

**Anais eletrônicos do II Encontro do Grupo MODOS
II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil**



Histórias da Arte em Coleções

comunicações

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Maria João Neto

Marize Malta

Organizadores

Rio de Janeiro

EBA-UFRJ

2016

**Anais Eletrônicos do II Encontro do Grupo MODOS
II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil
Histórias da Arte em Coleções - comunicações**

**Ana Cavalcanti
Emerson Dionisio de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Maria João Neto
Marize Malta
Organizadores**

1ª edição

Rio de Janeiro
EBA-UFRJ
2016



ISBN 978-85-87145-66-6
Anais do II Encontro do Grupo MODOS/
II Colóquio Internacional Coleções de Arte em
Portugal e Brasil: histórias da arte em coleções -
comunicações.

EBA/UFRJ 2016

© 2016

Coordenação editorial
Marize Malta

Editoração Eletrônica
Diego Souza de Paiva

Apoio:
PPGAV-UFRJ
ARTIS – Universidade de Lisboa
Capes
CNPq
Faperj

Organização
Ana Cavalcanti
Emerson Dionisio de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Maria João Neto
Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Reitor
Roberto Leher

Decana do Centro de Letras e Artes
Flora De Paoli Faria

Diretor da Escola de Belas Artes
Carlos Gonçalves Terra

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais
Carlos Augusto Nóbrega

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

CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; NETO, Maria João; MALTA, Marize (organizadores). Anais do II Encontro do Grupo MODOS / II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil: Histórias da arte em coleções - comunicações. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016.

Textos originalmente apresentados no II Encontro do Grupo MODOS / II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil – Histórias da arte em coleções, de 23 a 26 de novembro de 2015, Rio de Janeiro.
Vários autores.

175 p.

1. Coleções de arte 2. História da arte: Brasil 3. Modos de ver e exhibir
I. CAVALCANTI, Ana. II. OLIVEIRA, Emerson Dionisio de. III. COUTO, Maria de Fátima Morethy. IV. NETO, Maria João. V. MALTA, Marize.

**Anais Eletrônicos do II Encontro do Grupo MODOS /
II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil
Histórias da Arte em Coleções - comunicações**

SUMÁRIO

Apresentação (p.1-2)

Objetos raros e curiosos: colecionismo etnográfico e a moda burguesa do uso de penas, pássaros e insetos nos oitocentos (p. 3-19)

Maria Cristina Volpi

Coleção Gilberto Ferrez (p.20-31)

Maria Isabel Ribeiro Branco

No reino das cópias: A coleção do Instituto Ricardo Brennand ou sobre outra história da arte (p. 32-46)

Diego Souza de Paiva

***Le grand théâtre de l'univers: o quase tudo que já foi gravado* Coleção Araujense - Biblioteca Nacional** (p. 47-63)

Rogéria de Ipanema

A gravura como objeto de desejo: o universo de imagens da Coleção Arthur Azevedo (p.64-77)

Frederico Fernando Souza Silva

Versões Construtivas na coleção de Artes Visuais do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/UFJF) (p.78-88)

Patricia Ferreira Moreno

A coleção de arte da Universidade Federal do Espírito Santo: da formação à atualidade (p. 89-101)

Almerinda da Silva Lopes

A Coleção de Artes Visuais do Poeta Murilo Mendes a partir de Arlindo Daibert (p.102-112)

Raquel Quinet Pifano

Narrativas alternativas: exposições e curadorias no acervo da Fundação Iberê Camargo (p.113-129)

Francisco Dalcol

Ciccillo Matarazzo, Danilo di Prete e a coleção italiana do antigo MAM/SP (p.130-144)

Renata Dias Feraretto Moura Rocco

Coleções Privadas em Acervos de Museus de Arte Públicos: o caso da *Cid Collection* (p.145-161)

Patricia Branco Cornish e Jane Aparecida Marques

Dimensões Públicas do Colecionismo Privado Latino-americano: exposições da Coleção Patricia Phelps de Cisneros (p.162-175)

Michelle Farias Sommer



Apresentação

O *II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*, que incluiu o *II Encontro Nacional do Grupo MODOS: Histórias da arte em coleções*, foi uma reunião científica de pesquisadores, especialmente portugueses e brasileiros, para compartilhar e confrontar pesquisas acerca de coleções de arte desenvolvidas nos séculos XIX e XX, com ênfase nas conexões possibilitadas pelos objetos de arte e artefatos agrupados por colecionadores e que hoje estão disponíveis para o público em museus e arquivos luso-brasileiros. O II Encontro Nacional do Grupo MODOS buscou pensar a história da arte em coleções, ou seja, pensar criticamente as coleções fundamentais (nacionais e internacionais) que constituíram de modo protagonista as histórias da arte no Brasil e em Portugal ou até mesmo aquelas que foram preteridas.

O evento, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, de 23 a 26 de novembro de 2015, trouxe ao Rio de Janeiro, como convidados, 4 conceituados pesquisadores portugueses e 7 destacados pesquisadores de diferentes estados brasileiros, que se somaram a 6 pesquisadores da UFRJ, UFF e UERJ (universidades do Rio de Janeiro com programa de pós-graduação em artes), os quais apresentaram resultados de suas pesquisas acerca de diferentes coleções de arte, por meio de palestras. Os temas dessas palestras serviram como catalizadores de questões que nortearam as comunicações, que se seguiram a algumas delas, e foram foco de chamada aberta e de análise e seleção por comissão científica. Foram abordados 4 eixos de colecionamento:

- As coleções formadoras: coleções matriciais inscritas e inseridas nas narrativas da arte brasileira e portuguesa, com destaque especial para coleções públicas de diferentes geografias.
- As coleções periféricas: acervos tangenciais que merecem novas abordagens e que reorganizam os referenciais da própria história da arte.
- Colecionadores e coleções: o papel dos agentes formadores, com destaque às coleções particulares que impactam a escrita e a crítica sobre as artes visuais no Brasil e no exterior, especialmente Portugal.
- Coleções, representações e narrativas: discursos críticos sobre coleções, muitas delas inexistentes ou retalhadas e que só deixaram como índice os discursos que as representam.

Na mesa de abertura estiveram presentes o diretor do Centro de Pesquisa da FCRB, Dr. Herculano Lopes, o diretor da Escola de Belas Artes, Prof. Dr. Carlos Terra, a representante do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, co-organizadora do

colóquio, Prof. Dra. Maria João Neto, e a representante do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ e do grupo MODOS, Prof. Dra. Marize Malta, co-organizadora do colóquio e do encontro. Em seguida, ocorreram as duas conferências com o Prof. Dr. Vítor Serrão e a Prof. Dra. Raquel Henriques da Silva, respectivamente dos Institutos de História da Arte da Universidade de Lisboa e da Universidade Nova de Lisboa.

Ao todo, foram duas conferências, cinco mesas-redondas e quatro sessões de comunicações, com 28 trabalhos apresentados. Nas mesas-redondas, os 14 pesquisadores convidados envolveram as seguintes instituições: Universidade de Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, UFMG, UFBA, UNB, UNICAMP, UFRGS, UFJF, UFF, UERJ, UFRJ, ficando cada um responsável por uma coleção de arte diferenciada, com sua respectiva problemática e temporalidade, permitindo vislumbrar um panorama crítico sobre a relação das coleções com a escrita das histórias da arte em Portugal e Brasil. As sessões de comunicações foram selecionadas a partir de chamada aberta, contando com professores, pesquisadores e doutorandos das seguintes instituições: Museu Imperial/IBRAM/MINC, USP, UFJF, UFES, UFRGS, UFRJ. As comunicações trouxeram pesquisas em andamento e complementaram as coleções apresentadas e as questões levantadas pelos trabalhos nas mesas-redondas.

A produção do colóquio/encontro contou com apoio da Fundação Casa de Rui Barbosa, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, do Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa e das agências de fomento Capes, CNPq e Faperj. Também o evento contou com a colaboração de museólogos, historiadores e professores-pesquisadores na condução dos percursos nas visitas técnicas, planejadas para provocar mais conexões entre coleções de diferentes estados do país e com Portugal. Foram: Coleção Geyer, Museu Chácara do Céu, Museu Casa de Rui Barbosa e Museu D. João VI-EBA-UFRJ. Em todas essas instituições havia obras brasileiras e estrangeiras, portuguesas e europeias, de diferentes tempos, o que permitiu *in situ* estabelecer conexões entre acervos, despertar novos interesses de pesquisa e estimular intercâmbios.

Como produto final, o evento produziu duas publicações: o livro impresso – *Histórias da arte em coleções. Modos de ver e exibir em Brasil e Portugal* (Rio Books, 2016) – com os textos das conferências e palestras, e os anais eletrônicos - *Anais Eletrônicos do II Encontro do Grupo MODOS. Histórias da Arte em Coleções / II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil – comunicações*. Esta publicação reúne, portanto, os textos dos comunicadores, que aqui se apresentam, contribuindo de forma significativa para repensar coleções de arte de forma crítica, e conferindo-lhes um protagonismo capaz de desenvolver outras escritas da história da arte. Cada coleção estudada reforça a noção de que a história da arte se faz com “modos”, modos de exibir, modos de ver e modos de compreender arte.

Os organizadores
Rio de Janeiro, novembro de 2016.



Objetos raros e curiosos: colecionismo etnográfico e a moda burguesa do uso de penas, pássaros e insetos nos oitocentos

Maria Cristina Volpi

Resumo

Tendo como ponto de partida uma ventarola de penas da Coleção Jerônimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI, no Rio de Janeiro, este artigo reflete sobre o papel das coleções etnográficas na elaboração de um gosto burguês em termos de ornamentos pessoais e de decoração de interiores, tendo em vista a produção, circulação e consumo de ornamentos feitos com penas, pássaros e insetos para exportação, produzido no Brasil durante o século XIX. Com fundamentação teórica dos estudos culturais aplicados às artes decorativas, mostra como, para camadas médias alargadas, a fruição de mundos distantes contribuiu para o sentido do exotismo da época romântica e imperialista e para a valorização de artefatos que convertiam natureza em ornamento.

Palavras-chave: Artefatos de penas, pássaros e insetos. Moda no Brasil no século XIX. Coleções exóticas

Abstract

Taking as a starting point a feather fan from the Jerônimo Ferreira das Neves Collection at the D. João VI Museum in Rio de Janeiro, this article reflects on the role of ethnographic collections in the building of a bourgeois taste for personal ornaments and interior decoration, with a view to the production, commerce and consumption of ornaments made in Brazil from feathers, birds and insects for export during the 19th Century. Within a theoretical framework of cultural studies applied to the decorative arts, this article shows how the enjoyment of distant worlds by the emerging European middle class contributed to the sense of exoticism in that romantic and imperialist period and to the valorization of artifacts from nature converted into ornaments.

Keywords: Feather, bird and insect artifacts. Fashion in Brazil in the Nineteenth Century. Exotic collections.

Tendo como ponto de partida o estudo de uma ventarola (Figura 1), que faz parte da Coleção Jerônimo Ferreira das Neves do Museu D. João VI¹, no Rio de Janeiro, este artigo reflete sobre o papel das coleções etnográficas na elaboração de um gosto burguês em termos de ornamentos pessoais e de decoração de interiores, tendo em vista a produção, circulação e consumo de ornamentos feitos com penas, pássaros e insetos para exportação, produzido no Brasil durante o século XIX.

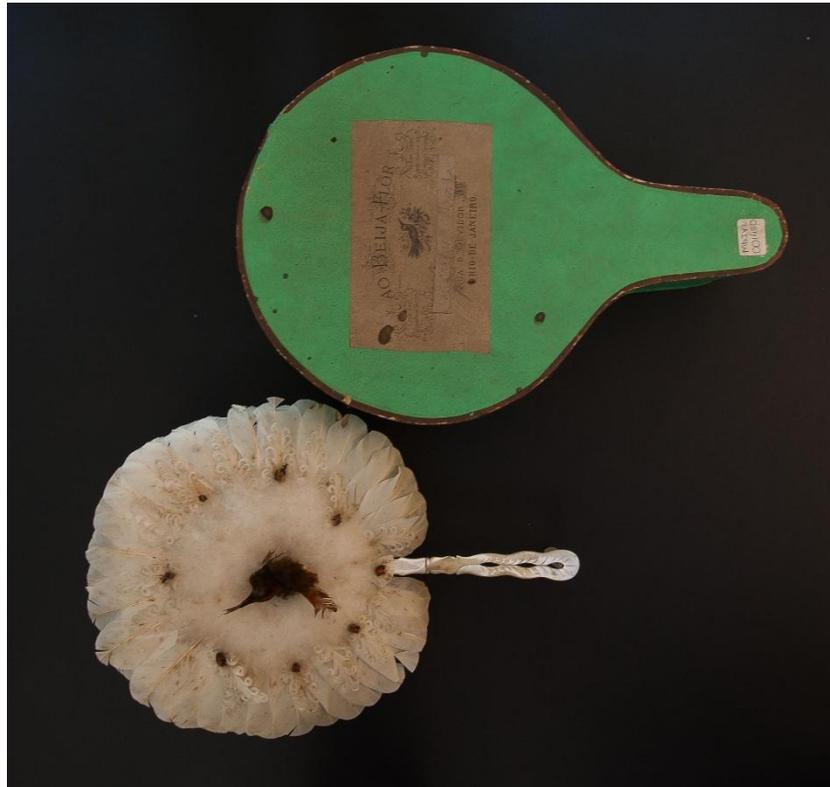


Figura 1: Ventarola, c. 1887, trabalho brasileiro. Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. MDJVI 1450. Foto Marco Cadena.

Mesmo considerando estudos existentes, pouco se sabe sobre esta manufatura (GERE; RUDOE, 2010, p. 228-229; ROBERTS; SUTCLIFFE; MAYOR, 2005, p. 130-131 e 206). O avanço da pesquisa demonstrou uma tipologia mais ampla: de ventarolas a jóias e guarnições de vestidos, de varandas de redes a arranjos decorativos (VOLPI, 2013, p. 195-206; Idem, 2014b, p. 183-194). Longe de permitir uma avaliação de conjunto, esta comunicação apresenta alguns aspectos da produção, circulação e consumo desses artefatos que converteram natureza em ornamento.

A natureza capturada: “mortos na realidade, vivos na aparência”

O sentimento de curiosidade pelas “maravilhas” do mundo, descoberto pelos viajantes do Renascimento, legou aos europeus os “gabinetes de curiosidades”, aos quais eram incorporados materiais muito variados e dariam origem aos museus oitocentistas. Entre meados do século XVIII e final do século XIX, viajantes e naturalistas ingleses, franceses, alemães, russos ou italianos estiveram nas Américas em viagens exploratórias e científicas para recolher exemplos dos três reinos da natureza – animal, vegetal e mineral – para estudos classificatórios e taxonômicos. A situação de senhores de boa parte do mundo facilitou aos portugueses a recolha de materiais para compor seus gabinetes de História Natural, incluindo objetos manufaturados como adornos de penas de aves usadas pelos índios brasileiros (CARVALHO, 1987, p. 77).

O estudo, o ensino e a divulgação da História Natural, orientados pela ideologia Iluminista levaram o Estado português a fomentar remessas regulares de suas colônias empreendidas até fins do século XVIII, de exemplos da flora, da fauna e da cultura material das populações nativas (CANTINHO, 2010, p. 2-3). Dentre os gêneros enviados do Brasil para Portugal em meados dos setecentos figuravam “papagaios e as mais aves, não só vivas, mas cheias de algodão, as penas delas para flores e bordadeiras (...) abanos de penas e de folhas” (HEYNEMANN, 2010, p. 81-82). Visando promover junto aos europeus a “indústria dos nacionais” seguiam do Rio de Janeiro para o Real Gabinete de História Natural da Ajuda, em Lisboa, “chapéus, leques de penas e outras curiosidades naturais” (HEYNEMANN, 2010, p. 85). Uma rica coleção de história natural posta à venda no Rio de Janeiro no primeiro quarto do século XIX continha:

quadrupedes, pássaros, mineraes, conchas, caixas de borboletas e insectos de diversas qualidades, (...) muitas curiosidades da Índia, (...) da China, (...) flores de pennas, redes do Pará, (...) pelles de onça e de outros animaes.”(DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1840, p. 3).

O sistema de hasta publica evidenciava um mercado de obras de arte, antiguidades e curiosidades diversas, facultando a partir dos setecentos a um público cada vez amplo o acesso a peças de coleções particulares (POMIER, 1984, p. 80). Dentre os objetos mais acessíveis, estavam justamente as curiosidades e exemplos de história natural que o Brasil provia abundantemente.

De modo a garantir a difusão das técnicas de recolha e conservação dos envios feitos do Brasil, Luiz de Vasconcelos e Sousa², vice-rei do Brasil, criou em 1784 no Rio de Janeiro a Casa de História Natural, conhecida como Casa dos Pássaros (HEYNEMANN, 2010, p. 88). O catarinense³ Francisco Xavier Cardoso Caldeira (? -1810) que tinha a alcunha de “Xavier dos pássaros”, foi responsável pela organização do gabinete, pelos trabalhos de taxidermia, pelos estudos de ornitologia e pelo ensino das técnicas de conservação⁴. Xavier dos Pássaros era também um artista que “pode ser apontado como o primeiro representante de Santa Catarina na confecção de objetos artísticos, de conchas, de penas e de escamas, que adornaram as composições industriais do Rio de Janeiro” (MAKOWIECKY; DIDONÉ, 2014, p. 06).

As remessas de passaros empalhados chegavam à Portugal em arranjos feitos com galhos de árvore, onde eram pousados perfeitamente recompostos pelo naturalista, simulando o ambiente natural onde viviam. Ao final do século XVIII a Europa já estava saturada de papagaios, araras e periquitos e a sede por novidades levou a corte portuguesa a recomendar ao vice-rei que fizesse o possível para enviar vivos os “pica-flores”, ou colibris⁵ (HEYNEMANN, 2010, p. 83-91).

Esses pequenos pássaros de seis a doze centímetros, inexistentes na Europa, têm um voo rápido e extremamente ágil, únicos capazes de voar em marcha-ré e de permanecer imóveis no ar. Entretanto, os beija-flores não sobreviviam à viagem de navio e os exemplares enviados dependiam do avanço das técnicas de conservação desenvolvidas na colônia. A exibição de pássaros empalhados, com suas penas iridescentes e coloridas e a grande variedade encontrada nas florestas brasileiras, fez dos colibris objeto de desejo do europeu ilustrado e dos mercadores de moda.

A natureza impercível: ornamentos feitos com plumas, pássaros e insetos do Brasil

Durante todo o século XIX, penas em chapéus, toucados femininos e flores artificiais foram muito apreciados (YARDHOOD, 1988, p. 177-179). Derivavam da moda cortesã de origem francesa muito em voga no final dos setecentos, cujas composições em estilo rococó incluíam cabelos armados enfeitados com flores, objetos de arte, penas de avestruz e pássaros empalhados (DOUGHTY, 1975, p. 1-2). Embora as convulsões sociais e políticas decorrentes da Revolução Francesa tenham contribuído para

desarticular a produção manufatureira associada à moda do Antigo Regime, o uso de penas de avestruz não chegou a desaparecer. Nos trajes de grande gala femininos das cortes da Inglaterra, Portugal, Espanha e do Brasil, adornos de cabeça feitos com plumas eram regulamentares (MARSHNER, 2014, p. 140-147; VOLPI, 2014a).



Figura 2: Trajes de grande gala da rainha de Portugal e das imperatrizes do Brasil, primeiro quarto do século XIX. Debret, Jean Baptiste (1768-1848). Voyage pittoresque. Paris: Firmin Didot Frères, 1834. V. III. Pl. 13. Domínio público.

As flores artificiais, por sua vez, eram feitas de materiais os mais diversos: asas de insetos, casulos de bicho da seda, cera, concha, couro, lã, madeira, papel, tecido e até mesmo a pele sob a casca do ovo (SCHINDLER, 2000, p. 1094). A origem da manufatura de flores artificiais na Europa esteve vinculada aos conventos medievais, empregando uma mão de obra majoritariamente feminina (MITTL-RAHL, 1981, p. 09). A França atribuiu as suas técnicas àquelas desenvolvidas pelos italianos, os primeiros na Europa a usarem fitas de diversas cores, frizadas ou dobradas sobre um arame para “imitar a natureza” (BAYLE-MOUIILLARD, 1829, p.01). No entanto, a variedade de pigmentos possíveis de colorir os materiais empregados na confecção de flores artificiais

não rivalizava com as cores naturais das penas “fantasia”, como eram chamadas todas aquelas que não fossem de avestruz.

Com o fim das guerras napoleônicas, houve uma grande afluência de comerciantes franceses de artigos de moda para a corte do Rio de Janeiro. A venda de flores e plumas de todas as cores vindas diretamente de Paris, para ornamento de trajés, chapéus e toucados era anunciada na imprensa (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1817, *ibid.*, 1818). Sendo a França um dos maiores compradores de penas brasileiras, é fácil supor que as plumas da ema nativa retornassem ao Brasil, tingidas por plumeiros franceses.

Flores de penas já eram conhecidas na Europa no final dos anos 1820, embora sua manufatura fosse atribuída aos índios:

Mais felizes a este respeito, os selvagens na América do Sul fazem com estes materiais buquês admiráveis de uma similitude impressionante com as flores do país, os menores pássaros fornecendo as mais brilhantes e variadas cores. (BAYLE-MOULLARD, 1829, p. 02)⁶.

Entretanto, o francês Jean-Ferdinand Denis (1798-1890), que viveu no Brasil de 1818 a 1821, relatou que na Bahia havia uma indústria de flores desconhecida das modistas francesas. As precursoras dessa arte foram as mães Josefa Maria e Maria da Trindade, ursulinas do convento Nossa Senhora da Soledade, fundado em 1739 em Salvador, na Bahia, que adaptaram técnicas de confecção das flores de pano para fazê-las de penas. As penas coloridas eram boleadas, recortadas ou picotadas, arrumadas em composições montadas em arames de ferro cobertos por linhas de seda, reproduzindo ramos de flores observados na natureza.

O colorido natural era extraído da diversidade de pássaros nativos. A paleta de cores era “de uma sutileza de desesperar o colorista mais experiente” (DENIS, 1875, p.56)⁷. Freiras enclausuradas recorriam a caçadores para prover o material de sua indústria – os pássaros de plumagens coloridas que também eram criados por elas.

As ursulinas da Soledade produziam unicamente buquês, guirlandas e coroas de flores, originalmente empregados para ornamentar os altares, sendo seu trabalho requisitado por todas as províncias do país. Esses arranjos eram valorizados por europeus cosmopolitas que os empregavam como decoração de interiores. O recheio da residência do Conselheiro Joaquim António de Magalhães, Ministro Plenipotenciário de Portugal

leilado em janeiro de 1837, continha, além dos elegantes trastes feitos com madeiras de lei brasileiras, ornamentados com cristais e riquíssimos bronzes, um platô dourado com espelhos, serpentinas, vasos, pirâmides e ramos de flores de penas em suas caixas (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1837, p. 03).



Figura 3: Buquê de plumas. Salvador, Brasil. C. 1830. Algodão, madeira e plumas. Alt. 52 cm. N° de inventário IV C 694. Foto: Alain Germond©Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suíça.

A expansão e a secularização da manufatura de flores de penas, cuja introdução na Europa é atribuída às freiras baianas se deram em meados do século XIX (MONNIER, 1985, p. 46). Nos anos 1830 no Rio de Janeiro a técnica já era ensinada por professoras particulares ou nos colégios femininos (CORREIO MERCANTIL, 1831, p. 4; DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1832, p.01; *ibid.*, 1837, p. 03; *ibid.*, 1839, p. 04). Mucamas oferecidas para aluguel ou venda eram valorizadas por sua habilidade em fazer flores de penas (CORREIO MERCANTIL, 1832, p. 3; DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1838, p. 4). Era comum o uso de buquês de flores de penas entre a boa sociedade carioca, oferecidos em homenagem a personalidades ou leiloados em eventos de caridade (*Ibidem*).

A indústria de flores de penas se expandiu pela América espanhola e pelo reino português alcançando as ilhas dos Açores e a ilha da Madeira (LUZ SORIANO, 1891, p. 267). No entanto, as cores dessa manufatura não tinham a mesma vivacidade daquelas produzidas na América do Sul, pois o efeito do colorido pouco durável era obtido por meio do tingimento das penas de avestruz, patos ou galináceos (DENIS, 1875, p. 59).

No primeiro quarto do século XIX, as manufaturas cariocas estavam concentradas na rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro, dominadas por floristas francesas. Garantia-se a moda francesa, padrão cultural dominante entre a boa sociedade brasileira, tanto pela nacionalidade dos comerciantes, quanto pela venda conjunta de artigos de moda de Paris (ALMANACK LAEMMERT, 1856, p. 645). Ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro exportava caixas contendo pássaros secos, insetos e flores de penas para cidades como Valparaíso, no Chile, Baltimore, nos Estados Unidos, Liverpool, no Reino Unido, Havre, na França, Hamburgo, na Alemanha e Copenhague, na Dinamarca (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1839, p. 03; *ibid.* 30/11/1840, p. 03; *ibid.*, 11/01/1840, p. 03; *ibid.*, 03/05/1841, p. 03; *ibid.*, 11/10/1841, p. 03; *ibid.*, 23/04/1842, p. 03; *ibid.*, 07/09/1842, p. 03; *ibid.*, 1863, p. 02; *ibid.*, 1872, p.03).

Atraídos pela demanda crescente que vinha do interior do país e do exterior, floristas e homens de negócios estabeleceram sociedades ou adquiriram antigos estabelecimentos. O naturalista Alfred Poirier anunciava em francês e português os produtos de sua loja que incluía coleções de pássaros, insetos, borboletas, conchas e flores de penas, além de animais empalhados e perfumes franceses.

Armazéns como “Ao Cacique”⁸, “Ao Beija Flor”⁹, “A parasita”¹⁰ ou “A Rosa de Musgo”¹¹, com nomes sugestivos, reuniam indistintamente artigos de moda e ‘curiosidades’ de história natural que interessavam às mulheres atentas à moda ou a viajantes que colecionavam objetos exóticos.

Ventarolas de penas e pássaros empalhados voltaram à moda feminina europeia em meados do século XIX. Na a corte brasileira, a julgar por documentos visuais, parece ter havido o uso indistinto de ventarolas por homens e mulheres. Hábitos que provavelmente derivaram de práticas sino-portuguesas e que persistiram até aos oitocentos, quando o aumento da circulação da moda europeia levou ao desaparecimento desses traços originais.



Figura 4: Propaganda Alfred Poirier, naturalista. Rua do Ouvidor, 128. Diário do Rio de Janeiro, Anno XLIII, n 151, 03/06/1863, p. 3. Acervo da Biblioteca Nacional.

Por outro lado, na Europa, nas transformações sociais então em curso, a corte exerceria um papel preponderante na divulgação de novas modas e mulheres mundanas seriam reposicionadas como agentes de um gosto de caráter burguês no contexto da influencia franco-inglesa preponderante. Aí a demanda por penas e pássaros feita por mulheres europeias e americanas urbanas de classe média, atentas à moda divulgada pelas revistas ilustradas europeias e norte-americanas não teve precedentes (DOUGHTY, 1975, pp. 02-06).

