

C V – É, a conexão pode ser essa... Mas também, com certeza, ele já devia conhecer o Rodrigo, como também conhecia os intelectuais mineiros, com quem tinha ligações naquela época. Muitas das amizades do meu pai eram com artistas modernistas, mesmo depois que ele foi demonstrando uma posição antimodernista. Talvez o maior amigo dele nesta época tenha sido o pintor surrealista brasileiro Ismael Nery. Ismael Nery, frequentador assíduo do seu ateliê. Eram amigos inseparáveis; Ismael Nery, modernista e o meu pai pintor mais tradicional, mais ligado à tradição. Guignard viajou 6 meses na Europa com o meu pai e lá fizeram viagem juntos, eram amicíssimos. Quando eu era criança me lembro do Guignard chegando lá em casa e distribuindo bala pra gente, fazendo mágicas... Guignard era um homem muito alegre, as pessoas o consideravam um pouco infantil, mas não era, era um homem engraçado, um homem que gostava de fazer mágicas e jogava balas para as crianças. Seguiam tendências estéticas diferentes, mas eram amigos e não inimigos, entendeu? Quer dizer, as pessoas tinham ideias erradas a respeito disso também, dessas exposições artísticas... Tanto que ele fez várias exposições de artistas modernos no salão do museu. Abelardo Zaluar era um jovem modernista no começo da carreira, um jovem que fazia exposição no museu... Todos fizeram exposição no museu... A Vieira da Silva, o Áspárd Szenes, casado com a Maria Helena Vieira da Silva, os pintores portugueses. Quando cheguei em Portugal levando a exposição do Roberto Marinho, a Maria Helena não queria receber ninguém, era uma pessoa peculiar, já estava mais velha e já tinha voltado a morar em Portugal. Ela estava com o Sommer Ribeiro, que era o diretor da Fundação Maria Helena Vieira da Silva, a grande pintora abstrata portuguesa, grande modernista portuguesa. Ele me ligou querendo uma entrevista pessoalmente, porque a gente estava trabalhando junto na exposição do Roberto Marinho, pois ele era diretor da Gulbenkian contemporânea. Ele me ligou e disse: “Cláudio, queria fazer uma entrevista no hotel com você”, e eu me perguntava “o que será que esse homem quer comigo? A gente está todo dia junto...”. Ele não me falou, mas trouxe ao hotel a Maria Helena que queria me conhecer e veio falar comigo. Tomamos café da manhã juntos, ela já estava bem velhinha e ele falou: “ela tem grandes lembranças do teu pai e gostaria muito de te conhecer”. Ficamos conversando ali por uma hora. As pessoas pensam que as amizades do meu pai eram atribuladas, mas ele fez duas exposições com a Maria Helena Vieira da Silva. Vários artistas que estavam fugindo da guerra, fugindo do nazismo também, faziam exposições no Museu de Belas Artes. Aqui em Niterói tinha Doris [Homann](#), também refugiada, amiga, de esquerda, grande amiga do teatrólogo alemão moderno cujo nome agora me escapa à memória. Ela veio para o Brasil expor no Museu Nacional de Belas Artes e tinha também um grande carinho por meu pai: “Poxa, seu pai me

recebeu de braços abertos”, ela até brincou: “eu fazendo arte degenerada, e ele me atendeu tão bem no Museu, fizemos uma exposição bonita lá”. Meu pai tinha opinião antimodernista, muitas vezes lutou contra isso, muitas vezes radicalizou, muitas vezes o ânimo foi acirrado porque os outros também acirravam e radicalizavam. Tenho notícias dos jornais da época, críticos que falavam que o Museu Nacional de Belas Artes podia tacar fogo em todas aquelas obras acadêmicas... Eu vi isso, eu li isso, eu tenho isso... Eles também radicalizavam muito, contra a dita arte da tradição e talvez isso tenha levado o meu pai a radicalizar a opinião dele. Foram muito radicais contra o meu pai quando ele fez a exposição do Castagneto no museu, hoje o grande Castagneto. Meu pai fez a exposição de mais de 300 obras dele. Alguns críticos, tenho jornais em arquivo, também diziam: “ah, o Museu é o *rendez-vous* dos mortos”... E então, quer dizer, chamavam o Castagneto de morto... E ele não é, é o grande Castagneto...

C – É... Criou-se uma oposição muito grande entre os acadêmicos e os modernistas...

C V – É, e quando se radicaliza, a radicalização nunca é boa... Mas existe, é a vida... Quando estamos no jogo, a vida do jogo é uma vida pesada, o jogo fica pesado, mas existe, é da vida...

C – E então, o Oswaldo Teixeira é convidado a assumir o Museu. Quem o convida? O Getúlio?

C V – É o Getúlio com o grupo do Patrimônio que o indica ele para fundar o Museu Nacional de Belas Artes, organizar o Museu, fundar a ideia do Museu. Quem dá essa ideia de coleção, arte estrangeira, coleção brasileira, coleção de arte contemporânea, na época arte moderna, quem cria este escopo do Museu é o meu pai.

C – Então, gostaria de chegar nesse ponto: Quais as influências que o Oswaldo Teixeira na concepção do Museu? Com quais museus ele entrou em contato?