A natureza do grande império da América do Sul em exibição

O interesse por estes ornamentos se deveu a um amplo movimento de exibição, em grandes capitais europeias e americanas ou nas cidades de origem de aventureiros e naturalistas, de suas coleções de pássaros e insetos empalhados. Contribuíram também para a familiaridade de um público mais vasto com a flora e a fauna de países distantes, a publicação de livros ilustrados como a famosa obra de John Gould *The Family of Humming Birds* e a exibição de desenhos e espécies nas exposições universais, cuja primeira edição em Londres, em 1851, atraiu 75.000 visitantes pagantes (GERE; RUDOE, 2010, p. 227).

Na Grande Exposição de Londres, apenas três expositores apresentaram ornamentos feitos com penas e insetos. Dois deles, os ingleses Adamson e C.T. Major, com loja na Billiter Street 21, em Londres, exibiram, respectivamente, um buquê de flores do Brasil feito de penas de pássaros e asas de insetos e um conjunto manufaturado por Henrique José da Silva, do Rio de Janeiro, composto por folhas e borboletas feitas de asas de inseto (OFFICIAL CATALOGUE, 1851, p. 206).

Nessa época, essa produção já estava em franca expansão no Brasil nas províncias da Bahia, Santa Catarina, Rio de Janeiro e São Paulo. Um ano antes da Grande Exposição de Londres a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional já havia ressaltado a importância de se estimular essa indústria, “a maior perfeição possível nas imitações da natureza, propriedade e matiz das côres”(O AUXILIADOR, 1854, p. 367).

A partir de 1861 o governo brasileiro passou a realizar exposições nacionais, com o propósito de fomentar a indústria e escolher os objetos que deveriam representar o Brasil na Exposição Universal de 1862, em Londres. Os produtos naturais e da indústria humana que comportavam quarenta classes, foram distribuídos em cinco grupos: indústria agrícola, indústria fabril e manual, indústria metalúrgica, artes mecânicas e liberais e belas artes. Desse modo, a escolha dos produtos que deveriam representar o Brasil, feita por um júri liderado pelo Marques de Abrantes, reunia nossas “características naturais”, como os principais produtos agrícolas de exportação e o artesanato indígena, e a produção da “cultura civilizada” (ALMANACK LAEMMERT, 1863).

Das províncias do Norte e Nordeste foram enviadas redes feitas de tucum (*Bactris setosa*), de carauá (*Ananas erectifolius*) ou de puçá (*Mouriri pusa*) ordinárias, finas, com varandas de penas ou sem elas (PEDRO II, 1861, p.03). Acessório de interior autóctone, elemento da cultura material de várias tribos sul-americanas assimilado pelos colonizadores, as redes oitocentistas produzidas no Ceará, figuraram no pavilhão brasileiro na exposição universal de 1862, em Londres, como exemplo de artesanato indígena (NASCIMENTO, 2009, p. 108). As varandas ornamentadas com mosaicos de penas representando escudos – armas brasileiras, portuguesas ou mesmo venezuelanas – teve seu pleno desenvolvimento no segundo quarto do século XIX. A produção dessas redes, ainda mal estudada, era provavelmente feita por uma mão de obra indígena, mas de sistematização à europeia. As penas eram coladas sobre pequenos pedaços de tecido ou

papel, onde é possível identificar motivos impressos por firmas inglesas e francesas, representando rosáceas e escudos de armas (SCHOEPF; MONNIER, 1985, p. 124).



Figura 5: Rede da época imperial (varanda). Amazonia. Brasil, Fibras vegetais, tecido, papel, plumas. Al. 31 cm. Coleção F. Bellenot, c. 1850. N° IV C 126.

Foto: Alain Germond ©Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suíça.

A participação do Brasil na Exposição Universal de 1873, em Viena, dirigida pelo Barão de Porte Seguro, seria orientada a construir uma imagem de um país civilizado, com ênfase numa produção manufatureia de índole européia. Neste sentido, os artefatos de penas, antes vinculados à cultura material indígena, seriam substituídos por objetos comercializados pelas irmãs Natté. Maria e Eudoxia sucederam a mãe em 1866 na produção de ventarolas montadas em cabos de madeira, osso, marfim, tartaruga ou madreperla, flores de penas, passarinhos empalhados, insetos encastoados em ouro e objetos de História Natural.

O estilo característico da produção brasileira de ornamentos de moda combinando pássaros empalhados e insetos (GERE; RUDOE, 2010, p. 231), seria aperfeiçoado nos anos 1870 e teria reconhecimento internacional, pois durante a Exposição Universal de 1873 as irmãs Natté receberiam o “*Ehren-Diplom*” (Diploma de Mérito). A sociedade vienense veria com curiosidade o artesanato brasileiro que se destacava pela combinação:

(...) as flores de pennas e insectos da Sra. Natté, [que] foi uma grande novidade! A alta sociedade de Viena tornou-se tributária da nossa expositora. As ventarolas e *flabellos* de pennas causaram tal impressão,

que nas vidraças das lojas da Kingstrasse já se vendem leques de pennas ou frouxel, chamados brasileiros! (PORTO ALEGRE, 1874, p. 13).

Maria e Eudoxia Natté seriam novamente premiadas nas Exposições de Santiago em 1875 e na Filadélfia em 1876¹², cujo pavilhão brasileiro exibiria acessórios feitos com asas de besouro, flores artificiais feitas com asas de borboleta e plumas coloridas de aves nativas (TOLINI, 2002).

Desse modo, o traço original da manufatura carioca seria consagrado pelo juri e pelo publico internacionais (GERE; RUDOE, 2010, p. 231-232).

A representação da natureza: avariedade das especies, a beleza das formas e naturalidade dos gestos

O transito atlântico de objetos e pessoas que se manteve entre o Brasil e a Europa a partir do século XVI, a exploração das terras do extremo Ocidente e o aumento do comércio com o Oriente contribuiu para uma diversificação e abundancia de plumas e pássaros no mercado europeu, para a valorização de animais exóticos e, porque não, para a introdução de novas propostas estéticas e jogos de cores inspirados na plumária ameríndia.

Coleções reais e privadas dariam origem a museus orientados para um público mais amplo cuja emergência e expansão na segunda metade do século XIX se deveram a uma elite letrada européia e norte-americana. Na mesma época, as feiras universais que contaram com um afluxo de publico muito amplo e variado, incluindo não pagantes, tornaram-se um importante canal de divulgação “dos progressos da indústria” e de coleções de história natural, de grande riqueza e diversidade (DOMINGUEZ, 1986, p.548).

Ao longo do século XIX, a circulação e fruição dessas coleções influenciaram uma estética vestimentar e decorativa, de caráter exótico, cujo consumo passou a ser valorizado como uma distinção por extratos médios urbanos.

A manufatura carioca de flores de penas e ventarolas de penas, pássaros e insetos teve seu apogeu entre os anos 1870 e 1890. Já existia no Brasil desde meados do século XVIII, tornando-se conhecida internacionalmente pela acção de viajantes e naturalistas interessados em produtos de História Natural. Pelo menos desde 1830, estes artefatos

entraram no circuito de consumo da aristocracia européia, produzidos por floristas de origem francesa que empregaram técnicas adaptadas da fabricação de flores artificiais.

No Rio de Janeiro, a manufatura de penas vinculava-se à moda vinda de Paris através da propaganda publicada nos periódicos. Já na França, foi inicialmente atribuída aos índios sul-americanos. Mais tarde, na Europa, a combinação de flores de penas com pássaros coloridos e insetos iridescentes ficou conhecida como estilo brasileiro, percebido como a fusão da natureza tropical com o gosto francês (GERE; RUDOE, 2010, p. 231).

A exibição desses trabalhos nas exposições universais a partir de 1873, quando seu estilo já havia se consolidado, levou à expansão das manufaturas no Rio de Janeiro. O interesse por ornamentos exóticos se intensificou com a demanda crescente de mulheres da burguesia europeia e americana dispostas a consumir produtos de moda antes restritos às camadas dominantes.

Num conjunto que reunia indistintamente *naturalia* e *artificialia*, técnicas européias e ameríndias se fundiram para criar objetos cuja estética desafiava as fronteiras entre a natureza “real” e a fantasia. Nas composições que imitavam a “variedade das espécies, a beleza das formas e naturalidade dos gestos” (HEYNEMANN, 2010, p. 86) formava-se o paralelo entre arte e natureza. Neste contexto, plumas, aves e insetos foram percebidos por um mercado consumidor alargado, por seus efeitos de movimento, cor, brilho e iridescência. Estes ornamentos encarnaram o sentido do exotismo da época romântica e imperialista, “como uma frivolidade suplementar da cultura ‘superior’ dos burgueses conquistadores”, alimentado pelas “revelações estéticas e culturais de mundos recentemente aflorados” (BOURDE, 2003, p. 246-259).

Notas

¹O Museu D. João VI faz parte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²Luís de Vasconcelos e Sousa ([Portugal, 01/11/1742](#) — [Rio de Janeiro, 24/03/1809](#)), 4º Conde de Figueiró, foi vice-rei do Brasil e governador do Rio de Janeiro entre 1778 e 1790

³Natural do Estado de Santa Catarina, no sul do Brasil.

⁴Segundo Dickinson (2006, p. 130) a técnica de preservar a pele de vertebrados modelada como animais vivos, tal como é conhecida hoje, foi aperfeiçoada durante os oitocentos por técnicos preparadores de coleções de história natural, sua origem data da segunda metade do século XVIII. Nos anos 1740 o boticário francês Jean-Baptist Bécoeur desenvolveu um composto, o ‘sabão de arsênico’, de propriedades inseticidas e conservantes, que resolveu o problema da conservação de espécies de pássaros e pequenos mamíferos.

⁵Pássaros da família *Trochilidae* que inclui mais de cento e oito gêneros originários da América, cujo habitat principal é o Brasil.

⁶ “Plus heureux à cet égard, les sauvages de l'Amérique méridionale composent avec ces matériaux des bouquets admirables, qui rendent avec une vérité frappante les fleurs du pays, les moins roses aux leur fournissant les couleurs les plus variées et les plus éclatantes” (tradução minha).

⁷“(…)d'une finesse à désespérer le coloriste le plus exercé” (tradução minha).

⁸ Tradicional manufatura situada na Rua do Ouvidor, nº 115 fundada por Mme. Alexandrina Finot, nos anos 1860 passou às mãos de Mme. Rodrigues que valendo-se da antiga fama da casa Finot e Dubois, anunciava artigos franceses de moda, flores de penas e produtos de história natural.

⁹ Casa fundada em 1850 por Mme. Clemence, passou à Domingos José Ferreira Braga nos anos 1880, fabricante da ventarola de penas, pássaros e insetos que pretence ao acervo do Museu D. João VI. Inventário nº 1450.

¹⁰ Fábrica francesa de flores, uma sociedade da viúva Conseil com Marcos Rosenwald, Allan B. Gordon e Alberto Landsberg, naturalistas.

¹¹Casa situada na rua 7 de Setembro, 59 cujo proprietário Manoel Pinto de Magalhaes, foi inicialmente sócio e em seguida sucedeu Mme. Rufina Morrot nos anos 1880.

¹²Palais Galliera, Paris. França. Inventário nº 1999-143-2 A/ B/ C.

Referências Bibliográficas

A ARTE DAS FAZEDEIRAS DE REDES DO NORDESTE BRASILEIRO. Oficina. *Jangada Brasil*, ano II, nº 15, novembro, 1999. <http://www.jangadabrasil.com.br/novembro15/of15110a.htm>. Acesso em 21/11/2015.

ALMANACK LAEMMERT, 1856; Extrato do relatório geral da exposição nacional de 1861. Suplemento. 1863.

BAYLE-MOUIILLARD, Élisabeth-Félicie (1796-1865). *Manuel du fleuriste artificiel*. Paris: La Librairie Encyclopédique de Roret, 1829. <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 22/02/2015.

BOURDE, André – *Capítulo VI: História do Exotismo*. In: POIRIER, Jean (dir.) – *História dos Costumes: O homem e o outro*. 8º vol. Lisboa: Editorial Estampa, 2003. p. 235-246.

BREWARD, Christopher. *The culture of fashion: a new history of fashionable dress*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1996.

CANTINHO, Manuela. *Coleções etnográficas extra-ocidentais em Portugal: passado, presente e futuro*. 7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos. Lisboa 2010. Pp.1-10. <http://www.portaldoconhecimento.gov.cv>. Acesso em 30/08/2015.

CARVALHO, Rómulo de. *A História Natural em Portugal no século XVIII*. 1ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1987. Coleção Biblioteca Breve, vol. 112.

CASCUDO, Luiz da Camara. *Pesquisas e notas da etnografia brasileira: a rede de dormir*. Diário de Minas, Belo Horizonte, 27 de setembro de 1953.

CORREIO MERCANTIL, vol. 2 nº86 de 23/04/1831, p. 4; nº 459, 03/08/1832, p. 3.

DEBRET, Jean-Baptiste. Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un grand artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement époques des l'avènement et de l'abdication de S. M. D. Pedro 1er, fondateur de l'empire brésilien. 3. Vol. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-39.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 02/01/1832, p. 1; nº 7 de 10 /01/1837, p. 3; Anno XVII, nº 220, 02/10/1838, p. 4; nº 124, 04/06/1839, p. 3; Anno XVII, nº 289, 21/12/1839, p. 4; nº 8, 11/01/1840, p. 3; Anno XIX, nº 270, 30/11/1840, p. 3; Anno XIX, nº 271, 01/12/1840, p. 3; Anno XX, nº 97, 03/05/1841, p. 3; Anno XX, nº 228, 11/10/1841, p. 3; Anno XXI, nº 89, 23/04/1842, p. 3; Anno XXI, nº 197, 07/09/1842, p. 3; ed. 150, 02/06/1863, p. 2; Anno 55, nº 104, 17/04/1872, p. 3.

DICKINSON, J.A. Taxidermy. In: Kite, Marion and Thomson, Roy. *Conservation of leather and related materials*. London: Elsevier, 2006. Pp. 130-140.

DOMINGUEZ, Virginia R. The market of heritage. *American Ethnologist*, Washington, 13 (3), 1986. Pp. 543-555.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855. Rapports Du Jury Mixte International. Publié sous la direction de S. A. I. Le Prince Napoléon, Président de La Commission Impériale. Paris: Imperimerie Impériale, 1856. <http://gallica.bnf.fr> Acesso em 22/02/2015.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 05/02/1817; 08/07/1818.

GERE, Charlotte, RUDOE, Judy. *Jewellery in the age of Queen Victoria; a mirror to the world*. London: The British Museum Press, 2010.

LUZ SORIANO, Simão José da. *Revelações da minha vida e memórias de alguns factos e homens meus contemporâneos*. Porto: A. Leite Guimarães Editor, 1891. <https://archive.org/> Acesso em 22/02/2015.

MAKOWIECKY, Sandra, DIDONÉ, Fabiana Machado. *Passeio Público do Rio de Janeiro e uma história que pode ser revista: os catarinenses Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros*. Mimeog. 2014.

MARSCHNER, Joanna. A Weaving Field of Feathers; dressing the head for presentation at the English Court, 1700-1939. In: SWAN, Jude, et. al. *Birds of Paradise: plumes and feathers in Fashion*. Antwerp: Lannoo, 2014. Pp. 140-147.

MERTENS, Win. Feather Fans: Renaissance and high bloom in western fashion, 1830-1930. In: SWAN, Jude, et. al. *Birds of Paradise: plumes and feathers in Fashion*. Antwerp: Lannoo, 2014. Pp. 6-29.

MITTL-RAHL, Tione. *Die Geschichte der Seidenblumem*. Hannover: M.& H SchaperVerlag, 1981.

NASCIMENTO, Fátima Regina. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp084996.pdf>. Acesso em 22/11/2015.

Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. London: Spice Brothers, Wholesale Stationers; W. Clowes & Sons, Printers, 1851. <https://archive.org/> Acesso em 04/3/2015.

PEDRO II, anno XXII n° 274, 25/04/1861, p.3.

POMIER, Krzysztof. Coleção. In. GIL, Fernando (coord.) *Enciclopédia Einaudi – Memória – História*. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984. Pp.51-86.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo (1806-1899). *Relatório da Comissão que representou o Império do Brasil na Exposição Universal de Viena d’Austria em 1873*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1874.

RIBEIRO, Berta G. e VELTHEM, Lucia Hussak van. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *Historia dos índios do Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992. Pp. 103-114.

SCHINDLER, Helmut. Plumas como enfeites da moda. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol.8, (suplemento), Casa de Oswaldo Cruz, 2001, Pp. 1089-1108. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702001000500016>. Acesso: 08/10/2012.

SCHOEPF, Daniel, MONNIER, Alain. *L’art de la plume – indiens Du Brésil*. Musée d’Ethnographie, Geneve, 1985. Catalogue d’exposition.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *A China no Brasil; influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na arte e na sociedade do Brasil*. Mimeo. Tese de doutorado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas/UNICAMP, São Paulo: Campinas, 1994. P. 134. Acesso 08/01/2013.

TOLINI, Michelle. “Beetle Abominations” and Birds on Bonnets: Zoological Fantasy in late-nineteenth-Century Dress. *19th Art Worldwide*; a journal of Nineteenth-Century Visual Culture. Volume 1, Issue 1, Spring 2002. ISSN 1543-1002. <http://www.19thc-artworldwide.org/spring02/85-spring02/spring02article/206-qbeetle-abominationsq-and-birds-on-bonnets-zoological-fantasy-in-late-nineteenth-century-dress>. Acesso em 21/11/2015.

VOLPI, Maria Cristina. Imagens desdobradas: os leques da Coleção Ferreira das Neves. In: MALTA, Marize. PEREIRA, Sonia Gomes, CAVALCANTI, Ana. (org.) *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Pp. 195-206.

VOLPI, Maria Cristina. *A roupa nova do Imperador: Dom Pedro I e Dona Leopoldina em trajes de grande gala*. Comunicação. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 2014a.

VOLPI, Maria Cristina. Penas para que te quero! O circuito da arte plumária não indígena brasileira no oitocentos. In. NETO, Maria João, MALTA, Marize (ed.) *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*; perfis e trânsitos. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópico, 2014b. Pp.183-194.

Maria Cristina Volpi

Professora associada e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas publicações sobre história e historiografia da indumentária e da moda no Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX tem como foco os aspectos estéticos e materiais da aparência vestida.



Coleção Gilberto Ferrez

Maria Isabel R. Lenzi

Resumo

A comunicação tem por objetivo apresentar a Coleção Gilberto Ferrez. Apesar de Ferrez ser conhecido como colecionador de fotografia, sua coleção extrapolou esta categoria, tendo o colecionador acumulado pinturas, gravuras, aquarelas, alfaias, livros, selos e fotografias. Vamos abordar a formação de Gilberto Ferrez através de sua rede de relacionamentos em torno do antiquário Francisco Marques dos Santos, o auge de sua coleção, a dispersão e finalmente o núcleo que o colecionador elegeu para guardar para a posteridade com o nome de Coleção Gilberto Ferrez: as fotografias.

Palavras-chave: Gilberto Ferrez. Coleccionismo. Fotografia. Civilização. Arca dos Jacarandás

Abstract

The purpose of this article is to present to the reader the Gilberto Ferrez Collection. Despite being known as a photography collector, his collection went far beyond this segment, comprising paintings, prints, watercolors, home implements, books and stamps besides the photographs. We will approach the formation of his collection through a network of friends gathered around the antiquarian Francisco Marques dos Santos; we will discuss the height of his collection as well as its dispersion and, finally, the core of the collection – namely, the photographs – chosen by Ferrez to be preserved and to perpetuate his name as the “Gilberto Ferrez Collection”.

Keywords: Gilberto Ferrez. Collectionism. Photography. Civilization. Arca dos Jacarandás

Vamos tratar aqui da formação da coleção do historiador Gilberto Ferrez, que foi um destacado colecionador de iconografia brasileira, bem como um dos maiores conhecedores dessas imagens no século XX, além de ser considerado pioneiro na valorização da fotografia como fato cultural. Todavia, sua coleção era composta por diversos conjuntos, além da fotografia. Ferrez acumulou durante sua trajetória e trabalhou para conferir visibilidade e valor à sua coleção. No final de sua vida, assistimos ao desmonte da coleção, porém para o conjunto fundador, conjunto este de fotografia, ele garantiu a preservação ainda em vida, assegurando assim uma memória para si e sua família.

Colecionar é uma atividade universalmente difundida. Krzysztof Pomian define coleção como um conjunto de objetos mantidos fora do circuito econômico e guardados sob uma proteção especial, muitas vezes exposto ao olhar público. Lembra também que algumas peças de coleção são fonte de prazer estético, outras permitem a aquisição de conhecimentos e que o fato de possuir uma coleção confere prestígio, pois testemunha o gosto, o refinamento intelectual, ou mesmo a riqueza ou generosidade do colecionador. É a hierarquia social que conduz inevitavelmente ao aparecimento das coleções. Para Philipp Blom,

cada coleção é um teatro da memória, uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância relembrada e da lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que as evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação. O mundo do além do que podemos focar está dentro de nós e através delas, e por intermédio da comunhão com a coleção é possível comungar com ele e se tornar parte dele¹.

O autor lembra o medo do esquecimento – da morte – que fomenta a necessidade de colecionar, de criar permanência. Entretanto, paradoxalmente, aquilo que é colecionado, ao mesmo tempo que é instrumento de sobrevivência além-túmulo, é o próprio lembrete do fim inexorável de todos nós.

Para Gilberto Ferrez e demais colecionadores de brasileira no século XX, as obras, além de os remeterem a um lugar na civilização, os conectam a um Brasil setecentista e oitocentista. Aquele Brasil que o olhar do artista representa. Porém, quando pensamos na coleção de Gilberto Ferrez, os objetos guardados – pinturas, gravuras, fotografias,

móveis, esculturas, entre outros – além de servirem como intermediadores com a civilização e com um lugar na história – o Brasil português, o Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX – também estabelecem um vínculo com seus ancestrais.

Em entrevista à FUNARTE, em 1982, perguntado sobre o sentido da coleção em sua vida, Gilberto Ferrez declarou:

Estudar. Gosto de saber. Então estudo tudo e não preciso sair daqui. Se eu não tiver, procuro lá fora e compro o livro. Não quero ficar dependendo de ir à biblioteca. Tenho tudo, estudo aqui na minha casa. (...) Na minha coleção, eu me guio pela parte histórica. Minha ênfase é a história. (...) O Marques dos Santos comprava qualquer coisa que fosse do Brasil, fosse o que fosse: leque, móveis, livro, documento, tudo. Ele estudava muito e era muito conhecido. (...) Eu comprava tudo. Em todo lugar que ia, eu pesquisava muito, pedia muito. Eu pesquisei todos os arquivos da Europa – Portugal, Espanha, França, Suíça, Alemanha e Inglaterra – e nos EUA².

Pelas palavras de Ferrez, verificamos que sua coleção tinha uma função específica: trazer o conhecimento, instigar o colecionador ao estudo cada vez mais aprofundado. Podemos constatar também que, tanto para Ferrez como para Marques dos Santos, o conhecimento histórico se dava através dos objetos, porém não bastava estudá-los, era preciso possuí-los para tê-los sempre à mão na hora que desejasse. Sua filha Helena, em depoimento à *Revista do Patrimônio* nº 28, afirma que um dia perguntou ao pai o porquê do apego tão grande às imagens. Ele respondeu: “É porque é concreto e é como eu consigo trabalhar”³. Deste modo, a concretude de sua coleção garantia seu prazer intelectual, seu afã pelo conhecimento do passado. E cada novo objeto na coleção significaria algo mais para ele estudar.

As décadas de 1920 e 1930, período da formação e juventude de Gilberto Ferrez, foram anos em que a intelectualidade buscou intensamente soluções que legitimassem o Brasil como unidade nacional. Assim, o ato de colecionar peças que “falassem” do passado do Brasil era valorizado por alguns intelectuais que viam nesses objetos documentos probatórios relevantes para a história do país.

Algumas peças, repetidas em diversas localidades do território nacional, comprovavam certa unidade da nação. Intelectuais como Afonso Taunay, José Mariano Filho, Mário de Andrade, além de Francisco Marques dos Santos, valorizavam a coleta

desses documentos materiais e iconográficos e, de certa forma, foram referência para Gilberto Ferrez.

Esses intelectuais, a maioria colecionadores, frequentavam a loja do antiquário Francisco Marques dos Santos. Eram encontros sociáveis com pessoas que tinham interesses em comum e era conhecido como a “Arca dos Jacarandás”. O que desejavam era conversar, de preferência sobre o que mais os mobilizava, que era o passado do Brasil. A companhia daquelas pessoas nas condições de sociabilidade permitia abstrair, por alguns momentos, a realidade.

Sobre essa “Arca” diz o *Correio da Manhã* de 14 de janeiro de 1954:

Não era nenhuma associação civil com estatutos registrados, mas uma tertúlia de amigos, que gostavam todos do Brasil antigo e sua arte, ou lhe estudavam a história. (...) Daí nasceu a “Arca”: uma vez por ano almoçava-se em casa de um dos Jacarandás e plantava-se uma árvore dessa família. E cada tronco adquiria um nome ilustre: o da casa de Clado Lessa chamava-se Varnhagen; Barão de Cotegipe, o da residência de Wanderley de Pinho. Nunca Marques dos Santos permitiu que a reunião degenerasse em academia. Mas dela saíram muitos estudos sobre o nosso passado e as revistas especializadas e os livros estão aí para documentá-lo⁴.

O *Jornal do Brasil* de 2 de junho de 1937 trouxe uma crônica de Gastão Penalva sobre a Arca, contendo mais algumas informações sobre seus frequentadores:

(...)Reúne-se diariamente na loja da Rua Chile, como podia se reunir na casa de um dos sócios, ou numa aleia de um jardim público. Trata-se somente do passado. (...) Conta, entre os seus elementos, historiadores como Escagnole Doria e Afonso Taunay. Historiógrafos como Luís Edmundo, Carlos Maul, Garcia Junior, Leão Teixeira, Wanderley Pinho, Pires Brandão, Lupércio Garcia. Numismatas como Solano de Barros. Heraldistas como Ergon Prates Pinto. Bibliógrafos como Tancredo de Paiva, Velho Sobrinho e Arnaldo Monteiro. Arquitetos como Morales de los Rios. Cronistas da velha armada, como Henrique Boiteux e Celso Romero. Da história militar como Severino Sombra. E *dilettanti*, sem pouso certo às estouvadas digressões do espírito, como o autor dessas linhas. (...)⁵.

Os “jacarandás” passaram a se encontrar a partir de 1929, quando da abertura da loja de Francisco Marques dos Santos, e pelo menos até 1954, quando a casa foi fechada e desapropriada pela prefeitura, esses encontros se mantiveram. O termo “arca” lembra um

conjunto, uma coleção, um tesouro perdido, e “jacarandá” é madeira nobre, abundante outrora no Brasil, porém em extinção. Uma arca guarda objetos concretos e preciosos. Os frequentadores da “Arca dos Jacarandás” eram todos, de certo modo, ligados ao colecionismo, e, a julgar pelo termo com que se autodenominaram, se consideravam pessoas preciosas e raras e em vias de desaparecimento. Porém sempre plantavam um jacarandá em seus quintais, que iria crescer e perpetuar a espécie. As coleções que eram acumuladas e estudadas por eles, como aquelas árvores plantadas nos quintais, garantiriam o conhecimento no futuro.

Mário Barata, em artigo na *RIHGB*⁶, comenta que conheceu Wanderley Pinho na “Arca dos Jacarandás”. Eles ficaram muito amigos, e Barata o admirava respeitosamente pela experiência e idade. Imaginamos que com Gilberto Ferrez tenha se dado o mesmo em relação aos “jacarandás” mais velhos. Compreendemos assim o ambiente frequentado e admirado por Gilberto Ferrez, que, como Mário Barata, era um novato na “Arca” – como uma muda de jacarandá que um dia daria flores e madeira nobre. Podemos considerar a “Arca dos Jacarandás” como lugar social de formação do colecionador Gilberto Ferrez.

Ferrez sempre trabalhou no comércio. Herdou da família algumas salas de exibição cinematográfica no Rio de Janeiro e uma loja na Rua da Quitanda, nº 21 no centro da cidade. Com o comércio e o cinema, mantinha a si e a sua família, bem como a sua coleção e suas pesquisas. Enquanto as salas de cinemas da cidade lotavam, Gilberto Ferrez aumentava sua coleção que era composta, sobretudo, de imagens e objetos do passado do Brasil. Ele reuniu alguns conjuntos dentro da totalidade da coleção. Assim, temos o conjunto de fotografia, o de estampas (gravura, aquarela, desenhos, óleos), o de alfaia, o de santos (esculturas e impressos), o de folhetos e catálogos, o de livros, o de numismática. E os selos que deram início ao colecionismo...

O século XIX é o que está representado com o maior número de peças, pois, além de ser o século da fotografia, foi o período em que os artistas e viajantes europeus puderam explorar a América portuguesa legalmente. Deste modo, é muito mais farta a documentação visual na América portuguesa a partir dos oitocentos. É evidente, na coleção, o interesse de Gilberto Ferrez pelas cidades, pelo desenvolvimento urbano brasileiro. A maior parte das imagens diz respeito a esse assunto.

A fotografia é o maior conjunto na coleção, além de ser um dos núcleos iniciadores do ato de colecionar de Gilberto Ferrez que, no final dos anos vinte, começou a se interessar pela história da cidade do Rio de Janeiro – depois que voltou de um período na Europa – e recebeu do pai as chapas fotográficas do avô, Marc Ferrez. A coleção de selos e a biblioteca são outros conjuntos iniciadores, pois desde a infância Gilberto Ferrez escolhe e guarda seus livros e selos.

Podemos acompanhar o desenvolvimento da Coleção Gilberto Ferrez, a partir dos recibos que, na condição de comerciante, habituou-se a conservar em seu arquivo. Porém, chama a atenção que, afora a contabilidade do comerciante, os recibos muitas vezes garantiam o valor da obra, pois atestavam sua procedência. Mesmo quando comprava um objeto de um particular, fazia questão da declaração do antigo proprietário da obra registrando que estava passando aquele objeto para ele, bem como a sua origem.

O período que engloba as décadas de 1960 e 1970 pode ser considerado o de plenitude da coleção e do colecionador. Nesses anos Gilberto Ferrez já está com uma vasta coleção e sua produção intelectual apoiada em sua coleção já se destaca entre os admiradores e interessados na iconografia. É de 1965 o livro *A Muito Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*, um monumento para comemorar o IV Centenário do Rio de Janeiro, que é como uma grande exposição de imagens da cidade desde sua fundação, apresentando obras de diversas coleções.

Todavia, a partir da crise econômica dos anos de 1980, assistimos ao início da dispersão da Coleção Gilberto Ferrez. No decorrer desta década, o colecionador se desfaz de alguns objetos. Em 1983, colocou na Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, o óleo sobre tela de autoria de Carlos Balliester – *Faluas em Praia de Botafogo* – que havia adquirido ainda jovem, nos anos de 1930. Em 1986, deixou em consignação uma fotopintura de Marc Ferrez e Henry Lancerok, retrato dos filhos da princesa Isabel – segundo Helena Ferrez, Sérgio Fadel adquiriu essa fotopintura. Em 1987, Gilberto vendeu para Walter Geyerhahn oito gravuras de sua coleção e, em 1988, deixou em consignação com Pedro Correia do Lago 41 gravuras, entre elas obras de Rugendas, Victor Frond e Ouseley. Nos recibos da Kosmos em que são especificadas as transações, encontramos grande parte de documentos que demonstram que Gilberto Ferrez intensificara a venda de seus livros. Muitos eram de sua autoria, mas também encontramos livros antigos e raros. Apesar da

crise, é neste período que Gilberto Ferrez publica seus livros sobre fotografia, onde ele vai mostrar o valor artístico dos fotógrafos do século XIX, sobretudo seu avô, Marc Ferrez⁷.

Nos anos noventa, se intensifica a dispersão da coleção Gilberto Ferrez. É um tempo de crise profunda nos negócios que sustentaram o colecionador e sua coleção. Os grandes cinemas da cidade estão fechando as portas e a loja de Gilberto Ferrez e seu irmão na Rua da Quitanda também acaba. Gilberto Ferrez se aposenta desiludido com os rumos da economia brasileira.

Em 1992, ele vende para a Universidade da Califórnia o livro *Rio de Janeiro: quelques donnes sur la capitale et sur l'administration du Brésil*, 2ª edição de 1886. Em 1997, coloca para ser leiloado na casa Leone seu óleo sobre madeira *Entrada do Rio Soberbo*, de Facchinetti. Na mesma época, foram colocados para serem restaurados três óleos, *Retrato de homem* e *Retrato de mulher*, ambos de August Müller, e *Retrato de mulher*, de Belmiro de Almeida. Não encontramos recibo de venda desses quadros. Em 1998, parte da coleção de móveis, santos e alfaias é leiloadada também na Casa Leone. Foram 56 peças a leilão.

É possível ter uma ideia do acervo de iconografia (sem contar com as fotografias) que Gilberto Ferrez guardava devido às suas publicações. Uma filtragem no catálogo de *Iconografia do Rio de Janeiro*, contando todos os itens que foram referenciados como constando na “Coleção Gilberto Ferrez”, indica o número de 661 imagens do Rio em diversos suportes, excetuando a fotografia e incluindo livros de viajantes. Verificamos que, deste conjunto, 43 estampas são exclusivas da Coleção Gilberto Ferrez e são 21 imagens encontradas na Coleção Gilberto Ferrez e em mais uma coleção apenas. Pela análise do Catálogo pudemos verificar que o conjunto pertencente a Ferrez, na época da edição do livro, constituía uma das maiores coleções particulares do país, só se comparando à Coleção Paulo e Maria Cecília Geyer. Em se tratando de iconografia do Rio de Janeiro, talvez só a Biblioteca Nacional tivesse um acervo notadamente maior do que o de Gilberto Ferrez.

O colecionador também possuía muitas imagens de outros estados brasileiros, sobretudo de Pernambuco. Nas publicações *Raras e preciosas vistas de Recife* e no catálogo da exposição comemorativa do tricentenário de restauração pernambucana, conseguimos localizar 80 imagens não fotográficas de Pernambuco pertencentes à coleção Gilberto Ferrez. A maior parte é do século XIX. Este número está longe de esgotar as imagens não fotográficas da coleção Gilberto Ferrez, já que muita coisa não foi publicada. Só em

relação às imagens do Rio de Janeiro é possível avaliar com maior exatidão, pois o catálogo *Iconografia do Rio de Janeiro*, em tese, esgota tudo que Gilberto Ferrez encontrou de imagem da cidade.

A biblioteca que Gilberto Ferrez possuía na ocasião de seu falecimento foi vendida em 2008. As herdeiras tiveram o cuidado de não dispersar os livros, motivo pelo qual não foram a leilão. O conjunto de cerca de 5.000 itens foi adquirido pelo economista Armínio Fraga. Na mesma época, Marcus Antônio Monteiro Nogueira, colecionador de Arte Sacra brasileira adquiriu um conjunto de santos impressos oriundos da coleção Gilberto Ferrez. São peças em grande formato, muito raras, produzidas no período do Segundo Reinado pelos mesmos litógrafos que produziam outros tipos de gravuras, como paisagem e retratos.

É mais fácil formar uma ideia mais precisa sobre o conjunto de fotografias da coleção Ferrez, pois se encontra praticamente intacto no Instituto Moreira Salles. As fotografias foram muito valorizadas por Gilberto Ferrez. E não por acaso: ele pesquisou cada imagem obtida da câmera do seu avô e se esforçou para que a fotografia fosse considerada um objeto de coleção. E conseguiu, pois com seus trabalhos sobre a história da fotografia, sobretudo sobre Marc Ferrez, a fotografia torna-se um objeto cobiçado pelos colecionadores. Nas palavras de Pomian, “(...) A partir do momento em que uma categoria de semióforos se difunde nas coleções, os membros do meio intelectual e artístico, os detentores do poder e do dinheiro começam a interessar-se por ela, o que faz com que os preços subam e que o acesso a estes semióforos se torne cada vez mais difícil, e até impossível. Põe-se assim em movimento um mecanismo que leva a transformar em semióforos objetos anteriormente desprezados (...)”⁸.

Foi o que aconteceu com as fotografias antigas, que, antes das pesquisas e publicações de Gilberto Ferrez, não tinham valor como objeto de arte. Na entrevista citada acima, ele comenta: “(...) ninguém ligava para fotografia no Brasil até há pouco tempo, até eu começar a mexer nisso”⁹.

Em 9 de maio de 1998, o Instituto Moreira Sales (IMS) adquiriu o conjunto de suas fotografias e assinou contrato que obriga o instituto a manter o conjunto sob a denominação “Coleção Gilberto Ferrez”. Outra cláusula do contrato determina a permanência da coleção no Rio de Janeiro. Deste modo, depois da venda das fotografias recolhidas ao IMS, a coleção Gilberto Ferrez passou a ser conhecida e difundida como

uma coleção apenas de fotografia. São 15 mil itens entre chapas de vidro e diversos processos de revelação. Muitos fotógrafos estão representados na coleção, mas os negativos em vidro são todos de Marc Ferrez (cerca de 4.000 chapas de 18 x 24 cm e de 24 x 30 cm).

A fotografia é o que resta da coleção com acesso público. Na fotografia, Gilberto decidiu perpetuar seu nome: apesar de colecionar diversos tipos de imagens e objetos, ele ficou conhecido como historiador e colecionador de fotografia. Foi o único conjunto de sua coleção de que cuidou pessoalmente para não se dispersar e não sair do Brasil depois de sua morte. Provavelmente, em homenagem à memória de seu avô, Marc Ferrez e à sua própria memória.

A coleção e a produção intelectual de Gilberto Ferrez foi uma apologia à civilização no Brasil. No conteúdo de seus trabalhos, praticamente todos, encontramos a construção de uma memória para a civilização no Brasil. Mas que civilização seria essa?

No livro *O processo civilizador*, Norbert Elias aponta a civilização como a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Segundo o autor, “com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo, e muito mais”¹⁰.

O ideal de civilização impôs à humanidade uma meta de enquadramento, tornando-a uma necessidade histórica, parte fundamental de um processo que a Europa nos anos oitocentos entendeu como uma evolução, uma melhoria constante. Neste sentido, o historiador francês Guizot via a civilização como um fato que poderia ser descrito através da investigação do historiador e narrado em uma história geral, pois acreditava que havia uma história geral da civilização e que era preciso estudá-la. Em sua visão, existiam várias civilizações, mas acima delas colocava-se a civilização, no singular. Destacamos trecho da obra *Histoire de la civilisation en Europe*, onde Guizot especula sobre a existência de uma civilização universal:

On peut se demander si c'est un fait universel, s'il y a une civilisation universelle du genre humain, une destinée de l'humanité, si les peuples se sont transmis de siècle en siècle quelque chose qui ne soit pas perdu, qui doive s'accroître, passer comme un dépôt et arrivera ainsi jusqu'à la fin des siècles. Pour mon compte, je suis convaincu qu'il y a, en effet, une

destinée générale de l'humanité du dépôt de la civilisation, et par
consequente, une histoire universelle de la civilisation à écrire¹¹.

No século XIX, a civilização europeia estaria “pronta”, o espírito cultivado, o desenvolvimento estético, moral, tecnológico e intelectual – o progresso – estariam aptos a serem exportados para os outros continentes do planeta.

O que Gilberto Ferrez está empenhado em demonstrar é a presença da “civilização universal” e sua influência na sociedade brasileira de modo que esta esteja cada vez mais próxima daquela civilização no singular a que se refere Guizot.

Grande parte de seu trabalho, sobretudo sua coleção, tem a produção de artistas estrangeiros sobre o Brasil como o principal assunto a ser discutido ou colecionado. Sua coleção teve uma meta, não necessariamente consciente: a construção de uma memória da civilização no Brasil. Ele queria “fazer Justiça” (o termo é de Ferrez) aos artistas, a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a mudança de comportamento dos brasileiros, rumo à civilização, e, sobretudo, aos “fotógrafos cujos trabalhos, ontem como hoje, foram copiados por litógrafos, desenhistas e pintores, sem que ninguém se desse ao trabalho de citar-lhes o nome”¹².

Notas

- ¹BLOM, Philipp. *Ter e manter, uma história íntima de coleções e colecionadores*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2003, p.219.
- ²Arquivo Família Ferrez, AN – FF-GF.2.0.4 n° cat: 20. Entrevista em 1982, concedida a Solange Zuñiga, Paulo Estelita, Marcio Doctors e João Leite.
- ³*Revista do Patrimônio* n° 28, 1998, p. 32.
- ⁴Arquivo Nacional – FF-GF.2.0.01 n° cat: 142 recorte de jornal guardado por GF junto a correspondência de Francisco Marques dos Santos.
- ⁵PENALVA, Gastão. A Arca dos Jacarandás, *Jornal do Brasil*, 2 de junho de 1937.
- ⁶BARATA, Mário. José Vanderley Pinho. *RIHGB*, n° 328 jul-set 1980.
- ⁷Na década de 1940 e 1950, Gilberto Ferrez escreveu artigos sobre fotografia no *Anuário do Museu Imperial* e na *Revista do Patrimônio*, além de um livro sobre fotografia de Pernambuco, porém a maioria dos livros sobre fotografia da autoria de G. Ferrez apareceram na década de 1980.
- ⁸POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. I – Memória e História. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. P. 81.
- ⁹Arquivo Família Ferrez, AN – FF-GF.2.0.4 n° cat: 20. Entrevista em 1982, concedida a Solange Zuñiga, Paulo Estelita, Marcio Doctors e João Leite.
- ¹⁰ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994p.23.
- ¹¹[Podemos nos perguntar se estamos diante de um fato universal, se existe uma civilização universal associada ao gênero humano, um destino reservado à humanidade, se os povos transmitiram a si mesmo ao longo dos séculos algo que não se perdeu, que acaba por se acumular, algo como um sedimento, chegando assim ao fim dos tempos. Quanto a mim, estou convencido que existe, de fato, um destino geral reservado à humanidade que viria a ser sedimento e civilização, e, conseqüentemente, existiria também uma história geral da civilização a ser escrita.] Guizot, M. *Histoire de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'à la Revolution Française*. Paris: Cicier, Libraire-Editeur, 1856, p. 9.
- ¹²FERREZ, Gilberto. A Fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). *Revista do Patrimônio* n° 10, 1946, p. 169.

Referências bibliográficas

- BARATA, Mário. José Vanderley Pinho. *RIHGB*, n° 328 jul-set 1980.
- BLOM, Philipp. *Ter e manter, uma história íntima de coleções e colecionadores*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2003.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FERREZ, Gilberto. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro 1865-1918*. São Paulo, João Fortes Engenharia, 1884.
- _____. *A fotografia do Brasil 1840-1890*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985. História da Fotografia no Brasil, v. 1
- _____. *Bahia; velhas fotografias 1858-1900*. Rio de Janeiro. Livraria Kosmos Editora, 1988.
- _____. *Photography in Brazil 1840-1900*. Albuquerque, EUA, University of New Mexico Press, 1990.

_____. *A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)*. Rio de Janeiro. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 10, 1953 (separata)

FERREZ, Helena. Depoimento. *Revista do Patrimônio*, nº 28

GUIZOT, M. *Histoire de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'à la Révolution Française*. Paris: Cicier, Libraire-Editeur, 1856.

PENALVA, Gastão. A Arca dos Jacarandás, *Jornal do Brasil*, 2 de junho de 1937.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. I – Memória e História. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

Maria Isabel Ribeiro Lenzi.

Doutora em História pela UFF. Pesquisadora do Instituto Brasileiro de Museus (Museu Imperial/Museu Histórico Nacional), autora de *Pereira Passos, notas de viagem e O porto e a cidade - o Rio de Janeiro de 1565 a 1910*, este, premiado com o Jabuti de melhor livro de arte de 2006.



No reino das cópias: A coleção do Instituto Ricardo Brennand ou sobre outra história da arte

Diego Souza de Paiva

Resumo

Partindo do pressuposto de que a configuração singular de uma coleção de arte pode nos colocar questões sobre a própria História da Arte, a presente comunicação aborda o caso da coleção do Instituto Ricardo Brennand, na cidade do Recife. Composta por um vasto e diversificado acervo, que inclui armaria (armas e armaduras), pinturas orientalistas, arte sacra, quadros e objetos que remetem ao “Brasil holandês”, esculturas decorativas do século XIX, e cópias de esculturas clássicas, essa coleção nos abre um universo de questões, e entre essas, a possibilidade de pensarmos – pondo em crise o pressuposto da originalidade – numa história da arte a partir das reproduções. Isso, partindo da perspectiva indicada pelo próprio colecionador, que se considera, antes de tudo, como um “copista”.

Palavras-chave: Coleção. Instituto RB. Cópias. História da Arte.

Abstract

Assuming that the natural setting of an art collection can put us questions about the very History of Art, this communication deals with the case of the collection of the Instituto Ricardo Brennand in Recife. Comprising a vast and diverse collection that includes armory (weapons and armor), Orientalist paintings, sacred art, paintings and object that refer to the "Dutch Brazil", decorative sculptures of the nineteenth century, and copies of classical sculptures, this collection opens us a universe of questions, and among these, the possibility of thinking - putting in crisis the premise of originality - in a history of art from the reproductions. Therefore, from the perspective given by the collector himself, who considers himself first and foremost as a "copyist".

Keywords: Collection. RB institute. Copies. Art history.

Preâmbulo

O que faz de um objeto uma obra de arte? Sem dúvida essa é uma questão delicada que deve passar antes de tudo pela definição do que entendemos por “obra de arte.” A esse propósito, aliás, estamos de acordo com Didi-Huberman, quando defende que não há história da arte sem uma filosofia de história – ainda que irrefletida – (e a escolha de modelos temporais), e sem uma filosofia da arte (e a escolha de modelos estéticos)¹. Embora não seja a nossa pretensão neste ensaio discutir modelos temporais e estéticos, esse raciocínio que diz respeito à definição do estatuto artístico do objeto, é o nosso ponto de partida.

Provavelmente desde os *ready-mades* de Duchamp, e sem dúvida a partir de Warhol, o espaço expositivo, na relação com o objeto, se torna um agente na definição do que entendemos por “arte.” Aliás, foram justamente as réplicas das embalagens de sabão em pó de Warhol, na exposição de 1964, que mobilizaram toda uma teoria estética – aquela de Arthur Danto – na qual a própria arte coloca, ontologicamente, a sua definição em questão². E por que esse argumento nos interessa? Porque partimos aqui do pressuposto de que os sentidos de um objeto e as questões que esse potencialmente coloca para a História da Arte dependem, entre outras coisas, da sua relação com outros objetos, com espaços expositivos e com determinadas narrativas.

Quando levamos em conta que o sentido e o valor crítico de um objeto de arte não se encerram nele mesmo, cada relação singular entre objetos, espaços e trajetórias passa a nos oferecer um universo potencial de novas questões. É nesse sentido que entendemos que as coleções particulares, ao acumularem e disporem os objetos a partir de critérios distintos daqueles normatizados pela História da Arte (através dos museus), nos oferecem outras possibilidades de vivenciarmos essas obras e, portando, abrem um universo de outras possíveis questões sobre a arte e sua história. Esse é o caso da coleção do Instituto Ricardo Brennand, em Recife, que, apesar de se constituir num museu, ainda é gerida por seu colecionador. Abordaremos assim alguns dos elementos dessa coleção sob a perspectiva indicada pelo próprio colecionador, que se define antes de tudo como um “copista”. Dessa forma, diferentemente da História da Arte, que pressupõe a originalidade, aqui é a prática da reprodução a base para a compreensão da formação e arranjo singular dessa coleção, e é sobre as possibilidades oferecidas por essa situação singular³ que se abre a perspectiva de outra história da arte.

A coleção de um “copista nato”

O Instituto Ricardo Brennand (Instituto RB) foi inaugurado em 2002, quando recebeu a exposição “Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002”⁴, para a qual foi construído o prédio da Pinacoteca. O acervo da instituição adveio da coleção particular do empresário Ricardo Coimbra de Almeida Brennand (1927), e teve início com seu conjunto de armas brancas e de armaduras, para o qual foi construído, entre 1997 e 2000, um castelo em estilo Gótico-Tudor, o Castelo de São João. Atualmente, além de mais de 3000 peças, entre espadas, facas e canivetes, e de um considerável conjunto de armaduras (em tamanho real e em miniatura), escudos, lanças e elmos, o Castelo abriga esculturas alegóricas em mármore e pinturas de temática orientalista. No final dos anos noventa e também em função da exposição de *Eckhout*, inicia-se a formação de um acervo sobre o “Brasil holandês”, composto por livros, mapas, objetos variados, e no qual se destaca a maior coleção particular de quadros do paisagista holandês *Frans Post* (20 ao todo)⁵. Esse acervo, que guarda uma estreita relação com a história do Estado de Pernambuco, é considerado o “carro chefe” da Instituição⁶. Além desses dois núcleos, destacamos: o conjunto de “paisagistas brasileiros” (Facchinetti, Bernardelli, Castanheto, Calixto, Parreiras, entre outros), em sua maior parte adquirido, em 2000, da coleção da “Cultura Inglesa”⁷; o conjunto de bonecos de cera que representam o julgamento de Nicolas Fouquet; e um conjunto diversificado de esculturas, que estão dispostas por todos os espaços da instituição, no Castelo, na Pinacoteca, na Galeria, nos corredores e nos vastos jardins. Entre essas últimas, se destacam bronzes de Rodin (entre eles uma réplica do *Pensador*), uma *Dama a Cavalos*, de Botero, e cópias de obras famosas, como as *Três Graças* e *Apolo e Dafne*, de Bernini, em cópias de Antônio Frilli (século XIX), o *Rapto das Sabinas*, de Giambologna, em reprodução de 1927, executada pela *Società Fiorentina di Scultura Artistica*, e uma cópia em mármore do *David de Michelangelo*.

Diante desse universo múltiplo, como definir um sentido? Como dar conta dessa diversidade, desse diálogo de distintas materialidades, temas e estilos? Seguramente não com a narrativa de uma história da arte tradicional. De fato, ao circular pelo Instituto RB, qualquer tentativa de enquadrar a coleção, digamos, num “modelo coerente” (seja ele temático, cronológico, ou de suporte material), se vê constantemente frustrada. Todavia, uma saída possível pode ser indicada pelo próprio colecionador.

Em uma das entrevistas concedidas por Ricardo Brennand, lhe foi perguntado: “O senhor é empresário, engenheiro, colecionador. Mas de fato, quem é Ricardo Brennand?” [Ao que aquele respondeu:] “Eu nem sei me definir. Posso afirmar que sou um obstinado e um copista nato. Tudo o que vejo, eu copio. O grosso do que tem aqui são cópias” (GLAUCI, 2013). A partir dessa auto-definição, portanto, será possível entender não só como a atividade do empresário Ricardo Brennand se articula com a prática do colecionador de armas e obras de arte, mas também como a mistura, na coleção, de elementos variados, a conversa de materialidades distintas, que encontraria sentido apenas talvez em um suposto “gosto excêntrico” do colecionador, tem sua lógica própria.

Ainda segundo o colecionador, o desejo pelo colecionismo teria nascido com um simples canivete, presente que ganhou de seu pai, aos 12 anos. Este seria, portanto, o “mito fundador” que explicaria a origem do núcleo primeiro de sua coleção, o de armas brancas, ao qual se seguiu o de armaria. Mas sua coleção tem outras origens. Engenheiro mecânico e civil, Ricardo Brennand é um nome de destaque no ramo empresarial, responsável pela idealização, construção e administração de inúmeras fábricas em variados segmentos, como cerâmica, porcelana, vidro, azulejo, aço, cimento e, mais recentemente, geração de energia, com hidroelétricas e parques eólicos. Esse vasto conglomerado industrial teve início quando, já casado, no final dos anos 40, fez sua primeira viagem à Europa (a princípio Inglaterra e Alemanha, países nos quais tinha fluência no idioma), com o propósito específico de importar equipamentos e de “copiar” ideias para as suas fábricas no Brasil.

Teria sido por ocasião dessa primeira viagem que o empresário se deparou, na Inglaterra, com coleções de armaduras, de elmos, armas e escudos. Aí teria começado de fato o interesse pela referência medieval, que justificou a construção posterior de seu castelo.

Começamos a perceber, assim, como a mesma lógica do empresário que importa o que é possível e que copia o que entende como referência de qualidade no exterior, se aplica ao colecionador, cuja coleção surge, inclusive, paralelamente à idealização e construção de suas fábricas, através de suas viagens. A atividade de industrial e a de colecionador respondem, assim, não só ao mesmo ímpeto, mas também às mesmas referências.

Contudo, dizer que o acervo do Instituto RB pode ser entendido apenas como uma “coleção de cópias”, ou como a coleção de um “copista”, não é dizer muito. Antes de tudo porque o critério da “cópia” não pode ser aplicado a todos os objetos, e em seguida porque as reproduções se inserem em modalidades distintas e cada uma dessas modalidades mobiliza suas próprias questões. A arquitetura é de inspiração medieval e o Castelo de São João, por exemplo, segue sim um modelo, mas adaptado. As armaduras medievais, apesar de serem tomadas como representativas de estilos dos séculos XV e XVI, em sua maior parte são peças do século XIX⁸. Contudo, tomá-las como “meras reproduções” é desconsiderar o fato de que são peças únicas, feitas sob encomenda e que respondem a demandas oitocentistas específicas – de modo que cada um delas convida a uma história particular. Aliás, a referência oitocentista se revela uma chave possível para entendermos a relação entre a diversidade de peças no Castelo, tendo em vista que, tanto as esculturas (de temáticas alegóricas e mitológicas), quando as pinturas orientalistas, boa parte das armas, e as armaduras (em tamanho real e, sobretudo, as miniaturas), datam do século XIX. Assim, poderíamos dizer que nesse acervo específico do Castelo de São João, se expressa uma temporalidade mais complexa do século XIX, que associa o neoclassicismo nas esculturas francesas e italianas, ao romantismo medieval das armaduras alemãs, inglesas e austríacas, ao orientalismo das pinturas, tudo isso em um castelo medieval do século XX, encravado no nordeste do Brasil.