C V – Meu pai era “rato” de museus, conhecia todos os museus da Europa, todos. O meu pai tinha uma memória prodigiosa, acredite no que estou falando. Você podia falar de qualquer quadro e ele dizia: “este quadro está no Louvre”, sabia de todos os quadros que estavam na Bélgica, na Holanda, na Antuérpia, na Itália. Ele conhecia muito bem os museus italianos e antes de assumir o Museu, ele já possuía interesse por isso. Quando ele era pintor, visitava muitos museus e galerias. Era o que ele fazia

na vida: pintava e visitava museus, como eu até hoje faço: viajo para visitar museus. Meu pai, apesar de na pintura ter essa visão, digamos, tradicional, em museu não tinha: ele era um homem ligado ao museu moderno, ao museu funcional. Tanto que quando ele faz o Museu, ele convida quem pra ser museóloga? Quem eram as museólogas do Museu na época?

C – Regina Real...

C V – É... As museólogas que marcaram a história da museologia no Brasil... E quem funda o ICOM no Brasil? O meu pai, Oswaldo Teixeira, funda o ICOM. Ele foi a Paris, teve reuniões do ICOM em Paris quando estava sendo fundado, participou das reuniões da OEA em Paris e chega ao Brasil e funda o ICOM. Ele é o fundador do ICOM no Brasil, então muitos descobriram o museu, talvez no mundo, talvez na Europa, que fosse climatizado foi no Museu de Belas Artes, você sabia disso?

C – Que foi climatizado?

C V – É, em 1940. O meu pai que climatizou aquele museu através da Siemens, que tinha um engenheiro no Brasil que fez um projeto de climatização no Museu Nacional de Belas Artes. Aqueles painéis de correr, painéis corrediços na época de madeira, estão lá até hoje...

C – Na reserva técnica?

C V – É na reserva antiga, não tem painéis de correr, de madeira até hoje?

C – Sim...

C V – Aqueles painéis que tinham no Museu, não sei se estão lá ainda... Havia uma carta do Louvre pedindo para copiar o sistema... O Louvre pedindo para copiar aquele sistema.

C – Ah é, uma carta do Louvre?

C V – Talvez tenha sido o primeiro sistema corrediço no mundo também... Mas isso não posso afirmar porque não tenho documentado.

C – Você lembra de ter lido? Como você tem essa lembrança?

C V – Isso, eu estive uma vez com esse documento na mão lá no Museu mesmo, eu me lembro do Louvre pedindo autorização para copiar o sistema do Museu. Se você for ver as fotos da época isso está nos anuários, você tem acesso os anuários?

C – Tenho...

C V – Na época, em 1940 e poucos, você vai ver que no chão tinha o desumidificador, eles usavam desumidificador, ar condicionado, isso na reserva técnica, em 1940, um sistema que tem mais de 60 anos e eu estou com 65. Em 1940 e pouco, eu sou de 49, isso tem 70 anos... Quase um século... Mas o Museu era climatizado, tinha o desumidificador, tinha ar condicionado, tinha painel correção, painéis móveis... Isso em 1942... Então, nesse ponto, ele e o grupo de museólogos que trabalhava com ele eram muito bem formados e informados também... Veja os textos deles, museólogos que sabiam escrever muito bem, conheciam arte brasileira muito bem. O vice-diretor que também era um pintor, o Manoel Constantino, era muito ligado ao Museu, ele conhecia o museu muito bem. O grupo que fizeram ali era um grupo exemplar.

C – Mas você sabe se ele tinha correspondências diárias com um determinado museu ou museus para fazer essas melhorias ou implantar esse projeto de modernização dele? Porque, por exemplo, também temos a ficha de catalogação que foi elaborada por esse grupo...

C V – O meu pai, por exemplo, era muito amigo do Germain Bazin, que foi diretor do Louvre. Ele recebia todos os diretores do Louvre para jantar quando vinham ao Rio. Ele era muito ligado aos museus franceses, por conta da língua que ele falava muito bem. Claro que ele fez exposição de arte americana, arte inglesa, mas sua ligação com os franceses era maior. Os museus franceses é que deram, digamos, não tenho certeza, o tom ao Museu de Belas Artes; quer dizer, a tonalidade, a ideia de organização de coleção, de organização museológica. Também todos esses museólogos estudaram na França, estiveram na França: a Regina Real, por exemplo, todas elas estudaram na França, então a ideia vem dessa escola francesa de museu. Depois, no final da década de 40, os museus americanos passaram por uma grande evolução, mas acredito que o ponto central tenha sido mais nos museus franceses e belgas. Se você for ler a lei do patrimônio brasileiro, ela é muito inspirada na Lei Belga do Real Patrimônio de Bruxelas.

C – Ah, é?

C V – Que até hoje é importante... E, então, as conexões é que vão sendo feitas através disso. Depois, o ICOM que ele frequentou tinha Paris como sede. Perceba as conexões: a escola de museologia foi criada com a ideia de uma museologia francesa,...

C – É uma museologia mais francesa...

C V – Sim, a própria organização da galeria, a própria colocação na época. Outra coisa interessante ver são as fotos nos anuários, são fotos em preto e branco. A colocação dos quadros nas paredes... E pensar que as senhoras responsáveis já morreram...