Por fim, temos as reproduções de esculturas, em bronze e em mármore, em escala reduzida e real. Entre aquelas em escala real, destacamos: *O Discóbolo*, de Myron, reproduzido por Orazio Andreoni (séc. XIX); o *Pensador*, de Rodin (peça certificada pelo museu Rodin, oitava de uma série de 23); o *Rapto das Sabias*, de Giambologna, confeccionada em 1927 pela *Società Fiorentina di Scultura Artistica*; e o *David de Michelangelo*, assinado pelo *Studio Cervietti Franco e Cia*, e concluído em 2000. Cada uma dessas peças (se não as reduzimos à expressão depreciativa de “meras reproduções”) nos convida, em suas trajetórias singulares, a colocar em crise a própria história da arte.

A questão aqui é que, ao assumirem papel de destaque e *status* de “obras de arte” na coleção do Instituto, as cópias acabam por colocar em cheque o pressuposto da originalidade. Isto é, colocam em crise o que define uma obra de arte através da relação que comumente opõe original e cópia. Se, a princípio, na História da Arte as cópias são destituídas de valor crítico, isso é colocado em questão na coleção do Instituto RB, como

veremos, não só quando cópias são colocadas em pé de igualdade com peças notadamente “originais”, mas quando, ao mesmo tempo, somos confrontados com reproduções cuja definição dos originais é problemática, para não dizer embaraçosa.

“Mas é só uma cópia”: A História da Arte pela fresta de uma objeção

A História da Arte, pensada enquanto uma dada “narrativa” (um modelo temporal) sobre algo que se entende por “arte” (modelo estético), sempre partiu, o quanto possível fosse, no campo da teoria ou da crítica, da referência a “obras originais”. Ou, para sermos mais precisos, a objetos sobre os quais incide uma dada noção de “originalidade.” De fato, em sua maioria, as análises de obras partem do pressuposto de que se está falando desse tipo de objeto. Todavia, as cópias têm acompanhado essa mesma História desde seus primórdios.

Quando tentam se passar por objetos existentes, são consideradas embustes, lances de má fé, falsos. Quando se colocam assumidamente como reproduções, são vistas como artifício, algo fora de lugar, sem peso crítico. E quando, por fim, ganham espaço de destaque ao ocupar, por necessidade, a posição de objetos desaparecidos – pensemos nas cópias romanas das esculturas gregas – não são mais do que uma espécie estranha de dublês, que assumem o papel de um ator que, embora não entre jamais em cena, continuará recebendo todos os créditos.

Aliás, no universo da arte, o substantivo “cópia” costuma compor uma expressão categórica, um dizer que soa como uma verdadeira objeção diante do objeto: “Mas é só uma cópia.” Ao proferir com tanta naturalidade essa objeção, o que, afinal, queremos dizer? Haveremos de concordar, antes de tudo, que termos como “só”, “somente”, “mero”, “simplesmente”, nos remetem a coisas sem importância e costumam esvaziar os sujeitos que antecedem, torná-los inofensivos, silenciá-los. Um exemplo claro é aquele que diz respeito a objetos que são tomados como “decorativos,” e que, pelo “simples” fato de servirem à decoração, se pressupõe que não se trate de obras de artes ou que não tenham valor crítico para história da arte⁹.

Pois bem, assim como em relação aos objetos que “só decoram”, o problema de expressões como “é só uma cópia”, é que elas pretendem se esgotar em si mesmas, uma vez que, no nosso caso, pressupõem – acriticamente – que, em não sendo “o original” (e, portanto, não fazendo referência a um “contexto original”), o objeto é destituído de valor

artístico, tomado com algo “fora de lugar,” só podendo contar como efeito, enfeite, artificialidade,¹⁰ ornamentação ou, no máximo, como instrumento didático. Dessa forma, ao esvaziar a cópia, a objeção pressupõe, sem explicar, que estamos de acordo quanto ao que se entende pelo “original” e por seu “contexto próprio,” revelando, dessa maneira, sob que bases fundamentam o nosso entendimento sobre as obras de arte e sua história.

Como bem aponta Powell, a maior parte da história da arte está baseada na ideia de que as obras pertencem ao seu contexto original, de modo que sua compreensão está diretamente condicionada a uma reconstituição, ainda que nunca completa, do momento e local em que primeiramente apareceram. E embora muitos historiadores levem em conta as formas pelas quais a reconstrução desse passado é condicionada por demandas presentes, para a autora, “a crença no poder explicativo das origens permanece axiomática”¹¹.

Uma das formas de colocar essa crença axiomática em crise será, portanto, nos deslocarmos da perspectiva a partir da qual habitualmente vemos as cópias, e isso se tornar possível quando elas mesmas se deslocam dos lugares que a História da Arte lhes tem reservado. A coleção do Instituto RB nos oferece essa possibilidade, uma vez que um de seus critérios de seleção considera as cópias como obras de arte. Podemos exercitar esse “deslocamento” a partir de um exemplo, o da cópia do *Discóbolo*.

O *Discóbolo*: em busca da origem perdida

Como apontamos, ao serem expostas como “obras de arte” no Instituto RB, as cópias põem a definição dos originais e da própria noção de originalidade em questão. Se nos abstermos dessa reação quase instintiva em relação às cópias, que nos leva a desprezá-las *a priori* poderemos experimentar uma sensação contraditória na qual, ao mesmo tempo em que reconhecemos aquela imagem como familiar, a estranhamos na relação singular que ele estabelece com seu entorno. Somos convidados a fruí-las como arte, mas ao mesmo tempo sabemos que se trata de cópias. Como resolver esse aparente dilema? Já que temos a impressão de que a relação da peça com aquele espaço é artificial, descontextualizada (o que parece transformar a própria peça em artificial e descontextualizada), um caminho possível seria identificar, definir a situação “ideal” na qual a relação “natural” entre o “original” e seu lugar é respeitada.

Como já ponderamos, nesse verdadeiro reino das cópias que é Instituto RB, cada modalidade de reprodução nos coloca suas próprias questões e nos abre caminhos particulares de discussão. Pois bem, dentro dessas diversas possibilidades exercitaremos nosso argumento sobre uma reprodução em particular, aquela do *Discóbolo*, assinada pelo escultor italiano Orazio Andreoni, datada do século XIX (Figura 1), e que se situada no corredor das esculturas, no prédio da Pinacoteca.

A obra do *Discóbolo*, cujo original em bronze, de autoria do escultor grego *Myron*, é datada aproximadamente em 450 a.C., só conhecemos por cópia romana. Como escultura de referência (entre outras coisas pela posição da cabeça), considera-se aquela cópia encontrada, em 1781, na *Villa Palombara*, na coleção do Palácio *Massimo Lancellotti*, em Roma, e que atualmente se encontra no Museu Nacional de Roma (Figura 2). Contudo, existem várias cópias conhecidas do *Discóbolo* e com variações consideráveis.



Figura 1: Imagem da cópia do *Discóbolo* (Orazio Andreoni – século XIX)– Instituto RB – corredor das esculturas - Recife/PE.¹²

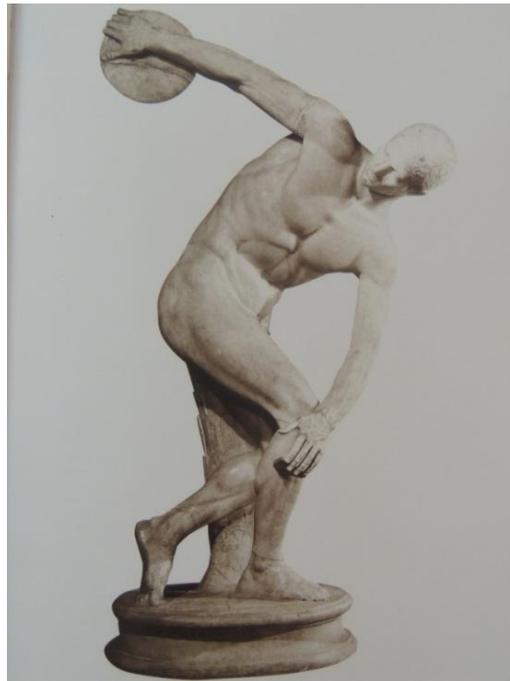


Figura 2: – Imagem da cópia romana em mármore, conhecida como *Lancellotti* (Séc.IId.C.); do *Discóbolo* de Myron (Museu Nacional de Romano de *Palazzo Altemps*,/Roma)¹³.

Nessa relação entre original grego e cópias romanas, antes de tudo temos que levar em conta a questão da mudança do material, que nesse caso implica mudanças estruturais, como a necessidade da incorporação de uma base de apoio para sustentar o peso da pedra, o que não se fazia necessário no bronze, e que, no caso do *Discóbolo*, interfere na composição original, sem dúvida mais elegante, de Myron. Além disso, nenhuma cópia conservou indicação de como a escultura era colorida – como sabemos hoje, costume entre os gregos para conferir mais naturalismo. Por fim, fato que não deve ser negligenciado, das cópias que chegaram até nós, somente uma, em tamanho menor e em bronze, que pertence à *Glyptothek* de Munique¹⁴, está completa – todas as outras apresentando danos, mais ou menos extensos.

A esse propósito, aliás, antes do *Discóbolo Lancellotti* ter sido encontrado (também ele restaurado), outros fragmentos de cópias já haviam sido descobertos, alguns deles reintegrados em outros motivos, como, por exemplo, o famoso caso do torso que foi recomposto como um guerreiro ferido (Figura 3)¹⁵.



Figura 3: Imagem do *Torso do Discóbolo, restaurado com guerreiro ferido* – mármore – Museus Capitolinos – Roma/Itália¹⁶.

Interessante perceber aqui que, conquanto estejamos diante de outro sujeito¹⁷, de outra presença, de outra figura, a referência na descrição da peça no museu é reduzida àquela da obra do *Discóbolo* – a primeira informação não fala do tema da escultura que se apresenta, mas alude ao *torso*. Ou seja, olhamos “através do objeto”, como se este fosse transparente. Percebamos, assim, o quanto essa forma de olhar reduzida à noção de “origem”, ao nos remeter sempre a algo além daquilo que nos olha, limita consideravelmente o universo de questões que aqui poderiam ser mobilizadas, como, por exemplo, aquelas referentes a quando a escultura foi “restaurada”, por quem, que concepções pautaram tal tipo de “recomposição”, o que a peça pode nos dizer sobre a relação com o referencial da Antiguidade, que coleções integrou etc.

Outro exemplo dessa, digamos, “restauração compositiva” é a conhecida cópia de *Townley* (Figura 4), que se encontra no Museu Britânico, restaurada com uma cabeça que originalmente pertencia a outra escultura, o que explica a sua posição notadamente diferente, olhando para baixo, enquanto que as fontes literárias descrevem que o original

olhava para trás. Também como o *Guerreiro Ferido* e a cópia *Lancellotti*, a cópia *Townley* é lida, pela sua descrição na página do museu, em referência ao original em bronze do século V a.C.¹⁸. E a particularidade da cabeça restaurada de modo “errado” é apenas uma curiosa singularidade, que não parece despertar outras questões, tendo em vista que não olhamos para ela, mas através dela. De qualquer forma, a cópia *Townley* se tornou bastante influente, e outras cópias foram feitas tomando-a como modelo¹⁹.

Essa cópia integrava a coleção particular de Charles Townley (1737-1805), da qual boa parte passou a compor o acervo do Departamento de Antiguidades Gregas e Romanas do Museu Britânico²⁰. Adquirida em uma das viagens do colecionador à Itália, foi encontrada em 1791, na Villa do Imperador Adriano, em Tivoli, perto de Roma. Da mesma Villa Adriana, aliás, provém outra cópia, que embora se diferencie da de *Townley* pelo formato da base e pela forma e posição da estrutura de sustentação, também foi objeto de uma “restauração compositiva”, comum entre os séculos XVI ao XVIII. Estamos falando do *Discóbolo Vaticano* (Figura 5), que se encontra no Museu do Vaticano, na *Sala della Biga*. Essa cópia, como podemos perceber não só pela posição da cabeça, voltada para baixo, mas também pelo formato da base e do tronco de sustentação, é que serviu de referência para aquela de Orazio Andreoni (Figura 1), que se encontra no corredor das esculturas no Instituto RB

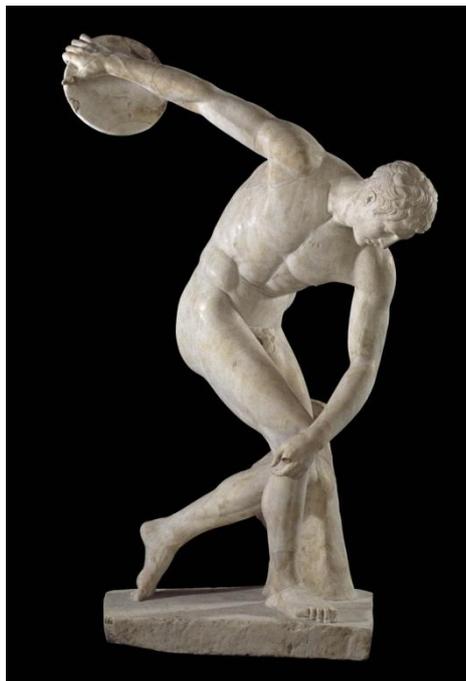


Figura 4: Imagem da cópia romana de *Townley*– *Townley Collection* – *British Museum* – Londres/Inglaterra²¹.

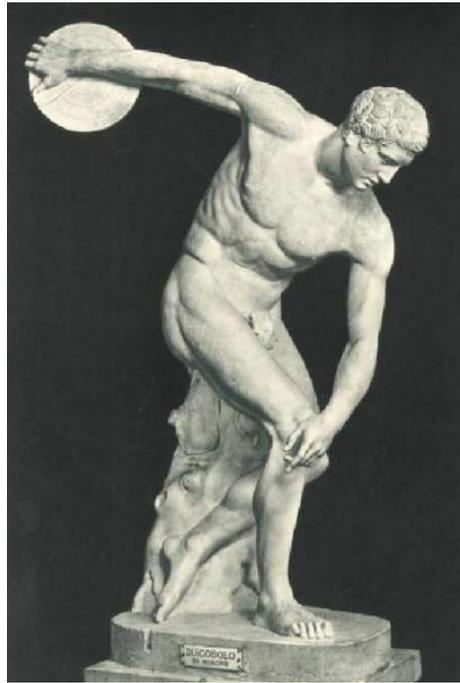


Figura 5: Imagem da cópia em mármore, conhecida como *Discobolo Vaticano* – Sala da Biga –Museu do Vaticano – Vaticano/Itália²².

Diante de mais essa cópia, colocamos a questão: qual é a escultura original? Aquela que poderíamos usar como referência para desconsiderar *a priori* a cópia do Instituto RB. O bronze colorido de *Myron*, do século V a.C, que não conhecemos? A cópia em bronze em escala reduzida, da *Glyptothek* de Munique? As cópias romanas do século II d.C, que decoravam jardins e residências? Mas qual delas? A *Lancellotti*, com a cabeça virada para trás, menos dinâmica e por isso talvez mais próxima do original grego? Ou as cópias da Villa Adriana, restauradas, ou melhor, recompostas com as cabeças de outras esculturas e que hoje, em museus como os do Vaticano e o Britânico se tornaram modelos para outras cópias? Nenhum desses objetos é “o original,” ou pelo menos a nenhum desses a obra pode ser reduzida, porque todas as cópias pertencem à obra, a compõem, a integram. Nada disso lhe pode ser subtraído, mas, contudo, nenhuma delas, isoladamente, a define.

O *Discobolo* pode ser tomado assim como um exemplo de como a redução da “obra de arte” à originalidade de um objeto irrepetível, nos tem feito passar ao largo dessas presenças que nos olham. Ao modificarmos a forma, ou o ângulo a partir do qual vemos as cópias, não mais reduzindo a análise de um objeto à crença no poder explicativo da

origem – o que nos é possibilitado pela experiência singular da coleção do Instituto RB –, podemos perceber que uma cópia como a do *Discóbolo*, por exemplo, pode nos falar, ao mesmo tempo, de uma escultura que marca a transição entre o período arcaico e o clássico na arte grega, da relação da cultura romana com a arte grega, de uma dada prática compositiva de restauro, do neoclassicismo e do colecionismo do século XIX, e da nossa relação contemporânea com esses objetos musealizados e reproduzidos.

Considerações finais

A singularidade da coleção do Instituto RB, entendida sob a perspectiva da reprodução – como a coleção de um “copista nato” – nos convida, assim, a pôr em questão o pressuposto da “originalidade” na História da Arte. Ao mesmo tempo, nos abre a possibilidade de outra narrativa que, ao não ser mais reduzida à crença axiomática no poder explicativo das origens, como disse Powell, leva em conta as trajetórias dessas inegáveis presenças, desses objetos considerados agora em sua opacidade. O exemplo do *Discóbolo* nos permitiu perceber (ainda que não tenhamos chegado às informações específicas da cópia do Instituto RB), o quanto a referência ao “original” e às questões estéticas que lhe diriam respeito (nas quais nem tocamos), longe de ser o objetivo exclusivo e, portanto, último de valor crítico, é apenas o começo de uma história continuamente reescrita, entre outras coisas através da trajetória singular de cada reprodução. E só para retomarmos nosso ponto de partida, percebamos que sob o pretexto de sermos “históricos” (eis aqui a escolha de um modelo temporal que implica a definição de um modelo estético), acabamos por desconsiderar a história dessas obras, bem entendida “história” não como remissão exclusiva a uma pretensa origem, dissociação, isolamento, mas como acúmulo, mistura e reprodução.

Notas

¹ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16.

² Ver: DANTO, 2010; 2012; 2006; 2014.

³ Por “situação” entendemos aqui não só um lugar, mas a ação que implica “estar localizado”, isto é, como a própria palavra indica: uma “ação situada.” Ver CHERRY; CULLEN, 2007.

⁴ Ver: ALBERT Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002, 2010.

⁵ Ver: LAGO, 2010.

⁶ O tema do “Brasil holandês” responde por parte substancial do acervo da Biblioteca do Instituto RB, de obras raras do século XVII a produções contemporâneas, e tem se constituído no principal de tema de publicações a partir do acervo.

⁷ A conhecida como Coleção da Cultura Inglesa foi adquirida por compra à Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, cujo acervo havia sido doado por Sir. Henry Joseph Lynch (1878-1958).

⁸ FINER, 2008.

⁹ A esse propósito, é digna a defesa de Malta das potencialidades críticas para arte de objetos tradicionalmente tomados como fora da esfera artística, seja por seu caráter decorativo, seja por não se enquadrarem nas margens do “bom gosto.” De uma forma geral, ao se confrontar com esses objetos situados à margem, Malta nos revela os contornos de uma concepção de História da Arte que comumente se pauta em categorias pouco precisas, e que define o “objeto de arte” por oposição ao que é “feio”, “funcional” e “decorativo”. Nesse sentido, nos estimula a aceitar o convite desses objetos “mal ditos” a explorar as suas potencialidades críticas, apontando para outras possibilidades narrativas para a História da Arte. Ver: MALTA, 2014.

¹⁰ A ideia de “artificialidade” também nos remete à questão da relação do objeto com o espaço expositivo, uma vez que, em não sendo a obra original, que guardaria uma relação original com seu espaço, a cópia estaria necessariamente “fora de contexto”, “deslocada”, em um lugar “não natural.”

¹¹ POWELL, 2007, p.08.

¹² Fonte: acervo do autor. Foto tirada em julho de 2014.

¹³ Fonte: ARGAN, 2013, p.101.

¹⁴ A cópia em bronze mede 1,55 m de altura. Ver: <http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/en.html>

¹⁵ A escultura em sua parte antiga dataria do primeiro século d. C, já a restauração moderna, executada pelo escultor francês Pierre-Etienne Monnot, dataria entre 1658 e 1733. Adquirida de Clemente XII, esta obra se encontra atualmente nos Museus Capitolinos. Ver: http://www.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/galleria/torso_di_discobolo_o_restaurato_come_guerriero_ferito

¹⁶ Fonte: http://www.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/galleria/torso_di_discobolo_restaurato_come_guerriero_ferito.

¹⁷ Caso semelhante ao Discóbolo dos Uffizi, restaurado em 1994. Ver: UFFIZI, 2005. p. 33.

¹⁸ Apresentação da peça na página oficial do *British Museum* (tradução nossa). Ver: https://www.britishmuseum.org/system_pages/holding_area/explore/italiano/discobolo.aspx

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ver: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/w/w_chambers_the_townley_colle.aspx

²¹ Fonte: https://www.britishmuseum.org/system_pages/holding_area/explore/italiano/discobolo.aspx.

²² Fonte: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede-complete/IMM-LMD90-0000308/>.

Referências bibliográficas

ALBERT Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002. Apresentação de Ricardo Coimbra de Almeida Brennand; Introdução de Elly de Vries. 2. ed. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: Da Antiguidade a Duccio – v.1*. Tradução Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan. On Location. In: CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan (Edit.). *Art History*, Oxford, vol. 29, ed. 4, p. 533-539, 2007.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Andy Warhol*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

_____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014 (Coleção Filô/Estética, 4).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FINER, Peter (Org.). *Coleção Brennand de armas no Castelo São João*. Instituto Ricardo Brennand. Prefácio de Ricardo Coimbra de Almeida Brennand; apresentação de Marco Maciel. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2008.

GLAUCE, Meire. *Ricardo Brennand: grande entrevista: o meu critério é o gosto*. Império Villas & Golfe: Brazil Edition, São Paulo, n. 1, p.20-28, Dez./Jan. 2013.

LAGO, Bia Corrêa do (Org.). *Frans Post e o Brasil holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand*: catálogo da exposição permanente. Apresentação de Ricardo Coimbra de Almeida Brennand; Tradução de Julio Bandeira, Beatriz Caldas; Introdução de Pedro Corrêa do Lago. 2. ed. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2010.

MALTA, Marize. Decifra-me ou devoro-te: extravagâncias e exigências dos objetos do mal.XXIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – “Ecossistemas Artísticos” – de 15 a 19 de setembro de 2014 – *Anais...* Belo Horizonte – MG, 2014, p.1731 – 1746.

POWELL, Amy. The errant image: Rogier van der Weyden’s *Deposition from the cross and its copies*. In: CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan (Edit.). *Art History*, Oxford, vol. 29, ed. 4, p. 8-30, 2007.

RIQUE, Ricardo. *O senhor do castelo: Ricardo Brennand*. Revista Portfólio da Ampla, Recife, v. 4, n. 6, n. p., 2002.

UFFIZI. *Le sculture antiche*. La guidaUfficiale. Firenze/Italia: Guinti Editore, 2005.

Diego Souza de Paiva

Doutorando em História e Teoria da Arte na Escola de Belas Artes/UFRJ. Colaborador do Núcleo de Pesquisa e Documentação do Instituto Ricardo Brennand – Recife/PE, e integrante do Grupo de Pesquisa “História da arte: modos de ver, exhibir e compreender.” Desenvolve no momento tese centrada da trajetória de uma cópia do *David de Michelangelo* na sua relação com o acervo do Instituto Ricardo Brennand.



***Le grand théâtre de l'univers: o quase tudo que já foi gravado* Coleção Araujense - Biblioteca Nacional**

Rogéria de Ipanema

Resumo

Este II Colóquio Coleções de Arte convoca uma pauta de histórias e conexões em que desejamos problematizar as narrativas, representações e circularidade dos itinerários políticos de uma coleção de estampas formada na Holanda, passando por Portugal, e provocada pela França, desembarcou no Rio de Janeiro, quando da transferência do estado português para os trópicos. Em 1818, a coleção denominada *Le grand théâtre de l'univers* foi transferida da esfera privada para a esfera pública, quando da morte de seu proprietário, o conde da Barca, ao ser patrimonializada pelo rei à futura Biblioteca Nacional brasileira, tornando-se parte importantíssima da Coleção Araujense, antes de retornar ao velho continente, provocado desta vez, por um movimento em seu próprio reino, a Revolução do Porto.

Palavras-chave: Atlas setecentistas. Gravura de reprodução. Imagem. Representação política.

Abstract

This II Collections of Art Conference calls a schedule of histories and connections in which is desired to problematize the political itineraries narratives, representations and circularity of a print collection created in Holland. Went to Portugal and, provoked by France, disembarked in Rio de Janeiro, when the portuguese state changed to the tropics. In 1818, a collection named *Le grand théâtre de l'univers* was transferred from the private sphere to the public when its owner, conde da Barca, died as it, by the king, became patrimony of the future brazilian National Library, becoming a very important part of the Araujense collection, before its return to the old continent, cause this time by a movement in its own kingdom, the Porto Revolution.

Keywords: Eighteenth century atlas. Reproduction engraving. Image. Political representation.

Introdução

Reunidas em forma de atlas, na Holanda, a destacada coleção de estampas da Coleção Araujense, assim se apresenta: “O grande teatro do universo ou uma coleção imensa e preciosa de quase tudo que já foi gravado [...] onde se encontram

As melhores cartas geográficas, os planos e os perfis das cidades, a representação dos castelos, templos, palácios, edifícios consideráveis, casas de repouso, jardins, fontes, batalhas no mar e em terra; efemérides gerais de tudo que se vê de notável na Terra;

As antiguidades, monumentos, triunfos, torneios, carrossel, entradas, cerimônias, túmulos.

As obras de pintura e de escultura dos grandes mestres

Os retratos de reis, de príncipes e de homens importantes;

Em 125 grandes volumes in folio

Compostas em folhas in-plano, com o maior e mais forte papel.

Coleção sem igual.

Tanto para os entendidos, como para a escolha e o gosto¹.

***Le grandthéâtre de l'univers...* coleções devem permanecer em lugar seco**

Vale “ouvir” as *Especificações* do catálogo da primeira década de 1700 para dimensionar o ofício das artes gráficas, como prática do colecionismo de estampas no século 18, assim como pensar os leilões e vendas dos objetos editoriais holandeses da época. Quase uma fala, o texto qualifica o design e o acabamento de coleções deste gênero. O autor começa expondo a preocupação de se evitar as intervenções pelo aumento do número de estampas à coleção e seu acondicionamento, por novas sistematizações ou mesmo do seu projeto editorial.

Esta coleção está dividida em 125 grandes volumes, onde a distribuição é a mais natural, como podemos ver a partir deste catálogo. Não fizemos mais do que uma encadernação, afim de que, aqueles que irão comprá-la e que desejem aumentá-la, possam fazê-lo sem alterar a primeira encadernação.

As estampas são, em geral, das primeiras e melhores provas. Mas, como elas diferem muito em tamanho, assim como também o papel, foi pensada uma forma para remediar essas duas desigualdades. Foram cortadas as bordas exatamente ao redor: coladas sobre as folhas planas inteiras, do maior e mais forte papel: depois aberto no meio da folha um recorte do tamanho da estampa, colado o [*passé-par-tout*] na forma de moldura, em torno da estampa, já devidamente colada sobre a primeira folha. Neste método, as folhas estão não só no mesmo tamanho, como o que é mais importante, são da mesma espessura e dando o mesmo efeito como se

todas as pranchas tivessem sido tiradas em uma mesma qualidade de papel. Tudo executado por pessoas com um longo exercício e habilidade neste gênero de trabalho.