C – É, só a Ligia Martins está viva.

C V - Ligia Martins Costa, outra grande museóloga. Essas moças que trabalhavam na época eram muito antenadas no que de mais moderno existia nos museus da Europa e dos Estados Unidos. Eram bem formadas e bem informadas. Há fotos de exposições no museu que me espantam até hoje. Como é moderna a colocação daqueles quadros... Você vê no Louvre aqueles quadros que ficavam um em cima do outro ainda, aqui já percebíamos uma visão de modernidade naquela época... Década de 40... Impressionante ver isso nos anuários...

C - E o interessante é como o Oswaldo Teixeira usava muito jornal e dava muitas entrevistas. Li algumas entrevistas em que ele contava como que encontrou as galerias e como as transformou...

C V – A galeria tinha água, dois palmos de água, e isso não era pouco, isso era um lago... Poças profundas de água naquela galeria do Museu...

C – Entrava muita água das chuvas...

C V – As claraboias estavam abertas ou quebradas. Não sei como sobrou quadro ali... Ficou abandonado por muito tempo...

C – É, isso é verdade...

C V – Muito abandonado por muito tempo.

C V - Mas eu acho que a gestão do Museu na época era espantosa. Pra você ter uma ideia, quando o meu pai assumiu o Museu, não tinha máquina de escrever, apenas caneta, com as quais, inclusive, eu brincava quando criança. Meu pai me levava para o Museu e me dava canetas de nanquim verde e amarela. Na década de 40, depois que meu pai assumiu, foi criado também um serviço público exemplar no Brasil, tanto que os americanos depois copiaram o nosso serviço público. Nós já fomos melhores, essa que é a ideia. Pra mim, em certo momento, este país foi realmente melhor. Foi criado o serviço que organizava o setor público, me esqueci o nome agora. Ele foi depois o fundador da Fundação Getúlio Vargas, esse grande intelectual brasileiro, professor, economista. Ele que organiza o serviço público brasileiro em que se ganhava muito bem na época. Tanto que o salário eles chamavam de letra “O”, que era o top de carreira. Era algo que todo mundo queria ser, um desejo das pessoas serem letra O. Tem até uma música Maria Candelária, não sei se você conhece essa música, ela fala da letra O.

C – Não...

C V – É uma música, uma marchinha de carnaval que brinca com isso dela querer ser letra “O”. Então, era um serviço muito bem pago e ali estava a elite do Brasil, que naquela época pertencia ao serviço público brasileiro. Hoje, isso talvez não seja verdade. Banco Central, Banco do Brasil já foram uma elite, não é mais... Mas o Itamaraty ainda é uma elite, pessoas com um melhor nível intelectual... Concursos duros... Então, o Itamaraty trabalha a sua elite... O Banco Central trabalha a sua elite... Não diria o mesmo do Ministério da Cultura, por exemplo...

C – Ah não, poucos querem fazer concurso para o Ministério da Cultura...

C V – Você veja como o papo vai mudando, mas isso tudo faz parte da nossa conversa. Em 1940 de quem era o ministério? Era do Rodrigo Mello Franco de Andrade, no IPHAN. Quem era o ministro da educação? O mineiro? Gustavo Capanema. Quem era o primeiro secretário, chefe de gabinete? Carlos Drummond de Andrade. Quem era também do IPHAN? Lúcio Costa. O nível era outro: Lúcio Costa, Drummond de Andrade. Ferreira Goulart, também depois, mais pra cá, em 1960,

trabalhava no ministério... Era um núcleo que tinha a elite brasileira intelectual trabalhando... E hoje não sei se está assim...

C – Acho que está muito longe disso... Bom, mas gostaria que você me falasse também qual você acredita que tenha sido o motivo de orgulho na gestão do Oswaldo Teixeira, ou seja, um motivo de orgulho, um ponto positivo. E também um motivo de arrependimento, de algo que não deu certo, um ponto negativo nesse período longo da gestão dele.

C V – Não, eu acho o seguinte, com toda franqueza: eu acho que ele tinha um orgulho grande, muito grande de ter criado o Museu de Belas Artes. Aquilo foi uma criação, um esforço muito grande. Ele às vezes reclamava muito, aquilo também tirou muito da vida artística dele... Ele nunca parou de pintar, continuou pintando muito e muito rápido, sempre conciliou a arte com a direção do Museu, mas é evidente que se ele tivesse tido mais tempo livre, ele teria viajado mais para a Europa, teria feito exposições nos Estados Unidos, ele reclamava um pouco disso. O Museu tinha roubado muito da vida dele neste sentido, mas ele tinha um grande orgulho de ter criado o Museu... Não tinha assim um orgulho específico, mas tinha um grande orgulho. Algo que ele manifestava com certa tristeza, e que eu inclusive conto no *Espelho Negro*, livro que estou escrevendo, foi o fato dele ter tentado criar o museu dos irmãos Bernardelli. No Lido, tinha a casa dos irmãos Bernardelli, o ateliê no Lido. Ele falou com o Getúlio e o Getúlio o mandou falar com o ministro da época, que depois veio se tornar um sujeito de direita pra burro, depois veio ajudar na revolução de 64 como advogado e jurista, seu apelido era Chico Ciência; seu nome, Francisco Campos. Ele era um cara da direita, se meteu totalmente de cabeça no golpe de 64, mas fora isso era uma das pessoas que conhecia jurisprudência, conhecia direito pra burro. O meu pai falava que ele era um bom exemplo de pessoa inteligente e por isso era chamado de Chico Ciência, mas ao mesmo tempo possuía uma enorme insensibilidade para a arte. O Getúlio pede ao meu pai para falar com o Chico Ciência para montar o museu dos Bernardelli, estava na casa deles, no ateliê deles, meu pai foi visitá-lo e estiveram a tarde toda juntos. Depois de muita demora para marcar esta reunião, porque era o Ministro estava sempre ocupado, meu pai se encontrou com Chico Ciência, mostrou-lhe as esculturas de Bernardelli, as pinturas do irmão, do Henrique, as esculturas em gesso do Rodolfo. No final da visita, meu pai conta que enquanto andavam na Avenida Atlântica, ele colocou a mão no meu pai e falou: “Oswaldo, como vamos gastar nos gessos?” Quer dizer, meu pai viu que dali não ia sair museu nenhum... Como vamos gastar nos gessos? Quando meu pai assume o