Já vimos uma coleção desta mesma natureza... [onde] as estampas estão, na verdade, coladas sobre papéis do mesmo tamanho, mas se negligencia,[em geral], a colocação da moldura colada em torno, o que faz com que o miolo dos volumes sejam mais espessos que as bordas. O que traz deformidade, [...] impossibilitando a encadernação de uma maneira suportável, e que não permita que as bordas tenham contato com o ar e a poeira penetre nas estampas. Desta forma, “como já disse”, o livro pode se conservar por muitos séculos, desde que tenhamos cuidado em mantê-lo em lugar seco.

Encontram-se muito mais peças importantes e raras nesta coleção, onde se acham menos cartas, e é por isso que não lhe demos o título de Atlas, como o fizemos no anterior, mas de Teatro do Universo [...]².

É necessário valorizar a circulação, evidência e importância dada à coleção *Le grand théâtre de l'univers* pela pesquisadora de gravuras, Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Deve-se à bibliotecária da Biblioteca Nacional a reedição em três volumes³ do catálogo da coleção, históricos, análises, incluindo a indexação dos gravadores, impressores e editores das estampas, verbetizados no volume 3.

Atlas Uilenbroeck, Atlas Bondermaeker. catálogos e notas

O catálogo da obra *Le grand théâtre de l'univers* ou *Atlas Uilenbroeck* da Biblioteca Nacional está reunido em uma pequena encadernação de 22 cm de altura junto a outros três diferentes catálogos, mas também, de coleções holandesas de estampas encadernadas⁴.

O primeiro catálogo da publicação trata do *Atlas* do bibliófilo Theodor Bondermaeker. É redigido em francês e apresenta um frontispício gravado por J. Gorée⁵, seguido das Notas, Considerações e Aviso, e por fim, o índice de 142 páginas. O catálogo foi impresso na oficina de Joannis Boom, em Amsterdã, em 1722, para o leilão da grande biblioteca Bondermaeker⁶. O *Atlas Bondermaeker* apresenta o recorrente temário do conhecimento predominante geopolítico –cartas, mapas, cidades, fortes, teatros de guerra –, mas expande-se em fontes artísticas como retratos, paisagens e reproduções de arte, respondendo por uma coleção de mais de 5.000 estampas, organizadas em 103 volumes e não em 130 como vem sendo publicado⁷.

A aquisição do *Atlas Bondermaecker* foi realizada, depois da morte do bibliófilo, no leilão promovido pela viúva, em 1722, pelo valor de 9.000 florins, pelo embaixador português, o conde de Tarouca. A fonte destas informações advém das notas manuscritas das páginas de guarda da publicação que reúne os quatro catálogos mencionados: uma à direita, com a inscrição em holandês, a outra à esquerda, a sua tradução em português⁸. O conteúdo das notas identifica tanto a venda do *Atlas Bondermaecker*, como a venda do *Atlas Uilenbroek*, codinome de *Le grand théâtre*, por 6.000 florins, contudo, sem menção ao comprador. A aproximação cronológica do texto holandês coloca-a contemporânea ao leilão, o que é pertinente; já a clareza gráfica e ortográfica da escrita em português, indica o original posterior, escrito no século 19, além de tratar-se de uma reencadernação, com uma nova folha de guarda que antecede à antiga. Uma cópia digitalizada do catálogo disponível na internet traz as mesmas informações traduzidas em francês, possivelmente em tradução do original da Biblioteca Nacional.

Bibliografia, iconografia e diplomacia portuguesa: embaixadores da imagem

O *Atlas Bondermaecker* e o conde de Tarouca

Para entender o universo do *Grande teatro* na Biblioteca Araujense, e para a compreensão desta categoria de conhecimento e colecionamento, voltamo-nos para o diplomata português, o conde de Tarouca⁹. O jovem d. João V o enviou para a Holanda em 1712, como plenipotenciário para a assinatura de paz do Tratado de Utrecht, em decorrência da guerra de Sucessão da Espanha¹⁰, iniciada no período de governo de seu pai. Estavam envolvidos os estados da Inglaterra, Áustria, França e Espanha, abrindo espaço para as invasões, nas fronteiras de Portugal, pelas tropas franco-espanholas, entre 1704 e 1711. João Gomes da Silva, o conde de Tarouca, foi capitão da Guarda Real de d. Pedro II, tornou-se general e diplomata, e segundo a pesquisadora Isabel Cluny¹¹, Tarouca instalou uma nova fase na diplomacia portuguesa. Terminada em 1714, a guerra fez, e como fazia nos períodos de guerra, um aumento de mercado editorial cartográfico a partir das atualizações e novos levantamentos *in loco* para a política de guerra e para os deslocamentos de exércitos e armadas. É comum que os profissionais se misturassem entre o corte do metal e as editorias gráficas do século 17, por isso não é indiferente que cosmógrafos, cartógrafos e arquitetos fossem muitas vezes, os próprios calcógrafos das imagens e concepções¹².

Tarouca e d. Luís da Cunha¹³partem, em 1720, como embaixadores extraordinários na missão diplomática no Congresso de Cambrai, na França, para tratarem da questão do domínio espanhol em territórios da península itálica, e dos reinos da Sardenha e Sicília. Em 1726, Tarouca estará em Viena para reafirmar, ainda, os acordos selados com a Espanha no Tratado de Utrecht, assim como ao propósito dos dois casamentos da família real portuguesa; do príncipe do Brasil com a filha de Filipe V e da infanta Maria Bárbara com o príncipe das Astúrias.

A relação do *Atlas Bondermaecker* e o conde de Tarouca seguia as ordens de d. João V que determinava que os diplomatas fizessem, conforme Mandroux França¹⁴,o reconhecimento e levantamento das principais bibliotecas privadas ou públicas, de catálogos, obras raras, obras de arte e os instrumentos científicos. Neste sentido, Tarouca adquiriu também em 1724, uma bíblia gravada por Bernard Picart, em 1725, e a biblioteca Dubois vendida em Amsterdã pelos livreiros Philippe Jean Swart e Pierre de Hundt¹⁵. Ana-Sofia Coutinho¹⁶ dialogando com as obras de Isabel Cluny e de França, registra que a biblioteca do ator político francês da Tríplice Aliança¹⁷, o cardeal Dubois, era de grande interesse para o rei da Polônia, e sabemos que sua real livraria e gabinete de estampas eram notáveis e muito importantes entre as cortes europeias¹⁸. Coutinho referencia a tarefa dos diplomatas portugueses, ordenadas pelo monarca, acrescentando que as sugestões bibliográficas também partiram do marquês de Abrantes e um grupo de eruditos de Lisboa, dizendo que: “A correspondência entre os diplomatas que residiam no estrangeiro e o marquês de Abrantes durante esta década de vinte, revela-nos informações pormenorizadas acerca das obras compradas”¹⁹. Enfim, a partir de 1728, o embaixador d. Luís da Cunha continuou, em Haia, a política de formação de acervo do reino de Portugal, com a assessoria dos livreiros Adrien Moetjens, pai e filho, prosseguindo-lhe a tarefa, Francisco Mendes de Góis.

D. João V via a produção bibliográfica e iconográfica dentro da dimensão e dinâmica culturais, e, assim como os outros reinos, passou a investir nas coleções, “destinadas ao Paço da Ribeira, a aposta na criação das academias reais... e a compra de livros e mapas para as bibliotecas da Ajuda, de Mafra e das Necessidades”²⁰. A formação e a erudição por uma cultura visual, e os *Atlas* constituíam esta valiosa e estratégica recolha de informação e conhecimento por imagens impressas já passava por uma prática exercida pelos engenheiros militares portugueses, que tinham que adquirir,

eles próprios, as cartas geográficas de que se utilizavam, e segundo Ana Sofia Coutinho, era comum a forma impressa sobre tecido para a facilidade da sua consulta e conservação²¹.

Para fechar este subcapítulo, o *Atlas* estampado Bondermaeker, adquirido pelo conde de Tarouca, teve baixa de 43 volumes antes de ser enviado a Lisboa em razão de um “incêndio por volta de 1725”²², acontecido no hotel onde o embaixador residia em Haia.

O *Atlas Uilenbroeck* o conde da Barca

Vamos voltar à encadernação dos quatro catálogos da Biblioteca Nacional²³. O primeiro, o *Atlas Boendermaeker*, já foi tratado. O segundo é uma reunião, por sua vez, de 3 pequenos folhetos impressos em holandês: um de estampas de pinturas, outro de cartas geográficas e mais um de esculturas. O terceiro catálogo é o *Atlas Uilenbroeck* ou a coleção *Le grandthéâtre de l'univers*, com 197 páginas, sendo 8 sem numeração. E por último, o quarto catálogo trata-se de um opúsculo de 16 páginas de *Antiguidades* romanas e gregas²⁴.

A nota manuscrita em holandês na folha de guarda da encadernação coletiva informa que o *Atlas Uilenbroeck* de 125 tomos²⁵ foi vendida por 6.000 florins, mas não menciona o arrematante, só o proprietário, o bibliófilo Goswinus Uilenbroeck. Uilenbroeck, como Bondermaeker, teve sua biblioteca levada a leilão em Amsterdã após a sua morte, só que por duas vezes. Uma primeira, acompanhado de um catálogo, como praxe e erudição, com o título em latim, em 3 de outubro de 1729²⁶. Nesta ocasião, grande parte da biblioteca não foi arrematada, voltando à praça entre 2 e 23 de outubro de 1741²⁷, pela responsabilidade de Salomão Chouten com uma nova edição do catálogo²⁸. Enfim, foi o livreiro holandês Daniel Beukelaer quem arrematou o *Atlas Uilenbroeck*, que nada mais é que a própria coleção de estampas *Le grand théâtre de l'univers*. Lembremos que na apresentação do catálogo de venda, o editor nos diz que é um atlas, mas que é muito mais que isso!

Pela construção historiográfica pioneira de dois bibliotecários da Biblioteca Nacional, Zeferino Meneses Brum avançado por Lygia da Cunha, mas ainda com várias lacunas, a coleção do *Grande teatro do universo* foi adquirida por Antônio de Araújo e Azevedo, o futuro conde da Barca²⁹. No entanto, não foi a partir de 1787, como recorrentemente se afirma, já que foi no ano da Revolução que Araújo deixaria Lisboa

como enviado do reino na corte de Haia, sem antes passar demoradamente na Inglaterra e França³⁰. Nos parece mais legítimo falarmos da compra de *O Grande teatro* por Barca a partir de 1794, quando efetivamente se encontrava na Holanda³¹. Restam muitas questões e uma determinação de nexos sobre os processos aquisitoriais, as localizações e realocações de guarda da coleção, o valor de compra efetuado por Araújo e Azevedo, e de quem teria comprado, seria de Beukelaer? Entre outras questões de uma problemática maior, mas, procuramos dimensionar aqui, problemas que partem de outros eixos, como o que direciona a coleção pelos cargos de Estado exercidos por seus compradores/colecionadores.

Por este plano, como representantes internacionais da coroa portuguesa, igualmente a Tarouca, Araújo e Azevedo transitou e definiu relações diplomáticas, tanto na ordem de enviado extraordinário, como ministro de plenos poderes de Portugal em Haia, nos momentos conflituosos das guerras francesas³². Azevedo foi o ator português nas negociações com o ministro das Relações Exteriores, Talleyrand-Perigord, custando-lhe a prisão pela demora e indefinição de ordens do regente d. João, em cima da questão territorial de área do Amazonas requerida pela França. Questão que posteriormente seria definida em 1801 com o instrumento do Tratado de Madri, já sem a figura de Azevedo. A área requerida tinha sido o acordo em 1715, com a figura do conde de Tarouca, que ao final havia cabido a Portugal, a Colônia do Sacramento e para a França as terras entre o Amazonas e o Oiapoc, além da restituição à nação portuguesa do Castelo de Noudar e à espanhola Albuquerque e Puebla de Sanabria³³. Mas, sob a nova conjuntura geopolítica instaurada pelas intervenções napoleônicas contra as nações ibéricas, resultando nas invasões de seus territórios, o príncipe d. João ao chegar ao Rio de Janeiro em 1808, retoma a questão e declara guerra aos franceses³⁴. A guerra na Espanha moveu a arte da pintura e da gravura de Francisco Goya, que retomou na segunda década dos Oitocentos, a invasão de Luís XIII a Nancy, na série de Jacques Callot de 1633.

Enfim, nestas duas histórias de mesmo contexto profissional, fica claro que a memória e as ordens de d. João V, pelas aquisições de Tarouca, na própria Amsterdã, são reconhecíveis nas práticas do conde da Barca, que adquiriu na cidade os 125 volumes do *Grande teatro do universo*. Estamos estudando o fundo documental da família de Antônio de Araújo de Azevedo do Arquivo Distrital de Braga, da Universidade do Minho, para

buscar mais sobre a formação e construção da carreira de Barca na dimensão do seu colecionamento³⁵.

A Livraria do conde da Barca, a Real Biblioteca e a Biblioteca Nacional

Antônio de Araújo de Azevedo foi nomeado ministro e secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra em 1804, quando foi substituído por d. Rodrigo de Souza Coutinho, ao chegar a então renovada sede sul americana, em despacho do príncipe regente, no Palácio do Rio de Janeiro, em 11 de março de 1808³⁶. Sua livraria chega no ano seguinte e de certo fora instalada na residência da Rua do Passeio. Araújo saiu da secretaria, mas continuou no Conselho de Estado, e retoma o gabinete ministerial em 1812, e em 1814 na própria secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Veio a falecer em 1817, não sem antes receber o título de conde da Barca, uns dias depois da elevação do Brasil a reino³⁷, e de negociar o exílio político e a recepção da colônia francesa em 1816, para instituir a sua ideia de uma Escola Real de Artes e Ofícios. A livraria de Barca foi arrematada em leilão em 1818 por Joaquim Dâmaso, bibliotecário da Real Biblioteca de Portugal, que já era pública, e depois de correr três praças, o “arrematante recebeu o ramo verde”. Em 13 de setembro de 1822 foram postos os termos:

Manda a sua alteza real o príncipe regente pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, remeter ao Conselho da Fazenda a cópia inclusa do Auto de Arrematação da Livraria do falecido conde da Barca, cuja cópia vai assinada por Theodoro José Biancardi oficial maior da dita secretaria. E há por bem, que o mesmo conselho faça incorporar a mencionada Livraria nos próprios da Fazenda Nacional. Palácio do Rio de Janeiro em doze de julho de mil oitocentos e vinte e dois. José Bonifácio de Andrada e Silva. Está conforme, Joaquim José de Magalhães Coutinho.³⁸

E em outra documentação dos Próprios Reais e Nacionais de 23 de setembro do mesmo ano, o encaminhamento: “Para abjudicar”, ao desembargador e jurado da coroa e Fazenda, o processo da Livraria do conde da Barca rematada pelo Estado e incorporada aos Próprios Nacionais pela quantia de 16:730\$970 réis. A livraria acabou entrando no processo de judicialização pelas dívidas deixadas por Barca, junto à casa da Rua do Passeio e a outros bens, sendo disputada pelos herdeiros do conde, o irmão e a cunhada, até o fim da década de 1870.

A biblioteca do conde da Barca, de interesse recorrente dos bibliotecários, teve em José Zeferino Menezes Brum, a preocupação e a memória do legado e reconhecimento da “Livraria”, que se tornaria a Coleção Araujense, quando publicou a sua pesquisa no número 1 do *Anais da Biblioteca Nacional*. A publicação é lançada no ano de 1876, na data em que instituição passa a se denominar Biblioteca Nacional. A livraria do conde da Barca contava com 2.419 títulos em 6.705 volumes. A inscrição de número 1.442 do *Catálogo dos livros que comprou a biblioteca do exmo. conde da Barca em 1818* conferiu a descrição: “*Le grande théâtre de l’univers...* 8º (vol. folio gr.) 130; 3:000\$000”³⁹. O número de 130 volumes, referia-se aos 125 volumes originais de *O grande teatro* mais os 5 tomos de *Antiquidades*, contudo, de fato, a instituição possui 120 volumes da grande coleção, pois a dispersão subtraiu, talvez desde os tempos de Amsterdã, os volumes 21, 69, 70, 71 e 110⁴⁰. Enfim, a coleção *O Grande Teatro do Universo* da Biblioteca Nacional apresenta 7.318 estampas *de quase tudo que jamais foi gravado*⁴¹.

***Le grand théâtre de l’univers* e a arte da gravura de reprodução: um recorte**



Figura 1: Picart segundo Domeniquino. *Concerto de música*. gravura em buril e água forte, 1665. *Le grand théâtre de l’univers*, tomo 60, p. 16. (FBN: Acervo Iconográfico – Imagem: Divisão de Imagem)

Para dar a reconhecer uma parte do temário do rico gabinete de estampas, *Le grand théâtre*, estudamos o tomo 60 que foi inteiramente pensado para as imagens dos quadros da Galeria de Versailles ao tempo de governo de Luís XIV. Dentre estas, recortamos as gravuras de reprodução das pinturas italianas dos séculos 16 e 17 da coleção real. Os

títulos das pinturas, aqui relacionados, foram traduzidos a partir do catálogo⁴²e muitas vezes são diferentes do título inscrito na estampa. Posteriormente faremos identificar ambos⁴³.

Relação das gravuras segundo pinturas italianas do tomo 60:

Audran, Gérard - *Enéas salvando seu pai* de Domeniquino (p. 15).

Baudet, Etienne - *O martírio de Santa Etienne* de Annibale Carache (p. 6); *Dai a Cesar o que é de Cesar* de Valentin (p. 35).

Chasteau, Guillaume - *São Paulo elevado ao terceiro céu* (p. 22), *Jesus saindo de Jericó e a cura dos cegos* (p. 24), *Maná no deserto* (p. 27), *Pirus escapa da perseguição dos inimigos* (p. 29), de Poussin; *A anunciação da Virgem* de Annibale Carache (p. 7); *Martírio de Santa Etienne* de Anibale Carache (p. 33).

Edelinck, Gerard - *A sagrada família* segundo Rafael (p. 1); *O dilúvio de Alexandre* de Veronese (p. 30).

Masson, Antoine - *Jesus à mesa com dois de seus discípulos, Emaús* de Ticiano (p. 5).

Picart, Etienne, o Pai - *A virtude heroica* (p. 2), *Imagem do homem sensual* (p. 3) de Corregio; *Santa Cecília* (p. 13), *Concerto de música* (p. 16 – fig. 3), de Domeniquino; *A separação de São Pedro e São Paulo* de Lanfranc (p. 25); *A peste dos filisteus* de Poussin (p. 28); *Jesus dormindo nos braços da Virgem*, ou *O Silêncio* de Anibale Carache (p. 32); *A Santa Família* de Palma, o Velho (p. 34).

Picart, Bernard, o Filho - *Imagem do Homem sensual* de Corregio (p.3); *Santa Cecília* de Domeniquino (p.13)

Rousselet, Gilles - *Hércules matando a Hidra*(p. 8), *Combate de Hércules e Aquiles* (p. 9), *Rapto de Djanira pelo centauro Nessus* (p.10), *Hercules* (p.11), *São Francisco em meditação* (p.12), de Guido Reni; *São Mateus* (p. 17), *São Marcos* (p. 18), *São Lucas* (p. 19), *São João* (p. 20), de Valentin; *Moisés retirado das águas pela filha do faraó*(p. 23); *Rebeca...se encontra com o servo de Abraão*(p. 26),de Poussin; *Jesus Cristo levado ao sepulcro* de Ticiano (p. 4); *Davi cantando os louvores de Deus* de Dominequino (p. 15); *Santo Antônio de Pádua adorando o menino Jesus* de Van Dyck (p. 21); *São Miguel vitorioso* de Rafael (p. 36)

Scotin- *Casamento de Jesus Cristo com Santa Catarina* de Veronese (p. 31).

Tomo 60: a escolha italiana de pintura e a escola francesa de gravura

Francis Haskell⁴⁴, em estudo sobre o fluxo da pintura italiana entre as cortes e reinos europeus de alto poder, escreve que o cardeal Mazarin, na França, comissionou o banqueiro alemão, Everard Jabach para adquirir da coleção de Charles I da Inglaterra, “um número de pinturas da coleção do seu antigo rival”⁴⁵. Após a execução do rei em 1649, o Parlamento inglês pôs à venda a galeria real colocando no mercado internacional, segundo Haskel, “o tesouro mais notável da história europeia”⁴⁶. E Everhard Jabach é um ator maior neste círculo de acervos e poderes. Rico colecionador natural de Colônia, naturalizado francês em 1642, ele encomendou a reprodução impressa da sua coleção de desenhos a começar pelas paisagens⁴⁷. A coleção originária foi dispersa e parte das estampas foram incorporadoras numa coleção de 283 estampas que foram passadas ao gabinete do rei e ao gabinete Crozat. Everard Jabach continuou a ser um colecionador e encomendante da geração contemporânea de pintores acadêmicos franceses, e um destes é o monumental retrato de sua família, pintado por Charles Le Brun⁴⁸.

No ano de 1653, quando retornou ao governo, Mazarin respondia, segundo inventário da época, por um colecionamento por patronagem e por doações de cerca de 500 pinturas recolhidas na galeria de seu próprio palácio⁴⁹. Napolitano naturalizado na corte de Luís XIII, e assumindo os cargos que assumiu a partir de 1643, como ministro regente, Mazarin dirigiu a instauração, com a nobreza subjugada, do absolutismo do moderno Estado francês, potencializando seus limites. Nesta conjuntura, a arte da pintura que se estabelecia nas esferas mais ricas, e ocupava os espaços de distinção da elite política do poder, a coleção Mazarin estava representada pelos mestres do Renascimento quinhentista italiano, em Ticiano, Veronese e Annibale Carache, e em muitas obras de Guido Reni (il. 2), Guercino e Domeniquino, não faltando Rafael. Carol Duncan reafirma esta compreensão colecionista, quando discute o quanto o conceito dos grandes mestres renascentistas norteou as coleções reais e principescas dos séculos 15 e 16, para a standardização e a categorização dos acervos tornados públicos no século 19, a começar pelo anterior Museu do Louvre em 1793⁵⁰.



Figura 2: Rousselet segundo Guido Reni. *O rapto de Djanira pelo centauro Nessus*. gravura em buril e água forte. *Le grand théâtre de l'univers*, tomo 60, p. 10. (FBN: Acervo Iconográfico – Imagem: Divisão de Imagem).

Bem, as pinturas italianas que se encontram em cópias impressas no *Grande teatro do universo*, e se é o grande teatro, a grande arte não escapa, pertencem ao Museu do Louvre. Em suas fichas de registro e identificação, elas compõem um conjunto de obras adquiridas em 1662 e integram a Coleção de Luís XIV, o que corresponde, um ano após a morte do seu primeiro-ministro, o cardeal Mazarino. Este repertório específico de estampas, segundo o conhecedor de estampas, Heineken, teve a sua primeira edição em 1677, com 22 imagens acompanhadas de uma descrição de Felibien, para, a partir de 1679, serem acrescidas mais cópias, organizadas em um novo sistema, fechando em 38 temas⁵¹. O autor Heineken, responsável pelo gabinete de estampas dos reis da Polônia e da publicação de um importante manual, ainda cita que a Impressão Real de Paris editara em 1727 um catálogo da coleção de gravuras segundo a galeria de Versailles e um posterior ampliado, em 1743, contudo nesta, não menciona a publicação de um catálogo contemporâneo à produção gráfica seiscentista⁵². O governo de Luís XIV deu muita atenção à imagem circulante, ou seja, os seus museus volantes de papel, disponibilizados pela gravura de reprodução. Com esta preocupação de capturar as imagens-referências das telas dos mestres de pintura em sua melhor arte, o rei determinara desde 1676, para que as

reproduções em p&b resultassem no mesmo sentido da pintura⁵³. A estampa da *Sagrada Família* gravada por Edelinck segundo Rafael é um exemplo inverso. (il. 3).



Figura 3:Edelinck segundo Rafael *A sagrada família*. gravura em buril e água forte. *Le grand théâtre de l'univers*, tomo 60, p. 1. (FBN: Acervo Iconográfico – Imagem: Divisão de Imagem)

Como conexões e histórias? Atlas, instrumento de guerra e paz

Enfim, pensamos, como promoveu este II Colóquio Coleções, em algumas conexões e histórias daquilo “tudo que já foi gravado”, ilustrado, conhecido, dominado, imaginado, colonizado, escravizado até então. As imagens de *O grande teatro do universo* representam o mundo e uma visão de mundo, de um mundo eurocêntrico dominador do século 17, reunido em um *Atlas*: Atlas - instrumentos de guerra e paz; de visão, invasão e revolução. O viajante *Atlas* navegou por seu oceano e entre as nações atlânticas da Holanda, Portugal e Brasil, circulou sem vezes, como estampas volantes e de sub-coleções, anterior à edição encadernada. Na nova sede da corte portuguesa nos trópicos, o globalizante *Le grand théâtre* saiu do universo privado para a esfera pública ao ser patrimonializado pelo rei à Real Biblioteca, futuro acervo nacional brasileiro, antes de retornar ao velho continente, provocado desta vez, por um movimento em seu próprio reino, a Revolução do Porto. No Tratado do Rio de Janeiro, o *Atlas* esteve, mais uma vez, envolvido nas histórias de guerra e paz entre nações, integrando invisivelmente os termos pagos a Portugal pela Independência do Brasil, incluindo a livraria do conde da Barca, já integrada à Biblioteca Imperial. Uma história de conexões globais, pois o seu repertório

trata das “quatro partes do mundo”, este *Universo* visualizado representa, e o seu teatro continua grande para a pesquisa e reflexão de “quase tudo que jamais foi gravado.”

Notas

¹Catálogo: *Le grand théâtre de l'univers ou recueil immense et précieux de presque tout ce qui a jamais été gravé...* Folha-de-rosto. FBN, Acervo Iconográfico, C.III (63).

²Tradução livre da autora.

³CUNHA, Lygia da. 1970, 1973 e 2004.

⁴FBN, Acervo Iconográfico, C III (63).

⁵J. Gorée ou P. Gorée. Existem algumas referências para J. Gorée e não encontramos para P. Gorée, pode-se tratar da diversidade da grafia da inicial do primeiro nome do gravador.

⁶Theodorus Boendemaeker tinha uma biblioteca muito maior cujo *Atlas* era uma de suas peças. O catálogo do leilão geral da biblioteca também é ornado por P. Gorée e tem o título: *Catalogus Bibliothecae selectae librorum praestantium, codicum, mss. Editoriorum, quam collegit vir nobilissimus Theodorus Bondermaecker. 30 martii et sequentis. Anno 1722. Amstelodami, catalogi distrahuntur in officina Joannis Boom.* CUNHA, Lygia da. 1970, p. 17.