Museu, os irmãos Bernardelli deixaram muita coisa para o Estado. Eles não tinham filhos, aquele acervo grande que está no Museu foi doação deles. O meu pai ia utilizar para fazer o Museu em nome dos Bernardelli, no Lido. Tinham uma bela casa, de estilo italiano, de influência italiana, uma arquitetura bonita e derrubaram aquilo. Derrubaram o ateliê dos Bernardelli, as fotos estão na internet. Quando o Teixeira Leite entra no Museu, o meu pai sai... Na época do Jânio Quadros, o meu pai é tirado do Museu porque o assessor de Jânio era um homem ligado ao modernismo. Meu pai saiu e Teixeira Leite cometeu um grande erro: ele extinguiu a sala dos irmãos Bernardelli para fazer uma galeria, uma galeria de exposições temporárias como até hoje é. Inclusive, eu já falei com a Mônica e com outras pessoas sobre isso, devia-se ter montado aquela sala de novo, dos irmãos Bernardelli, que é um grande legado que eles deixaram para o Estado. Tinha uma galeria inteira deles, e, como em todos os lugares do mundo, quando você tem um artista de destaque assim há uma sala dedicada a ele. Meu pai tinha uma pena, ele falava sempre com muita pena do Teixeira Leite ter acabado com essa sala dos irmãos Bernardelli... O meu pai também tinha uma sala dedicada à mulher, fazia exposição de pintoras e artistas mulheres que era uma coisa moderna para a época... Foi vanguarda para a época... Chamada sala da mulher brasileira... O Teixeira Leite também acabou isso...

C — É, eu vi isso no anuário, a sala da mulher brasileira...

C V – É, ele acabou com isso... Eu até brincava: “é, Teixeira, dizem que você não gostava de mulher”, claro que não foi isso, mas ele acabou com essa sala... Ele foi acabando com certas coisas que o meu pai tinha deixado. Toda vez que vou aos museus brasileiros, por exemplo, isso pra mim é um mistério também. Aí eu vou perguntar, isso não é só no Museu de Belas Artes, isso é em qualquer museu do Brasil. Quantas obras vocês tem nesse museu? Ninguém me responde, os acervos ainda estão sendo catalogados. Qualquer museu estrangeiro fala 16.940, outro museu fala 80.392. Nos museus brasileiros falam isso porque sempre estão fazendo novas fichas sempre. Ao invés de verificar essa catalogação direita e rever essa catalogação, estão sempre fazendo uma nova catalogação... Isso é um mistério também... Eu não entendo isso, acho esse negócio da cultura brasileira de que o que passado fez está errado, agora vamos fazer certo, agora vamos acertar... Então vem um outro e faz uma nova ficha e você também não tem de novo o número de obras que estão no museu... Isso é um problema.

C – É um processo difícil...

C V – Isso é um processo cultural, às vezes eu fico pensando que a nossa cultura não suporta museus. Essa secretária atual de cultura, que é minha amiga pessoal também, adoro a Adriana, mas ela simplesmente fechou todos os museus do Estado, todos os museus... E ninguém falou nada, ninguém reclamou...

C – Isso é verdade.

C V – Tiveram a cara de pau de fazer um encontro internacional de museus no Estado e lá no encontro eu não fui porque eu estou ficando marcado, toda vez que vou ao lugar reclamo, boto a boca no trombone... Então não quero ficar marcado como o cara que vai estragar a festa, mas me deu vontade de ir ao encontro, eu sou membro do ICOM. Fecharam todos os museus, só tem o museu do Ingá, e não está aberto plenamente... Fecharam todos os museus do Estado.

C – É, está sendo desmontado porque vai haver transferência de acervos, não é?

C V – Não, vão acabar! Com o Museu Carmem Miranda... Estão acabando com um monte de museus.

C – Isso...

C V – O Museu da Imagem e do Som também está fechado, estão fazendo a nova sede, mas não ficará pronta... Eu tinha falado para a Adriana isso, que ela vai acabar o seu mandato agora... O Sérgio Cabral não vai ser reeleito, ele não pode ser reeleito, não sei se ele vai fazer a eleição do Pezão... E o museu não está pronto ainda e não vão fazer transferência de acervo para outro prédio. O museu Parreiras está fechado, em obras há dois anos, o Museu da Imagem do Som, o Museu Carmem Miranda, o Museu das Tradições Populares, Museu do D. João V em São Cristóvão, todos fechados. Fecharam todos os museus que há anos o Estado demorou a construir, claro que tinham problemas, claro que tinham problemas no acervo, tinham problemas de guarda, tinham todos os problemas, mas problemas que poderiam ser resolvidos.

C – E não tem nem museólogo... Há mais de 30 anos não tem concurso, não só para museólogo, mas para qualquer profissional atuar nestes museus...

C V – Já estou com 65 anos, completo esse mês, mas eu venho de épocas melhores. Nos anos 70, se alguém fechasse todos os museus do Estado dava um bafafá danado, uma briga terrível, jornais, artigos, críticos falando, ninguém falou nada, então fico imaginando que os museus no nosso país, na nossa cultura, não tem importância... É isso que eu acho na nossa cultura.

C – É verdade.

C V – E a gente sabe que tem importância, são os grandes protetores da cultura brasileira. Talvez com o excesso que fazem numa obra com restauração mal feita, mas as obras estão aí, a gente tem as obras no Museu de Belas Artes, a parte mais importante que este país produziu em arte plástica está lá.

C – Bom, eu acho que nosso papo pode ficar por aqui mesmo. Agora, você me falou dessa carta do Louvre e eu vou ter que localizar essa carta...

C V – Eu tenho no meu arquivo aqui. Marcia Miller, uma museóloga, está fazendo pesquisa aqui, se você quiser também um dia falar com ela, tenho certeza que ela tem muito documento dessa época do Museu, deve ter entrevista dele e até outras coisas que às quais você não teve acesso ainda.

C – Ah, se eu pudesse...

C V – É Marcia Muller, que é a museóloga do

MAC... C – É, eu a conheço de nome.

C V – É que essa carta, por exemplo, podia estar aqui, mas não encontrei, essa carta, esse documento que está aqui foi outro erro. Meu pai, quando era do Museu, assinava aquele Jornal Lux. Era uma empresa, não sei se existe mais...

C – É, eu não vi no arquivo...

C V – Era uma empresa americana. Digamos, qual o teu interesse? Meu interesse é arte, então tudo que saía de arte nos jornais, eles recortavam e colavam e mandavam para você. Você não era obrigado a comprar todos os jornais, então eles faziam isso. Meu pai guardava isso e mandava encadernar todo ano: 37, 38, 39, 40, 41, tudo

seriado, prêmio viagem, quem ganhou prêmio viagem? Quem foi premiado? Problemas no Museu, entrevista no Museu e outras coisas de artes, de artes plásticas. Teixeira Leite quando entrou no Museu pegou tudo isso e mandou jogar fora.

C – É mesmo?

C V – Porque ele achava que não precisava guardar essa velharia, muito espaço, imagina, ocupava espaço... Porque aquilo se encontrava na biblioteca, é verdade, é verdade... Mas só que você, pesquisadora, se quiser pesquisar sobre o Museu de Belas Artes ou sobre arte da época...

C – Teria que localizar todos...

C V – Teria que ler aqueles jornais todos e encontrar as matérias... Aqui não, aqui já estava encontrada, organizada por tomos... Então um funcionário ligou para o meu pai e falou: “Oswaldo, o pessoal aqui mandou jogar fora, lhe interessa?”, meu pai: “Claro, não joga isso fora”. Levaram para o meu pai, está aí guardado e eu estou organizando tudo isso, mandei higienizar, e ia até doar para o Museu Belas Artes de novo... Se quiserem eu doo.

C – Ah, isso é importante.

C V – Então se falar: em 40 e tantos o Edson Mota ganhou o prêmio viagem? Está lá o Edson dando entrevista. Para alguém conhecer essa matéria teria que ir à Biblioteca Nacional, ler os jornais que saíram naquela época. Aqui está pronto, já arrumado... Que loucura que as pessoas fazem...

C – Pois é, tem visão para algumas coisas e não tem para outras... Mas está organizando esse material?

C V – Todo o material, ele todo: a documentação toda. Meu pai tinha muito jornal guardado, documentos, cartas e correspondências... Ela está organizando tudo... Você tem que falar com a Márcia para saber o que tem ligado ao Museu diretamente que ela te dá acesso aqui...

C – Você tem o contato dela?

C V – Não, mas eu pego... Essa carta do Louvre não encontrei aqui, eu sei que ele tinha uma carta do diretor do Louvre, que não era o Bazin, pedindo autorização para copiar aquele sistema. Ele tinha vindo ao Brasil, tinha gostado, tinha fotografado...

C - Interessante isso... Agora você lembra de ele ter contato com outros museus, diretores, cartas, correspondências...

C V – Isso a Márcia tem, correspondências não, essas correspondências ficaram no Museu de Belas Artes, as correspondências, digamos, técnicas, entre Museus da Bélgica, Museus da Itália, que ele teve com lugares que fizeram exposições, com os ingleses, americanos, ela com certeza tem essas correspondências. Ele se correspondia com o pessoal para fazer exposições, então isso deve estar no museu, acontece que muitas das vezes o pessoal não guardava...