⁷Catálogo: *Atlas de feu Mr. Boendermaker composé des cartes choisies et originales de plus habiles géographes, avec les plans des villes, forts, sièges, batailles, bâtiments, tombeaux, tableaux, environs des villes les plus considerables, et autres pieces curieuses; les portraits des souverains et hommes illustres &c. Ouvrage contenu dans cent trois gros volumes.* FBN, Acervo Iconográfico, C III (63).

⁸As notas manuscritas contemplam a afirmação encontrada na obra *Collections of maps and atlases in the neetherlands* de Cornelius Koemann, reafirmada na obra *Le grand théâtre de l'univers*, de Lygia Cunha. Ver: KOEMANN, I. Cornelius. 1961.

⁹A Casa Tarouca deve a sua consolidação a d. João Gomes da Silva (Portugal - 1671- Austria, 1738), 4º conde Tarouca por casamento e Vilar Maior/Alegrete, por linhagem. CLUNY, Isabel. 2003.

¹⁰No período de 1702-1714.

¹¹CLUNY, Isabel. 2003.

¹²Dentro do *Grande teatro*, encontram-se: o cartógrafo holandês, Andries Kartensz de Leth; o alemão Georg Christoph Eimmart, o Jovem (1638-1705) era gravador e astrônomo em Nuremberg; o editor de mapas, Hubert Charles Jaillot (1632-1712) com o *Atlas nouveau contenant toutes les parties du monde* editado em Paris em 1689 com Nicolas Sanson (1600-1667); William Emmet era arquiteto e Guilhelmus Beuplan, arquiteto militar.

¹³D. Luís da Cunha (Lisboa, 1662- Paris, 1749). Foi embaixador extraordinário no Congresso de Utrecht (1712-1713) e no Congresso de Cambrai (1721-1724).

¹⁴FRANÇA, Marie Thérèse. 2003, 3 v.

¹⁵Ibidem. V. 1, p. 73. A autora acrescenta para o ano de 1725, a compra também de uma Coleção Damiana.

¹⁶COUTINHO, Ana Sofia. 2007.

¹⁷Aliança entre a França, a Inglaterra e a Holanda.

¹⁸HEINEKEN, Henrich von. 1771.

¹⁹COUTINHO, Ana Sofia. 2007, p. 26.

²⁰FRANÇA, Marie Thérèse. 2003. 3 v.

²¹COUTINHO, Ana-Sofia. 2007, p. 10.

²²FRANÇA, Marie Thérèse. 2003. V. 1, p.

²³FBN, Acervo Iconográfico, C.III (63).

²⁴Título: *Collectio antiquitatum romanorum et graecorum... VI voluminibus magnaesmo lisconstans, quorum Contenta hic etiam separatis anexa reperiuntur.* FBN, Acervo Iconográfico, C.III (63).

²⁵Catálogo *Le grand théâtre de l'univers*, [1729/1741], s. n. p.

²⁶*Bibliotheca Uilenbroeckiana sive Catalogus librorum quo collegit Vir eximius D. Goswinus Uilenbroeck. Amstelodami, apud Westenius & Smith, 1729.* Os nomes de Westenius & Smith, referem-se à firma da loja de venda. Ver: CUNHA, Lygia da. 1970, p. 19.

²⁷As duas datas constam da obra de KOEMAN, I. Cornelius. 1961, p. 295.

²⁸*Alter Bibliotheca Uilenbroeckiana sive Catalogus librorum quo collegit Vir eximius Goswinus Uilenbroeck. Amstelodami, apud Salomon Schoutten in plateavulgo de Kalvestraat, 1741.* Idem, ibidem.

²⁹Antonio de Araújo e Azevedo (Ponte de Lima, 14 maio 1754 – Rio de Janeiro, 21 jun. 1817). A grafia Antonio de Araújo de Azevedo é recorrente também.

³⁰BRUM, José Zeferino. 1876/1877, p. 8.

- ³¹ ZUQUETE, Afonso Eduardo. V. II, p. 373-374;
- ³² Mais em: MALAFAIA, Eurico. 2004.
- ³³ ALMEIDA, André apud COUTINHO, Ana Sofia. 2007, p. 12.
- ³⁴ *Declaração de Guerra aos franceses*. Arquivo Nacional, Mesa do Desembargo do Paço, 1808-1818.
- ³⁵ Fundo Família Araújo de Azevedo (1489-1879). Arquivo Distrital do Porto, Portugal.
- ³⁶ IPANEMA, Rogéria de. 2008, p. 83-91.
- ³⁷ Escolheu o nome do título nobiliárquico do distrito Ponte da Barca da cidade do Porto em 17/12/1815. O genealogista português Zuquete identifica em 27/12, outras fontes confirmam o dia 17.
- ³⁸ *Processo para se adjudicar próprios reais e nacionais...a Livraria do exmo. conde da Barca*, 1822. Fundação Biblioteca Nacional, Acervo de Manuscritos, códice 65, 4, 0001, n.003.
- ³⁹ Idem, ibidem.
- ⁴⁰ CUNHA, Lygia da, 1970.
- ⁴¹ Levantamento e indexação de Lygia da Cunha.
- ⁴² *Catálogo Le grandthéâtre de l'univers*, V. 60, p. 82-83. FBN, Acervo Iconográfico, C III (63).
- ⁴³ A relação dá entrada pelo sobrenome do gravador seguido do título das obras, do nome do pintor e por último, o número da página aonde se encontra no tomo 60.
- ⁴⁴ HASKELL, Francis. 1980.
- ⁴⁵ Idem, p. 184.
- ⁴⁶ Ibidem.
- ⁴⁷ HEINEKEN, Heinrich. 1771, p. 104-105
- ⁴⁸ A pintura possui 2,80 x 3,28m e pertence ao Metropolitan Museum de Nova York, EUA.
- ⁴⁹ HASKELL, Francis. 1980, p. 184.
- ⁵⁰ DUNCAN, Carol. 2002.
- ⁵¹ WINDESNTTEIN, G. 1951.
- ⁵² HEINEKEN, Heinrich. 1771, p. 10.
- ⁵³ Muitas gravuras eram copiadas no sentido visual da pintura, o que rebateria ao sentido inverso na impressão do papel.

Fontes primárias

Le grandthéâtre de l'univers ou recueil immense et précieux de presque tout ce qui a jamais été gravé para les plus fameux maîtres, concernant la description des royaumes, des provinces et des villes des quatre parties du monde ou l'ontrouve... tomo 60. Fundação Biblioteca Nacional, Acervo Iconográfico, C.III (63).

Fundo Família Araújo de Azevedo (1489-1879). Arquivo Distrital de Braga, Universidade do Minho, Portugal.

Processo para adjudicar próprios reais e nacionais - a livraria do exmo. conde da Barca. Fundação Biblioteca Nacional, Acervo de Manuscritos, códice 65, 4, 001. p. 3.

Referências bibliográficas

BRUM, J. Zeferino Menezes. Do conde da Barca, de seus escritos e livraria. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Tipografia G. Leuzinger & Filhos, n. 2, p. 5-33, 1876/1877.

COUTINHO, Ana-Sofia de Almeida, 2007, p. 10. *Imagens cartográficas de Portugal na primeira metade do século XVIII*. Porto: Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2007 (Dissertação de Mestrado).

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da *A coleção de Estampas Le grand théâtre de l'univers* – tomos . Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970, V. I, t. 1-42; 1973, V. II, t. 43-101, 2004, V.III, t. 102-125. (Coleção Rodolfo Garcia).

FRANÇA, Marie Thérèse Mandroux. *Catalogues de la Colection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*. Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Bibliothèque Nationale de France/fundação casa de Bragança, 2003.3 v.

HASKELL, Francis. *Patrons and painters - art and society in Baroque Italy: a study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*..New Haven/London: Yale University Press, 1980.

HEINEKEN, Heinrich Karl von. *Idée générale d'une collection complete d'estampes...*Leipsic/Viena: Chez Jean Paul Kraus, 1771.

MALAFAIA, Eurico de Almeida. Antonio de Araújo e Azevedo, o conde da barca: personalidade exemplar e coragem. Lisboa: Academia de História, 2004.

SUMAVIELLE, Isabel Maria Lima Araújo Cluny. *O conde de Tarouca e a diplomacia na época moderna*. Lisboa: Livros Horizontes, 2003.

Rogéria de Ipanema

Professora doutora do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



A gravura como objeto de desejo: o universo de imagens da Coleção Arthur Azevedo

Frederico Fernando Souza Silva

Resumo

Esta comunicação é parte do estudo em desenvolvimento sobre o conjunto de obras reunidas pelo dramaturgo e jornalista Arthur Azevedo durante as últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX, período em que viveu na cidade do Rio de Janeiro. Embora composto de pinturas, livros, revistas, álbuns e outros documentos, a gravura é o elemento majoritário entre os itens. São estampas com representações de paisagens, retratos, cenas do cotidiano, monumentos arquitetônicos e motivos religiosos que somados contabilizam aproximadamente 12.000 peças. Por meio da análise de parte desses objetos são investigadas questões concernentes à circulação e o consumo da imagem impressa no contexto artístico-cultural da capital fluminense. Desse modo, pretende-se contribuir para entendimento dos fatores que impulsionaram a formação desta e de outras coleções naquele período.

Palavras-chave: Gravura. Coleção. Arthur Azevedo.

Abstract

This communication is part of the study on developing the set of collected works by playwright and journalist Arthur Azevedo during the last decades of the nineteenth century and the first years of the twentieth century, a period in which he lived in the city of Rio de Janeiro. Although made up of paintings, books, magazines, records and other documents, the engraving is the major element among the items. Are pictures with landscapes representations, portraits, scenes of daily life, architectural monuments and religious reasons which together account for approximately 12.000 pieces. Through the analysis of these objects are investigated issues concerning the circulation and consumption of the printed image in the artistic and cultural context of the capital fluminense. Thus, we intend to contribute to understanding the factors that drove the formation of this and other collections that period.

Keywords: Engraving. Collection. Arthur Azevedo.

O colecionismo de gravuras no Brasil e, principalmente, no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX esteve vinculado, entre outros fatores, à construção de uma cultura burguesa que almejava a aquisição de símbolos da classe dominante tradicional, ou seja, os símbolos presentes na cultura europeia. A expansão da imagem gravada na Europa durante os oitocentos propiciou a comercialização de estampas de toda ordem, desde xilogravuras com preços acessíveis até águas-fortes com valores mais elevados, e uma infinidade de “imagens clássicas e históricas, cenas naturais idealizadas, naturezas-mortas e objetos religiosos que lotavam as casas dos novos ricos”¹.

A alta demanda por imagens propiciou o crescimento de lojas que produziam e comercializavam estampas como a casa de edição *Goupil*, que durante longo período foi líder no mercado de estampas na Europa, com sede em Paris teve filiais em Bruxelas, Londres e Nova York. Além de outros importantes estabelecimentos como a *Imprimerie Lemercier* e *Chardon* sediadas na capital francesa; *Segers & Bouwens*, em Bruxelas; *Artaria & Comp* e *London Virtue & Co*, ambas localizadas na capital inglesa; e *Johnson, Wilson & Co*, em Nova York. Editoras independentes também participaram desse período áureo da gravura como a galeria de arte *Cadart & Luquet* que fornecia estampas por assinatura para os amadores e colecionadores e foi sede da direção geral da *Sociedade dos Água-Fortistas*².



Figura 1: Jean-Léon Gérôme (peint). Goupil (imp.). *Une Collaboration*. Fotogravura. 21x28 cm.

No contexto brasileiro o consumo de objetos dotados de valor artístico se espalhou

com maior celeridade a partir da segunda metade dos oitocentos, despertando o interesse pela decoração dos ambientes domésticos e pelo *bric-à-brac*. O desejo de vincular o país ao universo europeu era latente e a necessidade de reproduzir no Rio de Janeiro padrões decorativos que pudessem ser associados à moderna cultura europeia, sobretudo francesa, impulsionou a oferta de uma variedade de objetos como pinturas, estampas, livros, revistas, estatuetas, moedas e uma infinidade de peças que foram sendo colecionados.

Esse interesse gradativo em reunir obras e objetos tornou o hábito de colecionar uma atividade mais popular, despertando entre aqueles que não dispunham de muitos recursos o desejo pelo acúmulo desses itens³. Da mesma forma, à medida que as coleções se ampliavam, os colecionadores estabeleciam comparações entre as peças, se empenhavam em estudá-las, de modo que, os acervos foram se tornando fontes de conhecimento e o ato de colecionar um projeto mais sério e sistemático⁴.

As lojas de artigos de luxo em atividade no Rio de Janeiro e as galerias de arte como Glace Eléganté⁵, Cambiaso⁶, Vieitas⁷, Moncada, Rembrandt⁸ e De Wilde⁹ dispunham da associação entre arte e indústria. Essa aglomeração de diferentes itens como os *bibelôs* que eram colecionados junto com pinturas, esculturas e gravuras inseriram nos espaços domésticos da burguesia uma multiplicidade de símbolos e representações.

Nas livrarias era possível adquirir estampas, desenhos e aquarelas. Esses estabelecimentos quase sempre possuíam oficinas tipográficas e foram responsáveis não apenas pela comercialização de obras literárias e estampas como pela realização de projetos voltados para a edição de álbuns com vistas de cidades brasileiras e registros de costumes que se tornaram objetos de cobiça entre os colecionadores. Dentre os principais estabelecimentos estavam a *Casa Laemmert*, a livraria *Garnier* e a *Casa Leuzinger*. Este último, fundado pelo suíço Georg Leuzinger, era dotado de uma oficina de impressão de estampas cujos responsáveis eram os gravadores alemães Hulsemann e Bollenberg, além de receber grande quantidade de estampas vindas de Paris que eram amplamente comercializadas entre os amadores¹⁰.

As revistas ilustradas com gravuras que traziam diferentes tipos de representações eram incorporadas à decoração das casas. Em alguns casos as estampas retiradas dos periódicos e jornais ilustrados eram encadernadas e apresentadas em álbuns dispostos nas

salas de visitas ou acondicionadas em pastas e gavetas. Dentre essas revistas, *A Estação* (1872-1892), publicação que Arthur Azevedo colaborou no ano de 1889 e que era composta de duas grandes seções: crônica sobre moda e um parte literária. Na parte literária trazia entre poesias, pautas musicais, notícias, coluna social e comentários sobre espetáculos em cartaz, reproduções de gravuras ou cópias de quadros europeus.

A gravura cumpria assim a função de trazer aos espaços domésticos diferentes significados por meio das cenas do campo, representações de espaços urbanos, cenas orientais ou europeias, de civilizações antigas e modernas, figuras mitológicas etc. Essas imagens substituíam de algum modo as pinturas às quais a maioria do público não tinha acesso, recebiam molduras, ficavam dispostas nas paredes possibilitando o acesso a um repertório de imagens que proporcionavam a contemplação de diferentes lugares, objetos e culturas.

Sobre esse ecletismo de imagens provenientes de diferentes suportes e técnicas Malta (2011) acentua que as fotografias, molduras e estampas, cada qual participava com suas características visuais e técnicas próprias, possibilitando a experiência de se confrontarem, simultaneamente, testando possíveis combinações entre si¹¹. A partir desse contexto é possível compreender como se deu o colecionismo de estampas na segunda metade do século XIX, prática que esteve filiada diretamente a um modelo de consumo. No entanto, os intentos do colecionador, como o desejo e a expertise, são critérios que gerenciam o desenrolar desta prática e o perfil da coleção. Somados a esses fatores estão as doações, os encontros fortuitos e o aprimoramento do olhar do colecionador. Nesse sentido, iremos verificar a seguir como se deu o desenrolar desta prática no caso de Arthur Azevedo.

“Já tenho uma coleção de pelo menos 10.000 retratos gravados em aço e madeira, litografias e fotogravuras [...]”¹². O trecho é parte da carta enviada por Arthur Azevedo ao seu irmão, o dramaturgo, Américo Azevedo. Na correspondência ele agradece o envio de gravuras de São Luís do Maranhão para o Rio de Janeiro e informa que as mesmas já se encontravam devidamente emolduradas. Cita entre as obras que recebeu uma estampa reproduzindo *As Mascaras*, pintura de autoria do francês Jean-Antoine Watteau gravada por W. French. Ao final da correspondência Arthur Azevedo declara o apreço pela arte da gravura e diz: “essas gravuras são os meus encantos, já consegui reunir um bom número delas, dos melhores e mais célebres autores”.

Embora reconhecido pela extensa produção no teatro¹³, na imprensa e na literatura¹⁴ do Rio de Janeiro durante as últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX, Arthur Azevedo foi um colecionador obstinado de objetos de arte e teve a gravura como principal foco da sua prática colecionista.



Figura 2: Jean-Antoine Watteau (pinxt.) W. French (sc.). *As Máscaras*. Gravura. 19x22.5 cm

Nascido em São Luís em 1855 mudou-se para o Rio de Janeiro em 1873. Desde então participou e dirigiu dezenas de jornais e revistas. Colaborou na *Revista Illustrada* (1876), publicação direcionada para a campanha abolicionista, sob a direção de Angelo Agostini. Em 1877 passou a dirigir as revistas de ano, publicação que ganhou destaque no início dos anos 1880, mesmo período em que fundou a *Gazetinha*, periódico em que o crítico de arte Gonzaga Duque iniciou sua atuação na imprensa¹⁵.

Em termos de atuação na grande imprensa, Arthur Azevedo inaugurou no ano de 1885, no jornal *Diário de Notícias*, a coluna *De Palanque*, participação que se estendeu até 1889. Em 1891 retornou ao mesmo jornal com a seção *Chronica Fluminense* publicada aos domingos. Em 1894 lançou a seção *A Palestra* em *O Paiz*, considerado na época o jornal de maior circulação da América do Sul permanecendo até meados de 1908. Em ambos os periódicos escreveu sobre assuntos de interesse geral e reservou, com certa

regularidade, espaço para noticiar obras e projetos de pintores e escultores, abertura de exposições e a chegada de artistas estrangeiros na então capital federal. Da mesma forma nota-se que a gravura esteve no rol dos assuntos tratados ficando evidente o seu apoio na difusão da imagem impressa tanto no âmbito da produção como da circulação.

Na seção *De Palanque*¹⁶ de outubro de 1885, Azevedo informa que o gravador João Paulo Hildebrandt¹⁷ mandou-lhe “caprichosamente encadernado”, o primeiro volume da revista *Distração*, contendo os cinquenta e dois primeiros números. Em seguida comenta que Hildebrandt tinha a intenção de abrir um curso de xilografia anexo à direção da revista, e com isso levar adiante uma ideia do jornalista e escritor Félix Ferreira¹⁸ que era de manter o curso com os esforços reunidos de todos aqueles que precisavam dos serviços da xilografia.

Em suas crônicas Arthur Azevedo também incentivou a associação entre texto e imagem nas publicações como forma de criar uma documentação visual. Em 1899 publicou um artigo anunciando que o jornalista Ferreira da Rosa, “teve uma ideia *fin de siècle*¹⁹”. Ferreira da Rosa estava preparando uma obra intitulada *O Rio de Janeiro em 1900: visitas e excursões*. Azevedo sugere que a publicação que tinha o objetivo de registrar todos os estabelecimentos públicos e particulares do Rio de Janeiro como igrejas, asilos, hospitais, escolas, fabricas, oficinas e teatros, “para ficar mais documentado e mais atraente, tivesse muitas gravuras”.

Outra constatação com bases nos artigos foi a sua predileção pela produção de retratos em água-forte no lugar da fotografia. Em 1901, Modesto Brocos publicou um retrato gravado em água-forte de Quintino Bocayuva²⁰. Sobre a obra Azevedo anuncia em sua *Palestra*²¹: “posso afiançar aos leitores que essa é uma das mais belas estampas que têm sido executadas no Rio de Janeiro”. Afirmo que a mesma excedia a fotografia na perfeição dos traços e que o trabalho de Brocos “que maneja com talento a ponta de água-fortista” merecia o apreço dos amadores, “a fim de que se implante entre nós o gosto pela arte da gravura, que tanta falta sempre nos fez”. Em seguida sugere que o artista iniciasse a publicação de gravuras, não apenas de retratos, como de alguns quadros existentes na Escola Nacional de Belas Artes e em galerias particulares. Para Azevedo aquela era uma forma de ensinar ao público que “o ideal da reprodução artística de uma pintura ou de um desenho não é o cromo, nem a fotografia, por mais aperfeiçoados que sejam os respectivos processos”.

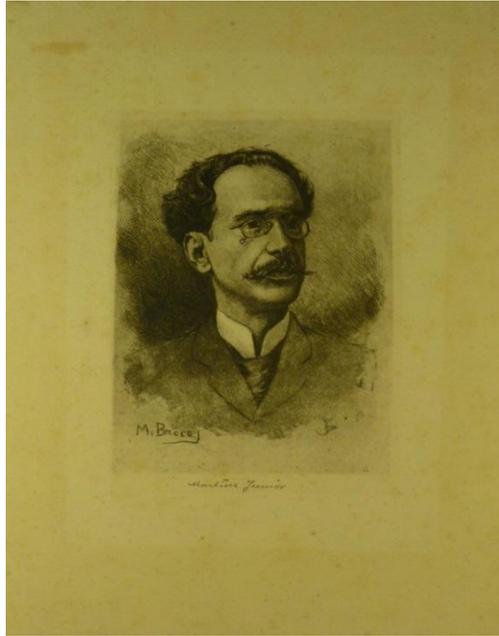


Figura 3: Modesto Brocos. *Martins Junior*. Água-forte. 28x20cm.

Em março de 1900 Arthur Azevedo anuncia a chegada do paisagista Antônio Parreiras de uma excursão à Bahia. Informa que o pintor trouxera “12 magníficos desenhos feitos a bico de pena”, e elenca cada um com suas respectivas representações de paisagens, ruas, locais históricos, marinhas e monumentos arquitetônicos. Em seguida solicita que a *Associação do 4º centenário* mande gravar os desenhos a água-forte, enfatizando que aquele era o “único processo pelo qual poderiam ser fielmente reproduzidos”. Justifica o pedido afirmando que “não faltará quem faça coleções brasileiras”, e que a edição dessas gravuras facilmente se esgotaria. Segundo ele, para o sucesso nas vendas bastava que “se anunciasse que as respectivas chapas seriam destruídas logo depois da tiragem”, assegurando então que as estampas teriam uma tiragem limitada.

Ainda no âmbito das notícias veiculadas nos jornais da época destacam-se os artigos publicados pelos jornalistas Garcia Redondo e Antônio Salles. Os textos fazem uma breve descrição da residência de Arthur Azevedo colaborando no reconhecimento da sua prática de colecionador e das obras presentes em seu acervo.

Na seção *Notas de Um Excursionista*²² Garcia Redondo narra sua visita à casa de Arthur Azevedo que, segundo ele, era de “aparência medíocre, mas uma vez aberta a porta da rua, caía-se em uma sala risonha, artisticamente mobiliada, e cujas paredes eram forradas de quadros de alto a baixo”. Cita entre as obras “um belo retrato pintado por

Modesto Brocos e o busto de Arthur Azevedo em prata feito por Rodolfo Bernardelli”. Além de pinturas de Giovanni Battista Castagneto, Augusto Petit e Pedro Weingartner, “quadrinhos flamengos e chineses e um sem fim de esboços e de desenhos a pena, ao lado de uma centena de fotografias de artistas dramáticos”. Relata que tudo o que estava naquela sala dava para uma hora ou duas de exame atento. Os objetos de arte estavam distribuídos em todos os cômodos: “Não tinha ainda concluído e já o Arthur me levava a outra sala e como esta, forrada de quadros e dali passamos para o seu quarto de dormir onde vi uma infinidade de quadros de artistas nacionais e estrangeiros”.

Em matéria publicada no jornal *Correio do Ceará*²³, Antônio Salles relata que a residência de Azevedo era “um pequeno museu de objetos de arte”, e que muitas obras eram de artistas seus amigos. Enfatiza que sua grande paixão eram as gravuras, de que se tornou um colecionador famoso. “Todas as paredes estavam inteiramente forradas delas. Na sala e no gabinete havia rumas de imensas pastas de couro cheias de gravuras”.

De acordo com as descrições podemos concluir que além do forte gosto pelas artes plásticas a casa do dramaturgo era condizente com os padrões decorativos da época, e que partidos objetos como gravuras, desenhos, pinturas e esculturas eram de artistas seus amigos. Esses elementos orientam no entendimento sobre como foi possível formar um acervo tão vasto.

Arthur Azevedo também foi citado por estudiosos como um intelectual interessado pela arte da gravura. Orlando da Costa Ferreira, autor de *Imagem e Letra*, ao discorrer sobre a participação do pintor e litógrafo berlinense Augusto Off na imprensa carioca, atesta a qualidade do seu trabalho citando trecho da fala de Arthur Azevedo: “o adorável Off, cujos retratos litografados valem talvez os de Devéria²⁴”. Na sequência Ferreira menciona que ambos colaboraram juntos na revista *Pena e Lápis* (1880), e que Azevedo como “raríssimos no seu tempo, foi conhecedor e apreciador de gravuras²⁵”.

Dentre os itens colecionados por Arthur Azevedo estão álbuns de gravuras com anotações suas informando o título, a autoria e a procedência das estampas. As informações indicam que parte das obras são remanescentes de outras coleções. Em um álbum com quatorze estampas ilustrando fatos da vida de *Frederico, o Grande* Azevedo registra que o mesmo pertenceu ao espólio do colecionador João Alves Mendes da Silva. Em outro álbum com 45 vistas da cidade de Amsterdam, ele informa que as mesmas

foram gravadas por A. Lutz e W. H. Hoogkamer tendo as recebido de presente do Sr. Francisco Rodrigues de Paiva²⁶.



Figura 4: Victor Frond (photog.) Philippe Benoist (lith.). *Ancien Collèges Jésuites a Bahia*. Litografia. 32 x 39 cm.

Outro álbum possui 40 gravuras que, segundo ele, foram “arrancadas de um livro imenso apresentando vários países”. Entre as estampas cinco são gravadas por Winkles e Fromel; duas por Kunstverlag; uma por cada um dos seguintes gravadores: Winkles, Herzer, Worms, Lambert, Rudolph, Rosmaisler, Gugeler, Schnell e Abresch. Ao final registra que as obras foram compradas de Francisco Rodrigues de Paiva e que integravam o espólio do colecionador João Mendes da Silva.

No álbum com dez estampas pertencentes a uma série de quarenta imagens intitulada *Histoire des actions extraordinaires de Samson*, as mesmas foram “desenhadas por François Verdier (1651 – 1730) em 1698, e publicadas em princípio do século XVIII, em Paris, pelo celebre gravador-escritor François Chereau (1680 – 1729)”. Arthur Azevedo informa que essas dez estampas foram enviadas por Antônio Cambiaso, proprietário da Galeria Cambiaso, estabelecimento que comercializava quadros, gravuras e objetos de arte no Rio de Janeiro.

Além das anotações nos álbuns de gravuras, outros documentos manuscritos reforçam a proposição de que Arthur Azevedo adquiria conhecimento sobre as técnicas e os aspectos históricos relacionados à gravura. Em Carta²⁷ enviada ao pintor português Pedro Peres, Arthur Azevedo faz a descrição de uma gravura e identifica a autoria de um

retrato: “creio que o retrato que você possui com o sinal *BL*, é gravado por Bernard Lens, gravador a maneira negra nascido em Londres (1619-1725)”.