C – É, porque temos uma parte do arquivo histórico que ainda não está organizada...

C V – As pessoas se desfazem de cartas antigas, perdendo a memória do museu. Para você ter uma ideia, eu acho que é em 44, depois da guerra... Não, foi durante a guerra, meu pai fez uma exposição grande de arte francesa, você já deve ter tido acesso a esse catálogo, o nome da exposição era: “De David a Picasso: Arte Francesa”, tinha quadros do Picasso, Cezanne, quadros importantíssimos, do Louvre, vieram acervos de coleções particulares, coleções de outros museus e coleção do Louvre, uma infinidade deles. Meu pai era diretor do Museu e comissário do Louvre., Você vai no Museu e vê como ele tinha conexão com o Louvre, a conexão era tão grande que meu pai era o comissário pelo Louvre... Está no catálogo... Ele não era só o recebedor da exposição, ele também representava o Louvre... Olha que estranho, uma coisa que hoje em dia é impensável, o Louvre designar um brasileiro como seu próprio comissário: ele que recebia os quadros, ele que via os quadros, ele que fez a exposição representando o Louvre, e representava o Museu de Belas Artes, além de ser o diretor do Museu.

C – Interessante isso...

C V – Interessante, há coisas que hoje a gente não compreende, talvez seja a época de guerra também...

C – É, quer dizer, o museu também é criado numa época bastante delicada e tinha esta questão da oferta de obras de arte, também... O museu elaborava vários pareceres...

C V – Também era uma coisa muito francesa, essa coisa do Museu do Louvre emprestar quadros para os palácios franceses se fazia muito, como ainda se faz hoje. Existem vários quadros do Louvre em empréstimo no Brasil: Palácio das Laranjeiras, Museu de Belas Artes, Palácio do Catete...

C – É, até hoje nós temos esses empréstimos...

C V – Isso era muito normal na França... Eu não sei se na Inglaterra, mas a Inglaterra deve fazer também. A França faz até hoje, sei porque eu estava vendo uma reportagem com o Hollande, e estava atrás dele um quadro que eu gosto do Louvre. Então eles emprestam temporariamente para trocar, para fazer rodízio... Os museus de província, eles emprestam, porque o Louvre tem um acervo imenso, então você faz empréstimos para estados mais pobres, isso é normal, porém é preciso ter alguém fiscalizando: se a obra está bem cuidada, se o local é apropriado... Isso é outra coisa, não é?

C – Nós atualmente estamos refazendo todos os termos de comodatos. Muita coisa foi sem isso porque na época não se tinha esse controle, essa documentação, então hoje estamos refazendo, colocando o período de 5 anos, temos feito vistoria...

C V – E isso aí, fazer vistoria, para ver se o local tem condições... Não acho ruim. A princípio, as pessoas são contra: “Ah, o museu emprestou quadro...”, mas acho que é um Museu Nacional, não é museu do Rio de Janeiro, é um museu do Brasil, então às vezes em vez do quadro estar guardado na reserva técnica, ele pode estar exposto em um local de cultura, no teatro... E em local público... Não acho ruim.

C – Eu também acho a ideia interessante.

C V – Obras de Vitor Meireles que são importantes aqui, mas tem outros guardados, você pode emprestar na origem catarinense, de onde eles são, de onde os pintores vieram... Isso eu não acho uma má ideia, não.

C – A gente tem bastante obra...

C V – Mas a gente tem que ter cuidado, saber sobre o local, se é adequado, ir até lá e olhar... Isso é outra coisa que às vezes não se faz por falta de recurso, falta de interesse e recursos.

C – Não, mas isso melhorou bastante no Museu: hoje se tem um controle maior tanto documental quanto destas vistorias mesmo, e a orientação ao próprio museu, porque às vezes são espaços que não se configuram em museus ou são museus pequenos que também não têm condições... Damos uma orientação sobre como expor.

C V – E como ele é nacional, o papel dele é esse, é de orientar, de ajudar... Tendo isso, não sou contra o empréstimo de obra de arte, tem gente que é totalmente contra...

C – Não, emprestamos tanto para longo prazo quanto para curto prazo... Exposição temporária, vários...

C V – Porque ele é um museu nacional...

C – É, tem as obras de referência que estão sempre sendo solicitadas e os empréstimos de longa duração...

C V – Então, você tem acesso aos catálogos e aos anuários?

C – Tenho...

C V – Tenho a coleção, eu ia te mostrar... Se você tem, não tem problemas...

C – Tem na biblioteca...

C V – Toda a exposição que meu pai fazia, ele fazia catálogo: exposição Irmãos Bernardelli, exposição irmãos Timóteo, exposição Visão da Paisagem Europeia, exposição A criança na África... Claro que na época era um catálogo preto e branco, mas ele sempre tinha um catálogo, isso ele deixou muito bem documentado.

C – É, nesta parte dos anuários e dos catálogos se consegue ver bem a gestão dele, está muito bem documentado, realmente.

C V – Muitas vezes ele escrevia textos, eu acho que foram as museólogas que vieram muito modernas para a época e conheciam muito a museologia, tanto que todas elas estão na história da museologia brasileira. Você não pode falar de museologia no Brasil sem citar aquelas museólogas da época: Regina Real, Regina Liberalli, todas elas estão muito bem colocadas na história da museologia no Brasil.

C – Bem, Cláudio, gostaria de agradecer estes instantes... Foi muito bom...

ANEXO J – Entrevista de Sidérea Sousa Nunes

Período de trabalho no MNBA: 09/11/1972 a 10 /07/ 1998.

1) Conte sua trajetória até chegar ao MNBA (lugar e tempo de formação), estágios e trabalhos anteriores ao MNBA)

Em resposta a sua entrevista, eu, SIDÉREA SOUSA NUNES, trabalhei no MNBA de 09/11/1972 a 10 /07/ 1998. Sou formada em Museus Artísticos e Históricos – 1970-1973 – no MHN; Curso de Pintura – 1975-1980 – na Escola de Belas Artes-RJ. Só fiz estágio no Museu Histórico da Cidade de 02/08 a 02/11/1971. No Museu Histórico Nacional fui bolsista pela MUDES de 07 a 12/1972 e no Museu da República de 13/11/1972 a 13/04/1973.

No Museu Nacional de Belas Artes prestei serviços remunerados por verbas do Departamento de Assuntos Culturais – MEC de 09/11/1972 a 08/04/1973, como guia na exposição “Memória da Independência” e, de abril a dezembro de 1973, no projeto “O Museu vai à Escola”.

2) Como era o MNBA quando você começou a trabalhar lá? (Estrutura física, estrutura administrativa, quantidade de funcionários e de estagiários, diretores)

O MNBA ocupava no início da década de 70, quando entrei no Museu, 1/3 do prédio. A Seção Técnica funcionava no 2º andar, no final do corredor, onde atualmente está a reserva da Biblioteca.

Na Galeria Perimetral estava o acervo dos séculos XVII, XVIII e XIX, permanecendo até hoje, e, a Galeria Contemporânea e Estrangeira no centro, hoje só o acervo de Arte Brasileira do século XX até os nossos dias. O Salão Nobre foi transformado em sala de exposições temporárias, assim como o corredor do 3º andar. A Sala Bernardelli era dividida em 03 partes, a saber: diretoria do lado esquerdo, sala de exposições temporárias ao centro e um pequeno auditório chamado “Regina Real” à direita de quem entra na sala.

Não havia estagiários, nossas 13 museólogas recém-formadas foram selecionadas para serem guias na exposição “Memória da Independência”, comemorativa do sesquicentenário da Independência. Tivemos aulas com professores do Curso de Museus e diretores de museus, que nos ensinavam a respeito da história

de todas as peças que seriam expostas na referida exposição, de abril até outubro de 1972.

O quadro de funcionários do Museu era bem pequeno em todas as áreas. A diretora era Maria Elisa Carrazzoni, museóloga que muito contribuiu para aumentar o quadro técnico do Museu com museólogos preparados e capazes de continuar a preservar, ensinar e divulgar o acervo do MNBA.

3) Qual era o trabalho que você desenvolvia no MNBA?

Organização e Documentação do Acervo por 21 anos, 03 meses e 22 dias.

Promoção e Divulgação Cultural por 18 anos, 10 meses e 02 dias.

Dinâmica Educativa e Cultural por 19 anos.

Conservação e Restauração de Bens Móveis por 04 anos.

4) Como eram feitos os primeiros processos de documentação museológica nos anos 40 (registro e catalogação de obras, inventário, fichas e livros)?

No ano da criação do MNBA, em 1937, o museu não abriu ao público, pois as museólogas Lygia Martins Costa, Regina Real, Elza Santos Peixoto e Regina Liberalli ficaram de 1937 a 1939 fazendo o levantamento e conferindo o acervo recebido da Fazenda Nacional que passaria a fazer parte do Ministério da Educação e Saúde, sendo inventariado em 1940 com três cópias em folhas soltas, por coleções. Também encontramos nos arquivos cópias de relações em folha rosa com o timbre do Serviço Público. Nesta época foram feitas Fichas de Consultas do Ministério da Educação e Cultura, com fotos e descrição das peças, muitas vezes de forma poética e imaginativa, das grandes coleções de pintura e escultura brasileira e estrangeira; e as fichas pautadas nas quais era anotada a movimentação do acervo, sendo que na maioria das vezes não estavam atualizadas.

5) O que mudou destes procedimentos nos anos 70?

Nos anos 70, as museólogas que trabalharam no projeto “O Museu vai à Escola” foi contratadas pela CLT e confirmadas por concurso interno recebendo, entre outras, a incumbência de fazerem o levantamento das peças do acervo do Museu conferindo-o pelo levantamento de 40 e pelas relações encontradas nos arquivos do Museu. Observo que no arquivo do MNBA se encontra todo o levantamento e suas

consequências, assim como os memorandos designavam os museólogos por seção para esse levantamento.

Feito o levantamento, foi arquivado o Inventário de 40 e iniciada a transcrição manual do Livro de tombo por acervo. A responsável era a chefe da Seção Técnica, Margarida Barbosa Guimarães, que comprou quatro livros de tombo.