Em seguida informa que “basta um simples olhar para determinar a época exata e a escola a que ela pertence”. Azevedo demonstra expertise afirmando que “desde que haja um original qualquer, ou uma inscrição, por menos completa que pareça, a classificação de uma velha gravura é o que há de mais fácil em iconografia”. Na sequência informa que a classificação de uma paisagem também poderia ser feita à vista da estampa e do assunto e observa que “a paisagem só começa a ser bem compreendida pela gravura no século passado (XVIII), depois de Woollett²⁸, que no gênero não foi (até hoje) excedido nem pelos água-fortistas modernos”.

Ao final da carta convida Pedro Peres para conhecer uma gravura em sua residência: “Se algum dia você me der o prazer de vir à nossa casa mostrar-lhe-ei uma gravura de Woollett, que vale um quadro. É uma bela paisagem, admirável o colorido e a perspectiva”. Essas informações sinalizam os métodos empregados pelo colecionador na busca por novas aquisições e a sua capacidade em reconhecer as particularidades de uma estampa.

Após o falecimento de Arthur Azevedo em outubro de 1908, a família do teatrólogo foi obrigada a se desfazer da *Coleção* devido à difícil condição financeira em que se encontrava. Nesse período, o então Deputado Federal Coelho Neto fez um discurso na tribuna da Câmara Federal solicitando a incorporação do acervo ao Patrimônio Artístico Nacional, porém, o pedido foi negado.

Em 1910 o Governador do Maranhão Luiz Domingues da Silva, sensibilizado com a situação e ciente do valor das obras, manifestou interesse em adquiri-las. Avaliada no Rio de Janeiro pelo pintor carioca Augusto José Marques Junior e pelo desenhista maranhense Ignácio de Viveiros Raposo, foi adquirida das mãos de Carolina Lecouflé, viúva de Arthur Azevedo, pelo valor de trinta contos de réis²⁹.

Segundo registro da Revista de Geografia e História do Maranhão (1946), a coleção de estampas e os óleos sobre tela constituíam-se de 22.677 gravuras (litografias, xilogravuras, águas-fortes e fotogravuras), das quais 6.557 foram identificadas pelo próprio Arthur Azevedo, 360 desenhos e 93 pinturas a óleo de autorias diversas. Devido

às condições desfavoráveis de conservação, aliado ao descaso e prováveis furtos e extravios, a *Coleção* atualmente é formada de aproximadamente 12.000 itens.

O conjunto de obras é marcado pelo ecletismo típico das coleções formadas durante o século XIX com diferentes tipos de representações, suportes, técnicas e autorias. Dentre os itens estão álbuns de retratos compostos de gravuras, recortes, desenhos e fotografias distribuídas em 42 volumes que somados formam um total de 3.956 imagens. São retratos de escritores, dramaturgos, filósofos, cientistas, políticos, reis e rainhas. Os álbuns foram montados por Arthur Azevedo e estão organizados em ordem alfabética, de acordo com etiquetas coladas nas margens das páginas com sobrenome, nome, data de nascimento e morte do retratado.

Somam-se a esses itens o conjunto de gravuras avulsas acondicionadas individualmente em envelopes e distribuídas em onze mapotecas. Cada mapoteca possui dez gavetas e cada gaveta acomoda 50 itens formando um montante de 5.500 estampas.

O acervo abriga também um amplo conjunto de álbuns de paisagens. Dentre esses estão 18 litografias a partir das aquarelas executadas pelo inglês William Gore Ouseley retratando os litorais do Rio de Janeiro e Bahia; álbum sem título com 13 vistas das cidades de Roma, Milão, Turim, Nápoles, Prócida, Vietri, Palermo, Monreale, Siracusa, Taormina e Catânia litografadas por Bachelier a partir dos desenhos de Philippe Benoist e impressas na Casa Lemercier (Paris). Somam-se às paisagens os álbuns com cenas de costumes e registros do trabalho escravo como o raríssimo *Brasil Pitoresco* de autoria do fotógrafo francês Victor Frond; 67 litografias de Bichebois e Victor Adam, executadas a partir dos desenhos de Johann Moritz Rugendas e o álbum com 20 gravuras feitas a partir das pinturas de Peter Paul Rubens.

Os livros ilustrados localizados no acervo tratam de temas relacionados à história da gravura e da pintura, e sinalizam parte da literatura que guiava Arthur Azevedo no processo de aquisição e organização de sua coleção. Dentre esses estão *Histoire de la Gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France* de Georges Duplessis³⁰; *Essai Typographique et Bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois* de Ambroise Firmin Didot³¹ e *La gravure a l'eau-forte* de Raoul de Saint-Romain³². Entre as revistas do acervo estão os exemplares das revistas *Les Arts*, *Le Theatre*, *Revue Illustrée* e *Le Panorama*. Entre os manuscritos está o primeiro catálogo da *Coleção* datado de 1917 de autoria do escritor Domingos Perdigão.



Figura 5: William Gore Ouseley (del.) J. Needham (lith.). *The Sugar Loaf Rock – Rio de Janeiro*. Litografia. 34 x 46 cm.

Dentre as pinturas a óleo o acervo abriga obras dos seguintes artistas: Augusto Off, Antônio Parreiras, Auguste Moreaux, Aurélio Figueiredo, Belmiro de Almeida, Elyseu D'Angelo Visconti, E. Médard, Gastão Formenti, Giovanni Batista Castagnetto, Gustavo Dall'Ara, Henrique Bernardelli, Henrique José da Silva, Jean Leon Pallière, João Raimundo Ribeiro, Louis Lartigou, Manuel Teixeira da Rocha, Numa Ayrinhac, Porciúncula de Moraes, Rodolfo Amoedo, Stefano Cavallaro e Victor Meirelles.

Atualmente a *Coleção* que leva seu nome encontra-se na Curadoria de Bens Culturais do Palácio dos Leões, sede do poder executivo do Estado do Maranhão. Embora passado mais de um século desde a transferência das obras do Rio de Janeiro para São Luís o acervo não foi catalogado de forma integral. Os livros de registros das obras possuem dados incompletos e nota-se, a partir das pesquisas realizadas, a necessidade de uma nova catalogação do acervo a fim de preencher as lacunas existentes, sobretudo com relação à divisão dos itens de acordo com os temas, técnicas e períodos.

Notas

- ¹ NEIFEH; Smith. *Van Gogh – A Vida*. Companhia das Letras, 2012, p. 92.
- ² PARSHALL, Peter. *The Dark Side of Light: arts of privacy*. 2009, p. 23.
- ³ Ver MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Mauad X: Rio de Janeiro FAPERJ, 2011.
- ⁴ Ver BLOM, Philipp. *Ter e Manter: Uma história íntima de colecionadores e coleções*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ⁵ Galeria localizada na Rua do Ouvidor.
- ⁶ Estabelecimento de propriedade do Sr. Antônio Cambiaso Monteiro.
- ⁷ Galeria localizada na Rua da Quitanda, nº 85.
- ⁸ Galeria inaugurada em 1901 na Rua do Rosário.
- ⁹ Estabelecimento de propriedade do comerciante belga Laurent De Wilde localizado na Rua Sete de Setembro, nº 100.
- ¹⁰ Ver, SENNA, Ernesto. *O velho comércio do Rio de Janeiro*. Apresentação George Ermakoff. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.
- ¹¹ MALTA. Op. Cit. – p. 184.
- ¹² Museu Histórico e Artístico do Maranhão. *Carta a Américo Azevedo*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1899.
- ¹³ Arthur Azevedo foi o mentor da campanha lançada em 1894 para criação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A inauguração do Theatro só veio a ocorrer 14 de julho de 1909, meses após o seu falecimento em outubro de 1908.
- ¹⁴ Em 1897 integrou o grupo de fundadores da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de nº 29, tendo como patrono Martins Pena.
- ¹⁵ Ver *No tempo da Gazetinha* In: DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Org. Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins. – Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 301
- ¹⁶ *Diário de Notícias* coluna *De Palanque*, 27 de outubro de 1885.
- ¹⁷ João Paulo Hildebrandt – Gravador alemão radicado no Rio de Janeiro falecido no ano de 1915.
- ¹⁸ Félix Ferreira (1841-1898) autor do livro *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Rio de Janeiro, 1885.
- ¹⁹ *O Paiz*, coluna *Palestra*, 29 de agosto de 1899.
- ²⁰ Quintino Bocayuva (1836-1912) – Jornalista e político brasileiro.
- ²¹ *O Paiz*, coluna *Palestra* 6 de fevereiro de 1901. Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.
- ²² *O Paiz*, seção *Notas de Um Excursionista*, 20 de dezembro de 1894, Hemeroteca Digital Brasileira, FBN.
- ²³ SALLES, Antônio. *Jornal Correio do Ceará*, 01 de agosto de 1927. Fundo Arthur Azevedo. Academia Brasileira de Letras.
- ²⁴ Achille Devéria, pintor e gravador francês atuante na primeira metade do século XIX.
- ²⁵ FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: EDUSP, 1994. (Texto & Arte; v. 10), p. 411.
- ²⁶ Francisco Rodrigues de Paiva – alfarrabista brasileiro proprietário do *Bric-à-Brac*, estabelecimento de compra e venda de livros, manuscritos, autógrafos, estampas, moedas, medalhas, móveis e objetos de arte localizado na Rua da Lapa, 87.
- ²⁷ *Carta a Peres*. Rio de Janeiro, 23 de Maio de 1900. Santa Tereza, Rua dos Junquinhos, 4b. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.
- ²⁸ William Woollett (1735-1785) – gravador inglês nascido na cidade de Maidstone.
- ²⁹ A autorização da compra foi publicada no Diário Oficial em 14 de abril de 1910, de acordo com a lei nº 554. A negociação foi concluída somente em 04 de outubro de 1910, quando o acervo passou efetivamente a fazer parte do patrimônio cultural do Estado do Maranhão.
- ³⁰ Georges Duplessis (1834-1899) foi diretor do gabinete de estampas da Biblioteca Nacional da França de 1885 até o ano do seu falecimento.
- ³¹ Ambroise Firmin Didot (1790-1876) – filho do editor francês Firmin Didot, trabalhou no mercado editorial e foi colecionador de arte.
- ³² Raoul de Saint-Romain (1849-1915) – escritor e dramaturgo francês.

Referências Bibliográficas

BLOM, Philipp. *Ter e Manter: Uma história íntima de colecionadores e coleções*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Org. Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins. – Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: EDUSP, 1994. (Texto & Arte; v. 10).

NAIFEH, Steven. *Van Gogh: A Vida*. Steven Naifeh e Gregory White Smitn; trad. Denise Bottmann. – 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

PARSHALL, Peter. *The Dark Side of Light: arts of privacy, 1850-1900*. Farnham and Washington: Ashgate and National Gallery of Art, 2009.

SENNA, Ernesto. *O velho comércio do Rio de Janeiro*. Apresentação George Ermakoff. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.

Frederico Fernando Souza Silva

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) /bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) /São Paulo, Brasil f_fred80@yahoo.com.br



Versões Construtivas na coleção de Artes Visuais do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/UFJF)

Patrícia Ferreira Moreno

Resumo

O Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), pertence à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e seu acervo é composto por obras de artistas brasileiros e internacionais e conta com pinturas, gravuras, desenhos, esculturas e litografias capazes de compor a trajetória do Modernismo desde seus primórdios até os desdobramentos estéticos que originaram suas vertentes construtivas, que, no Brasil, foram chamadas de Concretismo. O objetivo principal dessa pesquisa é investigar as particularidades das produções artísticas realizadas nos anos 1960, presentes na coleção do poeta Murilo Mendes, cujos artistas se associaram ao concretismo. Destacamos as obras de Almir Mavignier e de Franz Weissmann para compreender o “lugar” dessas obras no acervo, o contexto de sua aquisição pelo poeta Murilo Mendes e as relações entre elas e o pensamento abstrato geométrico.

Palavras chave: Museu de Arte Murilo Mendes. Concretismo. Almir Mavignier. Franz Weissmann.

Abstract

The Museum of Art Murilo Mendes (MAMM), belongs to the Federal University of Juiz de Fora (UFJF) and its collection consists of works by Brazilian and international artists and includes paintings, prints, drawings, sculptures and lithographs able to compose the trajectory Modernism from its beginnings to the aesthetic developments that originated its constructive aspects, which, in Brazil, were called Concretism. The main objective of this research is to investigate the particularities of artistic production beginning in the 1960s, present in the collection of the poet Murilo Mendes, whose artists were associated with concreteness. We highlight the works of Almir Mavignier and Franz Weissmann to understand the "place" of the works in the collection, the context of its acquisition by the poet Murilo Mendes and the relationships between them and the geometric abstract thought.

Keywords: Murilo Mendes Museum of Art. Concretism. Almir Mavignier. Franz Weissmann.

Para citar este artigo: MORENO, Patrícia Ferreira. Versões Construtivas na coleção de Artes Visuais do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/UFJF). In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; NETO, Maria João; MALTA, Marize (orgs.). **Anais do II Encontro do Grupo MODOS/ II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil: Histórias da arte em coleções – comunicações**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016, p.78-88. Disponível em: <http://www.eba.ufjf.br/index.php/2012-05-25-09-39-48/edicoes-eba>
ISBN 978-85-87145-66-6

Murilo Mendes, detentor de muitas atribuições intelectuais – poeta, escritor, crítico de arte – constituiu ao longo de sua vida uma rica coleção de artes visuais, composta por obras de artistas de renome internacional, as quais passaram a pertencer a ele por vias diversas, é possível afirmar, contudo, que boa parte delas foi doada pelos próprios artistas ao poeta. Isso se tornou possível porque Murilo foi um articulador cultural, cultivando em torno de si uma vasta e internacional rede de sociabilidades, cujos frutos são reconhecíveis não só por sua intensa correspondência com grandes nomes das artes e das letras, mas também por esse rico acervo, o qual somente há pouco tempo começou a ser pesquisado de forma mais sistêmica. O início das pesquisas está relacionado à aquisição do seu acervo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Uma parte considerável da coleção de artes visuais de Murilo Mendes foi transferida para a UFJF, em 1994, quando foi criado o Centro de Estudos Murilo Mendes, uma proposta que unificava a biblioteca do poeta, doada para a UFJF em 1975, com o acervo de artes visuais. Esse centro de estudos foi ampliado, transformando-se, em 2005, no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM). Esse conjunto de obras de artes visuais do MAMM é formado, sobretudo, pelas que pertenceram a Murilo Mendes, mas também conta, atualmente, com pinturas, gravuras, desenhos, esculturas e litografias de períodos mais contemporâneos. As obras da coleção de Murilo Mendes são o foco privilegiado nesse trabalho, por serem capazes de apresentar a trajetória do Modernismo desde seus primórdios até os desdobramentos estéticos que originaram suas vertentes construtivas, que, no Brasil, foram chamadas de Concretismo.

A partir das obras do acervo é possível investigar, dentre as múltiplas perspectivas existentes, as posturas e as discussões sobre a produção artística brasileira em suas duas grandes vertentes: uma consolidada desde a década de 1920 e que permanece ligada ao ideário dos primeiros modernistas, com obras vinculadas às manifestações artísticas de cunho figurativo, e outra, iniciada nos anos 1950, cujas propostas inserem a produção artística do país em uma concepção de teor abstracionista, com elaborações ligadas à linguagem geométrica e às ideias construtivistas.

Nosso recorte, na presente pesquisa, incide nas obras do acervo que versam sobre o momento abstrato geométrico, vinculado às ideias construtivistas. Os artistas que se dedicaram a essa produção associaram-se a um pensamento originado pelos construtivistas russos da década de 1920, às ideias dos construtivistas ocidentais de Piet Mondrian e às

concepções da Bauhaus. As intenções da pesquisa construtivista centravam-se na utilização da linguagem geométrica, por ser considerada por eles universal, e na construção de um espaço pictórico bidimensional composto por planos que determinavam a natureza dos volumes, dos contrastes e das tensões nas obras. Os princípios dos construtivos afastam-se das conotações líricas ou simbólicas. Assim, o quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos (planos e cores), não tem outra significação senão ele próprio. Contrários aos preceitos do Dadaísmo e do Surrealismo, os movimentos de extração construtiva operavam buscando uma integração funcional da arte na sociedade e seu esforço seguia no sentido de estetizar o ambiente social e educar esteticamente as massas. Para Ligia Canongia (2005, p.31-32), os artistas abstratos geométricos brasileiros aderiram ao construtivismo internacional não só porque acreditavam na geometria como uma arte universal, de fácil compreensão por todas as culturas do planeta, mas também porque compartilhavam a crença na força da comunicação estética em termos de transformação social.

Cabe mencionar, também como um importante marco referencial para o fortalecimento das concepções construtivas no Brasil, a premiação dada ao artista suíço Max Bill na I Bienal de São Paulo, em 1951. Sua escultura intitulada *Unidade Tripartida*, inspirava-se em uma figura da matemática moderna – a fita de Moebius -, cuja forma está estruturada em uma “tira” que evolui no espaço continuamente, sem ponto de ruptura. Assim, com os concretos e, principalmente os Neoconcretos, a pintura se aproxima de modo cada vez mais radical da escultura, da arquitetura e dos relevos. Suas premissas englobaram também pesquisas sobre percepção visual, informadas pela teoria da *Gestalt*, e a defesa da integração da arte na sociedade pela participação do artista nos vários setores da vida urbana, como pregava a Escola Superior da Forma, fundada por Max Bill, em Ulm, Alemanha, em 1951, e que dá prosseguimento ao projeto da Bauhaus.

Assim, inspirados pelas ideias construtivistas e adotando a denominação de Concretistas, formou-se em São Paulo, um grupo composto por pintores e escultores denominado *Grupo Ruptura*, contando, inicialmente, com Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro. Aos poucos, o grupo ampliou-se com a presença de Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Maurício Nogueira Lima e Willys de Castro, dentre outros. Já no Rio de Janeiro, foi constituído outro pólo de produção concreta, em torno de Ivan Serpa, a partir do qual reuniram-se Almir Mavignier, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Amilcar de Castro, Franz Weissman e Abraham Palatnik, dentre outros artistas, formando o *Grupo Frente*.

A despeito de uma pauta geral partilhada pelo Concretismo no Brasil, é possível afirmar que a investigação dos artistas paulistas enfatiza o conceito de pura visualidade da forma, à qual o grupo carioca se opôs propondo uma articulação maior entre arte e vida. Com uma postura contrária às ideias da obra de arte como "máquina" ou "objeto", há na produção carioca uma ênfase maior na intuição como requisito fundamental do trabalho artístico. As divergências entre os dois grupos se explicitaram na Exposição Nacional de Arte Concreta, São Paulo, 1956, e Rio de Janeiro, 1957, deflagrando o rompimento que fez surgir o Neoconcretismo.

Os debates que permearam os discursos em disputa nessas vertentes construtivas brasileiras, sobretudo no que se refere às buscas por associar arte e vida, se fazem presentes nas obras de Almir Mavignier e Franz Weissmamm presentes no acervo do MAMM. E a elas nos dedicaremos agora.

Almir Mavignier no MAMM: uma técnica construtiva rara

Almir da Silva Mavignier, nascido em 1925, no Rio de Janeiro, mudou-se para Alemanha em 1953, ano em que iniciou seus estudos em Ulm, Escola Superior da Forma, de Max Bill. Mavignier é pintor, artista gráfico e professor e atualmente reside em Hamburgo. Foi o fundador do Ateliê de Pintura e Modelagem no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro em 1948, um lugar diferenciado que abrigou reuniões e debates entre ele, Mário Pedrosa, Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Um dos pontos altos dessas discussões era sobre a produção artística dos internos, a qual se apresentava, em muitos casos, esteticamente rica e desafiadora.

Dentre outros fatores, a influência de Mário Pedrosa serviu como grande incentivo à conversão de Mavignier ao abstracionismo geométrico. Em carta à Aracy Amaral, Mavignier confirmava a ascendência de Mário Pedrosa no Ateliê do Engenho de Dentro:

A tese de Pedrosa, 'A influência da teoria da Gestalt sobre a obra de arte', me informou que o conteúdo de uma forma não se encontra no caráter próprio da forma. Esse conhecimento me permitiu abandonar uma pintura naturalista e iniciar uma pintura de pesquisas concretas de formas livres de associações"¹.

As cinco obras presentes no acervo do MAMM são de serigrafia sobre papel. Três delas foram elaboradas em 1961 e pertencem a uma das três séries realizadas sob o título

48 Permutações. Trata-se de três variações compositivas com 16 permutações cada uma, com edição de 50 exemplares. Nessas obras Mavignier expõe uma concepção de abstracionismo geométrico autônoma, preocupada em criar uma visualidade capaz de gerar movimento não só pela fora, com também pelo emprego da cor. Aracy Amaral ao analisar *48 Permutações* entende que “a partir de dois quadrados estabelece-se um jogo de alterações visuais pelo processo serigráfico com a troca de cores que afetam totalmente a visualidade da imagem em cada permutação cromática”². Além disso, há dados mais recentes que podem complementar tais informações, em entrevista por e-mail Mavignier explicou que tinha também como intenção “economizar na produção” e, por isso, a programação na máquina trouxe resultados cromáticos inesperados, obrigando-o a inventar novas combinações de cores³.

Em 1962, Mavignier expôs suas permutações no *Studio f*, em Ulm. Murilo Mendes e sua esposa o visitam e nessa ocasião o artista os presenteou com uma série inteira das *48 Permutações*, entretanto, somente três dessas obras encontram-se atualmente no acervo do MAMM. A importância histórico-artística dessas obras incide sob o fato de terem se tornado um marco na produção de Mavignier, pois, segundo Aracy Amaral, “as permutações provocariam o surgimento de pinturas a partir dessa experiência”⁴. De fato, os desdobramentos de sua trajetória artística, a partir das permutações, apresentam-se em diálogo contínuo com essas. É o que podemos verificar nas outras duas obras presentes no acervo do museu, cujas datas catalogadas pelo museu são uma de 1964 e a outra de 1966, porém vemos com ressalvas essa marcação⁵. Tratam-se de duas variações cromáticas de pontos verdes sobre o fundo vermelho, intituladas Verde côncavo sobre vermelho e Verde convexo sobre o vermelho, ambas gravuras sobre papel. Essas duas obras demonstram o amadurecimento de um processo estético de Mavignier, iniciado anos antes. Segundo Mavignier:

Em 1954, fiz o primeiro quadro com ‘pontos’ (partículas de tinta) que eram distribuídos em zonas de cor livremente. Nos dois anos seguintes, os pontos foram colocados em quadrículas, a fim de controlar a concentração cromática com maior precisão. Nas pinturas os pontos eram partículas de tinta, e nas serigrafias eram círculos⁶.

Ao configurar contrastes intensos entre as cores verde e vermelho e intensificar o movimento nas formas, Mavignier desdobra nos dois trabalhos do acervo do início dos

anos 1960, uma de suas características mais marcantes: o uso de uma retícula de pequenos círculos para formar outras figuras. Essa sucessão de círculos forma uma rede, uma malha constitutiva de todas as formas, agora mais intensificada.

A variação de diâmetro ou de cor desses círculos, muitas vezes quase imperceptível, cria um potente efeito óptico, dando movimento à figura. Os pontos projetam a pintura, ou seja, criam visualidades para “além da bidimensionalidade”. É importante mencionar, por isso, que a influência de Paul Klee, um dos pilares teóricos de Ulm, também está presente no trabalho de Mavignier, através da ideia do ponto de energia formado no encontro de duas linhas. O uso de cores opostas ou complementares intensifica esse efeito entre as forças. A ideia de ritmo e os princípios da apreensão gestáltica da forma também seriam heranças de Ulm. Na referida escola, Mavignier começou a desenvolver as experiências com quadrados, herança estética do professor Joseph Albers (*Homenagem ao quadrado*, 1963), abrangendo ao uso de losangos e círculos “torcidos” ou “incompletos”.

A importância de Mavignier para as ideias construtivas no Brasil foi reconhecida pela crítica e reiterada várias vezes pelo próprio Mario Pedrosa, o crítico que tanto o influenciou. Contudo, como chave de leitura para compreendermos os motivos pelos quais Mavignier é o artista concreto brasileiro com o maior número de obras no acervo de artes visuais de Murilo Mendes, recorreremos às críticas do poeta sobre a produção de Mavignier. Em uma de suas críticas, ao falar da produção artística de Mavignier, o poeta-crítico de Arte, afirmou

no caso de Mavignier tais comunicações (da forma) acham-se baseadas numa perfeita apresentação geométrica do campo bidimensional, num senso certo da funcionalidade das cores e da montagem dos planos; numa combinação sempre nova de ritmos alternados. Todos os elementos se organizam em vista de rigorosa unidade estética, atendendo à dupla necessidade didática e hedonística⁷.

As declarações de Murilo Mendes sobre o artista nos permitem compreender como o poeta o elegeu como representante legítimo do pensamento construtivo, entendendo-o como “um caso raro de artista do meu país a assimilar rapidamente e com resultados tão positivos um dos aspectos típicos da civilização alemã, em geral não muito próxima da nossa índole: a invenção da técnica”⁸. Técnica inventiva essa que nos permite

reafirmar a importância de sua obra para a História da Arte no Brasil e, mais ainda, demonstrar como as suas obras, contidas no acervo do MAMM, podem testemunhar isso.

FrazWeissmamm no MAMM: construir o caos no vazio

Franz Weissmann nasceu em 1911 na cidade de Knittelfeld, na Áustria, imigrando para São Paulo em 1921. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1945 e na Escola Nacional de Belas Artes estudou arquitetura, pintura, desenho e escultura. Posteriormente transferiu-se para Belo Horizonte, onde passou a trabalhar em desenhos e esculturas com crescente simplificação. E, em 1948, a convite de Guignard (1896-1962), começou a dar aulas de modelo vivo, modelagem e escultura na primeira escola de arte moderna da capital mineira, a Escola do Parque, onde permanece até 1956. Entre seus alunos, contam-se Amílcar de Castro (1920-2002), Farnese de Andrade (1926 - 1996) e Mary Vieira (1927-2001).

Em 1951, realizou as primeiras experiências construtivas, participando do Grupo Frente e, nesse período, expôs um de seus primeiros trabalhos dentro dessa vertente: a obra “Cubo Vazado” (1951). O artista utilizava um processo de criação que consistia em trabalhar diretamente no material, cortando e dobrando protótipos de suas obras, sem desenhá-las antes. Suas esculturas, cada vez mais geométricas, passaram a buscar a essência da figura nas quais o espaço vazado passa a ser recorrente. Esse “vazio ativo” - como o artista costumava chamar tais espaços – mantem-se na sua obra e são rastros dos estudos de Weissmamm sobre as obras dos construtivistas europeus.

“O *Cubo Vazado* foi o rompimento definitivo com a figura. Nessa época eu gostava muito do trabalho do Max Bill. Ele me estimulou muito e desse estímulo nasceu o *Cubo Vazado*. Parto do cubo como elemento tridimensional e parto do quadrado como elemento plano. O cubo foi o elemento original que me impulsionou a ir para a frente⁹.”