6) Em quais circunstâncias foi desenvolvido o inventário de 1978?

Em 1978 ainda não havia inventário, continuávamos registrando as peças no Livro de Tombo. Na gestão do Prof. Edson as peças no acervo do Museu começaram a ser transcritas por ordem de entrada por Pedro Martins Caldas Xexéo, chefe da Seção Técnica. O levantamento do acervo já havia sido transcrito por Margarida. Nesta época eu era chefe da Seção de Montagem de Exposições permanentes e temporárias e responsável pela Pintura Brasileira.

Em 1978, a Escola de Belas Artes já estava por completo no Fundão e a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) já estava ocupando o 1/3 do prédio, enquanto o Museu ocupava 2/3. As seções Técnica e Administrativa foram transferidas para o 4º. A diagramação das duas salas foi feita por mim com a colaboração do funcionário Ivaldo. A organização era baseada nos seguintes setores: Brasileiro; Estrangeiro; Escultura; Chefia Técnica e Setor Educativo. Nesta época, a cúpula central com suas três salas foram preenchidas por armações improvisadas de alumínio com telas de arame, para que fossem arrumados os quadros que se encontravam em pilhas na Reserva Técnica do Museu. Também foram colocados armários e arquivos com acervos: Numismática nacional e estrangeira; Arte Africana; Arte Indígena e Arte Popular.

7) Quais eram as influências/modelos de fichas que eram usados para elaborar as várias fichas desenvolvidas nos anos 70 e 80?

Nos anos 70 e 80 os técnicos continuavam usando as fichas de consulta antigas e faziam as anotações nestas fichas a lápis, como técnica; medidas, assinatura e descrição durante a conferência do acervo para levantamento.

As fichas pautadas de movimentação também continuavam sendo usadas. Nelas registrávamos toda a movimentação das peças. Observo que a elaboração de novas fichas foi planejada depois que o Museu passou para a Fundação Nacional Pró-Memória, da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura. No final da gestão do Prof. Edson Motta que, após ter adoecido em 1980, foi

substituído pelo Prof. Marcos Mendonça Guimarães até o falecimento do Prof. Edson. Ocupou o cargo de diretor do Museu o Prof. Alcídio Mafra de Souza que providenciou novas fichas com novo logotipo. Em 1984 tivemos um Regimento Interno, tendo sido designada para a chefia da Divisão de Acervo Artístico e Documental, que em 1987 a Divisão foi renomeada como Divisão de Acervo.

Durante a minha Chefia, de 30/09/1982 a 17/10/1990, foram elaboradas e executadas fichas de movimentação com espaço para foto da obra e seus dados técnicos. O verso, pautado, documentava a localização da saída e finalidade desta movimentação; Formulários de Controle de Participação em Exposições; Autorização para Movimentação de Obras de Arte e etiquetas adesivas para identificação do acervo que foi emprestado. De acordo com a necessidade e bom funcionamento dos trabalhos e segurança do acervo, foram elaborados e aprovados pelo chefe da Coordenadoria Técnica e Direção dois formulários que documentam a entrada e saída de material para as exposições temporárias. No formulário de entrada, o técnico curador, depois de conferir o material recebido, repassa um recibo assinado. No documento de saída do material era preenchida uma declaração pelo técnico curador da exposição e assinada pelo responsável da retirada do material do Museu, também com cópia.

Vários recibos foram elaborados: Movimentação de Documentos; Material de Montagem; Fotos; Empréstimo do Acervo; Autorização da Coordenadoria Técnica para sair do Museu (esta autorização ficava arquivada na Seção de Administração do Prédio); Carta de Agradecimento pela doação ao acervo do Museu; Formulário de Tombamento preenchido pela Seção correspondente à qual a peça pertencia e que era encaminhado à Divisão de Acervo para registrar no Livro de Tombo, agora sob a responsabilidade desta, colocando o número de Tombo no Formulário e devolvendo-o à Seção para ser arquivado. Outros formulários também foram elaborados pela Divisão de Acervo para facilitar certos trabalhos como o plantão diário nas galerias permanentes do Museu, na época que tínhamos poucos guardas e os técnicos tinham que prestar este serviço, além de Folha de Frequência de Estagiário.

8) Quando e por que foi criada a Seção de Registro e Controle? Quais eram seus objetivos e características?

A Seção de Registro e Controle foi uma continuação da Divisão de Acervo, com direção e atividades iguais. Apesar de termos ficado sem Regimento Interno, pois havíamos passado em 01/01/1991 para o Regime Jurídico do Serviço Público Federal. Portanto, foi extinta a Fundação Nacional Pró-Memória, assumindo a direção do

Museu a Prof^a Heloisa Aleixo Lustosa, que continuou com alguns funcionários nos comandos para dar continuidade aos trabalhos no Museu, principalmente nas áreas Técnica e Administrativas. Já no Gabinete trouxe seus colaboradores diretos. Para organizar o Museu sem Regimento Interno, num período de transição, a diretora solicitou que fosse feita uma reunião com o Chefe da Técnica e todos os técnicos para definir vários pontos, entre eles a alteração do nome de **Divisão de Acervo** para **Seção de Registro e Controle**, cuja filosofia era a mesma, tendo sido aprovado pela Direção.