Em 1958, o artista recebeu o prêmio de viagem ao exterior com a obra *Torre no 8º* no Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM). Por isso, no ano seguinte, transferiu-se para a Europa, onde permaneceu até o fim de 1964. Apesar de visitar diversos países europeus, estabeleceu-se na Espanha. As obras de Weissmamm contidas no MAMM foram doadas a Murilo Mendes no período em que o artista estava morando em Madrid.

Murilo Mendes e Franz Weissmann trocaram frequentes correspondências em decorrência de seus laços de amizade. Nessas cartas o artista contava-lhe seus anseios, tanto os do trabalho quanto os da vida, enquanto o poeta lhe respondia com sinceridade e pragmatismo, tentando lhe direcionar. Murilo, em suas cartas, deixou transparecer o carinho que ele e Saudade, sua esposa, tinham para com Weissmann, prezando por seu bem-viver com zelo¹⁰.

Os desenhos de Weissmann, de maneira geral, tinham um teor escultórico e essa é a característica principal do desenho presente no acervo do MAMM. Há duas obras do artista na parte da coleção do poeta que se encontra no museu, ambas sem título, a primeira é uma pintura de 1961 e a outra é o desenho que já mencionamos, de 1963, nele a linha e os espaços se contrastam, mas permanecem entrelaçados sucessivamente.

É importante mencionar que Weissmann utilizou materiais deliberadamente cotidianos, como o nanquim aplicado com palito ou a esferográfica, como é o caso do desenho de 1963. Esse dado é importante para que compreendamos o seu vínculo com a negação da arte “nobre”, feita somente com materiais nobres: para ele qualquer nobreza da arte advém de sua concepção nobre, não de qualquer outro elemento. Dessa forma, Weissmann surge como peça de transição no cenário da Arte Brasileira, que a partir do final dos anos 1950 passa por um “autoquestionamento”.

Esse “caminho do meio” de Weissmann é de grande importância para a compreensão do “momento” de sua trajetória artística em que elaborou as obras que doou a Murilo Mendes. Por isso, é importante lembrar que antecede às obras do MAMM as da série *Amassados*(1960), uma forma bem diferenciada das suas experiências anteriores de explorar a tridimensionalidade. Como ele mesmo afirmava a respeito, ao pintar quadros acabava por furar a tela, atravessando-a com o pincel em busca da terceira dimensão. A série *Amassados* foi constituída por chapas de metal amassadas; aglomerações de tecido e gesso; superfícies rugosas; desenhos e pinturas em negro. A obra do acervo datada de 1961 dialoga com as da série, trata-se de uma pintura sob o papel de uma forma ovalada em negro, sob a pintura de uma superfície pontilhada e esfumada.

Sobre esse período Weissmann comenta em uma carta a Murilo Mendes: “estou aos poucos reagindo – referindo-se a uma crise de nervos pela qual estava passando – mas não consigo... todavia, trabalho. Tudo o que pego é para destruir.” É Murilo Mendes que insere os *Amassados* no conjunto da produção do escultor no sentido de compreendê-la

como um oscilar entre a construção e a destruição: uma problemática do artista. De acordo com texto de Murilo Mendes de 1963 para exposição de Weissmamm na Galeria de Arte da Casa do Brasil, em Roma, nos desenhos

o artista organiza o seu ímpeto e, através das linhas que se agridem, se cruzam, se interpretam, propõe-nos uma escritura personalíssima, vizinha à do calígrafo oriental, escandindo os sinais com muitos requintes e minúcias, ou então uma espécie de partitura musical em clave fantasiosa¹¹.

São exatamente essas as características essenciais do desenho de Weissmamm, de 1963, doado ao poeta em Madrid. Trata-se de um círculo centralizado sob o papel branco, esse círculo é formado por riscos totalmente desordenados, porém com articulação interna, que parecem materializar o momento em que Weissmamm se encontrava, ou seja, entre duas perspectivas opostas: a da construção e destruição. O traçado firme se mistura com o caminho desordenado que percorre: o caos e a construção, simultaneamente.

Considerações finais

Investigar a coleção de artes visuais do MAMM tem levantado desafios e questionamentos incessantes, mas o principal deles é a busca por respostas sobre os motivos que o levaram a colecionar obras daqueles determinados artistas, dentre tantos outros, principalmente no que se refere aos brasileiros. Parte do trabalho que vem sendo desenvolvido está voltado para essa questão. Uma outra parte, muito mais específica, começou a ser deslindada nesse texto que tratou de dois dos concretistas brasileiros presentes no acervo: Almir Mavignier e Franz Weissmamm. A escolha dos dois se fez, principalmente, por percebermos que as obras desses artistas têm uma importância significativa tanto no âmbito mais particular – a relação do poeta com eles – quanto em um sentido mais geral – a potencialidade dessas obras para o estudo da História da Arte no Brasil.

A partir de uma metodologia que procura investigar as obras como parte de uma coleção e em paralelo com o pensamento do colecionador, pudemos perceber que ambos – Mavignier e Weissmamm – seguiram caminhos correlacionados às vertentes construtivas internacionais, mas mantiveram um pensamento autônomo e questionador em relações a tais percursos.

As associações possíveis entre as obras dos dois artistas no acervo com algumas de suas outras obras consegue esclarecer perguntas sobre suas proposições e conceitos no momento de sua elaboração, porém o que cada vez mais torna-se chave central para essa investigação são os escritos sobre arte do próprio colecionador. Suas críticas de Arte vêm possibilitando nossa compreensão sobre suas escolhas e esclarecendo sobre a constituição de seu acervo. Revisitar os escritos sobre arte de Murilo Mendes viabiliza a compreensão das obras no contexto de sua aquisição e não isoladamente.

Entendemos que o acervo de maneira geral possui múltiplas possibilidades de pesquisa, mas ainda permanece desconhecido, um pouco por estar distante dos grandes centros de produção acadêmica, mas também por não informar sistematicamente sobre o alcance da coleção de artes visuais. Murilo Mendes ultrapassou em muito as esferas literárias e alçou voos ousados no âmbito das artes plásticas. Sua inserção e influência no *metier* artístico, bem como as formas como construiu redes de sociabilidade, compostas por personalidades dos mais variados matizes, motivo pelo qual esse acervo merece estudos mais verticalizados.

Notas

¹Carta de Mavignier a Aracy Amaral in NAME, 2013, p. 143.

² AMARAL, A. Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005), 2006, p. 233.

³Essas informações vêm sendo coletadas ao longo das pesquisas do projeto de iniciação científica intitulado As versões construtivas do Modernismo Brasileiro no Acervo de Artes Visuais do MAMM, sob minha orientação, tendo como bolsista Cassiana Marques, aluna do IAD da UFJF.

⁴ AMARAL. Op cit. p. 233.

⁵ Como as duas obras parecem pertencer a mesma série, inclusive no que se refere aos seus títulos, esse tornou-se mais um dos focos de investigação da pesquisa que estamos desenvolvendo.

⁶Entrevista à Daniela Name, in NAME, D. Almir Mavignier. 2013, p.136

⁷Crítica de Murilo Mendes publicada na Revista Habitat em março de 1963. Apud NAME, D. 2013, p.147.

⁸ MENDES, M. Apud ZANINI, Walter (ORG). Arte Concreta e Neoconcreta no Brasil. In: ZANINI, W. História Geral da Arte no Brasil. p. 658.

⁹WEISSMAMM, F. Quando fiz o *Cubo Vazado* queria abrir as janelas e não fechar o mundo: depoimento. 2002, p. 16.

¹⁰ MARQUES, C. relatórios de pesquisa de iniciação científica

¹¹MENDES, Murilo. Franz Weissmann. Roma: Galleria D'Arte Della Casa do Brasil, 1963. Catálogo de mostra individual.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005), Vol. 1: Modernismo, Arte Moderna e os compromissos com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006

CANOOGIA, Ligia. Concretismo e neoconcretismo: abstração geométrica. São Paulo, Funarte, 1987.

COCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

MENDES, Murilo. Franz Weissmann. Roma: Galleria D'Arte Della Casa do Brasil, 1963. Catálogo de mostra individual.

NAME, Daniela. Almir Mavignier. Rio de Janeiro: Memória Visual – Fotografia, Produção Editorial e preservação de acervos Ltda, 2013.

SALZTEIN, Sônia. Franz Weissmann. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SILVA, Fernando Pedro e RIBEIRO, Marília Andrés. Franz Weissmann: depoimento. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.

ZANINI, W. (Org.) História Geral da Arte no Brasil. Vol. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Patrícia Ferreira Moreno

Professora de História da Arte Moderna e Contemporânea do Instituto de Artes e Design (IAD) da UFJF. Doutora em História pela UFF e mestre em História, também pela UFF. Participante do grupo de pesquisa O acervo de Artes Visuais do MAMM, com duas pesquisas andamento, uma sobre os artistas brasileiros abstratos geométricos e outra sobre os artistas italianos do Grupo Forma 1. Investiga também a produção de filmes de artista no Brasil e seus processos de musealização.



A coleção de arte da Universidade Federal do Espírito Santo: da formação à atualidade

Almerinda da Silva Lopes

Resumo

O início das atividades da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, em 1976 – quando Vitória (capital do Estado) recebia altos investimentos em infraestrutura e no setor econômico - contribuiria para minimizar a carência de espaços culturais e trazia perspectivas para a atualização das linguagens, inclusive no âmbito da Escola de Belas Artes, ainda bastante defasado e afeito à tradição. Mediante doação de trabalhos de sua autoria, os artistas expositores convidados para exporem nesse espaço, contribuíram para a formação de um acervo de objetos artísticos de diferentes calibres, que somado ao que foi gerado pela Galeria de Arte Espaço Universitário, instalada pela mesma instituição em 1978, ultrapassa hoje as 2.000 peças. Desde 1987 discute-se a criação de um Museu de Arte na UFES, visando alocar, melhor acondicionar e dar maior visibilidade à coleção.

Palavras-chave: Coleção de Arte. Galeria de Arte e Pesquisa. Arte Moderna e Contemporânea. Artistas brasileiros.

Abstract

The beginning of the activities of the Art and Research Gallery from the Federal University of Espírito Santo in 1976 - when Victoria (the state capital) received high investments in infrastructure and in the economic sector - would help to minimize the lack of cultural venues and brought prospects to the updating of languages, including in the context of the School of Fine Arts, still quite outdated and accustomed to the tradition. By means of donation of his own work by artists exhibitors invited to expose at this space, UFES gathered a collection of art objects of different sizes, which along with the heap raised by the University Space Gallery, created by the same institution in 1978, now exceeds 2,000 pieces. Since 1987 it has been discussed the creation of an art museum at UFES aimed to allocate, better accommodate and make visible this collection.

Keywords: Art Collection. Art Gallery and Research. Modern and Contemporary Art. Brazilian artists.

Para citar este artigo: LOPES, Almerinda da Silva. A coleção de arte da Universidade Federal do Espírito Santo: da formação à atualidade. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; NETO, Maria João; MALTA, Marize (orgs.). **Anais do II Encontro do Grupo MODOS/ II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil: Histórias da arte em coleções – comunicações**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016, p.89-101. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/index.php/2012-05-25-09-39-48/edicoes-eba>
ISBN 978-85-87145-66-6

Ao iniciar as atividades, em 25 de junho de 1976, com uma coletiva de professores do Centro de Artes, a Galeria de Arte e Pesquisada da Universidade Federal do Espírito Santo (GAP) minimizava a carência de instituições culturais. Assumia, ainda, a incumbência de promover exposições e outras atividades culturais de ação educativa, voltadas tanto para a comunidade universitária, quanto para o público externo. Foi instalada provisoriamente na antiga Capela de Santa Luzia (século XVII), localizada no centro de Vitória – imóvel esse desativado desde o encerramento das atividades do Museu de Arte Sacra que ali funcionou de 1945 a 1965 – tornando-se o primeiro espaço destinado à arte mantido pela instituição e também o mais atuante e significativo da capital do Estado¹.

A proposta de criação de uma galeria pelo Centro de Artes começou a ser delineada logo após a federalização da Universidade (1961), mas a dificuldade maior esbarrava sempre na obtenção de um local apropriado para sua implantação. A cessão pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) da referida capela, por empréstimo temporário à UFES – que assumia o compromisso pela manutenção e preservação do imóvel tombado, organização e gerenciamento das ações da galeria – concretizava uma antiga aspiração em especial dos artistas professores que se transferiram de outras localidades para Vitória, para exercerem a docência no Centro de Artes.

Para a coordenação da galeria foi nomeada a professora/artista lotada no Centro de Artes, Jerusa Samú, assessorada por um conselho consultivo constituído por três professores do mesmo órgão. A nomeação deu-se por ter sido ela uma das principais incentivadoras e idealizadoras da criação desse espaço cultural, pois desde seu ingresso na UFES, no início da década de 1960, juntamente com Raphael Samú (1929), o casal encabeçou uma campanha pela implantação da galeria para a geração de um acervo artístico na Universidade². Formados em Artes Plásticas na Escola de Belas Artes de São Paulo, ao aceitarem o convite para atuarem como professores na Escola de Belas Artes da UFES, em virtude da reestruturação da mesma, logo após a federalização da Universidade, Jerusa e Raphael Samú reuniam em seus respectivos currículos uma ativa participação em movimentos culturais, mostras e salões na capital paulista. Depararam-se, então, com uma realidade que não oferecia nem a eles nem aos demais artistas capixabas,

professores e alunos da instituição qualquer estrutura ou incentivo para mostrarem as respectivas produções, o que levaria o casal a mover, ao longo de vários anos, companhia em favor da criação de uma galeria. Embora contassem com o apoio da imprensa local, não obteriam, no entanto, resultado favorável em curto prazo, seja por parte da Universidade seja no âmbito externo para a causa que defendiam. Essa aparente insensibilidade dos governantes locais não os fazia desistir de tal intento, reeditando intermitentemente o pedido para que não caísse no esquecimento.

A inauguração do Museu de Arte Moderna (MAM), em Vitória, em 1965, por iniciativa particular do artista espanhol Robert Newman (1925-1984), entusiasmou o casal e levou-o a acreditar que a instituição abria a possibilidade de dirimir a absoluta carência de espaços culturais, o que de alguma maneira concretizava um de seus maiores anseios e motivos de luta. O Museu teria, porém, vida efêmera, encerrando definitivamente suas atividades em 1970, em decorrência da absoluta falta de recursos para honrar os compromissos assumidos, por não obter o esperado apoio do poder público e por inabilidade do seu próprio diretor. O fechamento do MAM e o desaparecimento do valioso acervo de arte moderna angariado por ele – o que não chegou a ser devidamente apurado –, causariam verdadeira desolação entre os artistas e severas críticas ao governo e a Newman, por parte dos articulistas da imprensa. O casal retomaria, então, os esforços pela criação de uma galeria de arte pelo poder público, visando minimizar essa irreparável perda.

No ano de 1969, quando já se propalava como certo o encerramento das atividades do MAM, em razão das dificuldades financeiras e estruturais que o mesmo enfrentava – o que impossibilitou, inclusive, a realização pelo mesmo do IV Salão Nacional de Artes Plásticas –, era criada pelo governo do estado a *Fundação Cultural do Espírito Santo*, especulando-se que o órgão daria continuidade às atividades do Museu.

Apesar dos esforços de Robert Newman nesse sentido, e da vontade expressa em carta enviada por ele a Plínio Marchini, então diretor da recém-criada Fundação Cultural, isso não se concretizaria³. Somente dois anos após a derrocada do MAM é que esse novo órgão criaria a galeria Levino Fanzeres – nome que homenageava o emblemático pintor nascido no Espírito Santo, mas formado e estabelecido profissionalmente no Rio de Janeiro.

Essa galeria foi sediada no *foyer* do Teatro Carlos Gomes – um espaço exíguo e estruturalmente inadequado para a finalidade, sendo que os trabalhos de arte quase desapareciam em meio a móveis, cortinas, papel de parede, lustres e espelhos – o que permite atinar que as artes visuais continuavam não recebendo a devida atenção do poder público. Em 1972 era nomeada a professora Jerusa Samú para exercer a coordenação do setor de Artes Plásticas daquele órgão, a quem caberia definir o calendário de mostras e gerir os trabalhos da referida galeria. Durante sua gestão ali seriam realizadas algumas importantes exposições, tanto de capixabas como de artistas convidados de fora do estado, entre os quais Júlio Plaza e de Regina Silveira, Nenna e Maurício Salgueiro. Jerusa Samú deixaria o cargo junto à Fundação Cultural do Espírito Santo, três anos depois, quando foi nomeada pelo Reitor da UFES, para implantar a recém-criada Galeria de Arte e Pesquisa (1975), vinculada à instituição.

Este rápido e incompleto panorama apenas confirma o desinteresse e o descaso com que eram tratadas as artes visuais pelo poder público do Espírito Santo, questão que, todavia, não era recente, e talvez possa ser entendida como decorrente da antiga condição histórica e isolamento aos quais foi submetido este estado no século XVIII. A tal contingência somava-se a origem agrária e a miopia de grande parte dos homens públicos locais, que não propiciariam condições favoráveis à geração de políticas públicas ou investimentos na área cultural. Esses e outros fatos não citados ajudam a entender a razão de, na década de 1970, o Espírito Santo permanecer como o estado mais pobre da região Sudeste, o que parecia paradoxal, por ser justamente essa a região mais desenvolvida econômica e culturalmente do país. Vale ressaltar que o estado passava por transição saindo de uma economia primária de base agrícola para a industrialização, recebendo, na época sua capital, Vitória, inúmeros investimentos em infraestrutura e modernização, para se transformar em importante pólo siderúrgico, o que não modificaria de imediato tal realidade cultural.

Esses e outros fatores explicam porque o estado não dispunha, até então, de museus de arte, galerias comerciais, coleções públicas e privadas, ressentindo-se, conseqüentemente, de um sistema artístico devidamente constituído. Isso se refletia na ausência de uma crítica de arte especializada, na defasada e restrita produção artística, na carência de debates e reflexões sobre as novas linguagens artísticas, seja na imprensa, seja no âmbito da Escola de Belas Artes da UFES.

As ações da Galeria de Arte e Pesquisa com o apoio da Funarte e a formação de uma coleção de arte moderna e contemporânea

De modo especial entre o início do século XX e o final do período de exceção política (1964-1985) foram instalados inúmeros espaços culturais (museus, galerias e pinacotecas), alguns deles vinculados a universidades públicas, de diferentes estados brasileiros, os quais se tornariam responsáveis pela guarda, formação e preservação de importantes coleções de arte. Mesmo que a formação das coleções universitárias tivesse antes objetivos didáticos, não visando prioritariamente sua valorização monetária esses legados artísticos se revelem hoje investimentos de valores inestimáveis. Constituídas de diferentes maneiras, mas principalmente a partir de doações feitas por artistas internos e externos às instituições, colecionadores e também de aquisições, as primeiras coleções foram geradas e alocadas nas mais antigas e também mais conceituadas instituições acadêmicas, o que aumentaria ainda mais o prestígio das mesmas. Por essa razão, a criação de museus, galerias e a formação de coleções de objetos de arte, passariam a ser almejadas também pelas universidades de menor tradição surgidas mais recentemente em regiões periféricas.

Salvaguardadas as especificidades de cada localidade, tais empreendimentos passariam a ser entendidos como meios geradores de reconhecimento e de legitimação das respectivas instituições acadêmicas e subsídio didático para as aulas e a pesquisa, de modo especial nos cursos de formação artística. Abertas ao público interno e externo, as coleções se tornariam fontes de apreciação estética e de estudo. As Universidades que as abrigam buscariam também, gradativamente, equipar-se para preservar tal memória artística, com ênfase na produção dos artistas/professores que integraram ou que ainda integram o respectivo corpo docente e discente das instituições.

A inauguração da GAP contou com a presença do diretor executivo da Funarte, Roberto Parreiras, e do diretor do Instituto de Artes Plásticas do mesmo órgão, Professor Onofre Penteado, que se comprometeram perante o Reitor da UFES, Manuel Ceciliano Salles de Almeida e o Governador do Estado do Espírito Santo, Élcio Álvares, a conceder apoio logístico e financeiro à galeria. Vale ressaltar, porém, que os recursos destinados à galeria seriam liberados somente no início de 1977, quando a instituição já havia realizado

e custeado algumas coletivas e individuais de artistas/professores e de artistas externos à mesma.

Definiu-se como principais objetivos da GAP:

Incentivar a cultura artística do Estado do Espírito Santo, oferecendo ao público um local este onde possa apreciar obras de arte de artistas locais e nacionais, com o propósito de alargar suas fronteiras artísticas e culturais; proporcionar à comunidade espírito-santense o contato com os movimentos artísticos atuais, fator indispensável para a sua formação cultural (por meio de mostras, palestras e debates); iniciar a formação de um acervo de real significação para atender as necessidades de estudo e observação dos alunos e do povo em geral; promover cursos livres de arte, atendendo às solicitações da comunidade; transformar-se em local de pesquisa, oferecendo ao público escolar um arquivo com informações históricas sobre arte; formação gradativa de um mercado de arte, imprescindível à subsistência do artista⁴.

Tratava-se de objetivos arrojados, que a galeria propunha executar em curto prazo, desenvolvendo um trabalho persistente e atuando em várias frentes, apesar das críticas e das dificuldades que teve que superar. Os maiores desafios seriam despertar o interesse dos capixabas pelas ações desse espaço cultural e investir na sua educação estética, fornecendo-lhes informações sobre os fundamentos poéticos da arte do nosso tempo.

As proporções e localização da galeria na capela Santa Luzia onde foi instalada seriam seriamente criticadas por aqueles que consideravam que esse não era o espaço ideal ou adequado para acolher a diversidade e a especificidade de muitas das obras da atualidade, mas também por situar-se a alguns quilômetros de distância da Universidade. Mas segundo Jerusa Samú, a oferta do IHAN era irrecusável e foi aceita prontamente, pois solucionava, de alguma maneira, a dificuldade de implantação da galeria de arte há muito pleiteada.

O espaço exíguo do imóvel exigiu que grande parte das exposições realizadas pela GAP se mantivesse circunscrita prioritariamente aos suportes de papel, com destaque para o desenho, a gravura e a fotografia. Isso não impediria, no entanto, que a mesma realizasse importantes mostras, que imprimiram novos rumos culturais à capital do estado. Além disso, alguns artistas ali apresentaram, mesmo que de maneira mais esporádica, obras de escultura, pintura, objetos, propostas experimentais ou de natureza conceitual, com destaque para os happenings, instalações e trabalhos de vídeo arte. Assim, numa época em que a arte se desmaterializava e as linguagens diversificavam-se, a galeria

contribuiu para a apresentação das novas linguagens artísticas aos capixabas, além de incentivar a produção, a diversificação e a atualização das referências artísticas de professores e alunos do Centro de Artes e do público externo à academia, conforme previsto em seu estatuto de funcionamento.

Por sua vez, a localização da galeria fora do campus universitário também não inviabilizaria que ela funcionasse como laboratório ou fonte de informação da comunidade acadêmica. A solução encontrada para contornar as dificuldades apontadas foi promover palestras e debates, oficinas e cursos teóricos e práticos, ministrados pelos artistas expositores, durante a permanência dos mesmos na cidade, recorrendo aos equipamentos disponíveis no Campus Universitário⁵. Grande parte dessas atividades era oferecida também à participação do público externo à UFES. Oferecia-se assim a todos os interessados a oportunidade de visitar tanto as exposições, apreciar e dialogar com a obra de importantes artistas brasileiros, a maioria dos quais era inteiramente desconhecida no meio local, quanto de participar de palestras e cursos, o que propiciou maior integração entre a comunidade externa e a academia.

Preconizava o regulamento, que as mostras de arte promovidas pela GAP deveriam alternar coletivas e individuais de artistas capixabas e de outras localidades do país. No entanto, essa proposta nem sempre foi criteriosamente seguida, havendo momentos de maior incidência de mostras de artistas locais e vice-versa. O propósito era alargar os horizontes estéticos e a atualização das gramáticas visuais, em especial daqueles que não tinham oportunidade ou o hábito de visitar museus e galerias em outras regiões. Mas a ideia da alternância foi entendida por alguns artistas locais, alunos do Centro de Artes e jornalistas, como tentativa de pôr em confronto a produção dos artistas locais e a de atuantes em diferentes localidades brasileiras. E com certo chauvinismo defendiam que a galeria deveria ser voltada apenas para a produção dos artistas locais e alunos da academia.

Essa se tornaria uma das perguntas mais frequentes formuladas à coordenadora, durante as entrevistas concedidas por ela à imprensa: quem pode expor na galeria? Em resposta à indagação que lhe foi formulada em entrevista concedida à imprensa, poucos dias após a inauguração da GAP, Jerusa Samú esclarecia que poderiam expor naquele espaço “todos aqueles que a ela se candidatassem e fossem selecionados pelo conselho assessor da instituição”⁶. No entanto, não foram encontrados indicativos de abertura de

inscrições ou o registro de candidaturas ao calendário expositivo anual da GAP. E em depoimento concedido no ano seguinte à inauguração da galeria deduz-se ter havido mudança na proposta inicial, considerando a afirmação da própria coordenadora do espaço afirmaria que fazia viagens a São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, para convidar “velhos amigos ou pessoas com quem já mantivemos algum tipo de contato profissional”⁷.

Embora a GAP fosse denominada por alguns como instância voltada para a arte contemporânea, não há indícios de que assumiu uma posição fechada em relação às tendências do momento, ou mesmo por uma determinada tendência artística, isso acabaria prevalecendo. No entanto, também é possível constatar certa disparidade ou assimetria entre as propostas apresentadas por alguns expositores, o que confirma o diferente calibre dos artistas. Alguns capixabas ali mostraram, por exemplo, pintura naïf, gênero que desfrutava, na época, de considerável apreço no meio, caracterizando mesmo uma espécie de identidade local, que acabaria sendo a mais visitada da galeria.

Parte dos expositores visitantes vindos de fora desfrutava de certo reconhecimento nacional e até internacional, a exemplo de Rubens Gerchman (cuja exposição ocorreu pouco depois da abertura da GAP, 1976), Evandro Carlos Jardim (1977), Ermelindo Nardin (1977), Fayga Ostrower (1978), Carlos Scliar (1978), Marília Rodrigues (1978), Loio Pérsio (1979), Renina Katz (1979) Lígia Pape (1980), Abelardo Zaluar (1980), Antonio Henrique Amaral (1983), Rubem Grilo (1984), Jorge Guinle, Milton Machado e Nelson Félix (1985), Carlito Carvalhosa (1987) e Carlos Zílio (1987). Esse último, por exemplo, quando expôs em Vitória já atuava profissionalmente há 21 anos e sua obra havia transitado por espaços culturais brasileiros e estrangeiros. Outros tantos eram, na época, artistas iniciantes ou que começavam a despontar no cenário nacional, sendo que em alguns casos as respectivas carreiras não chegariam a deslançar⁸. Ao final de cada mostra, como contrapartida pelo apoio financeiro recebido, o artista deveria fazer a doação de um trabalho à instituição.

No que tange aos expositores locais a maioria era de docentes e discentes do Centro de Artes, cuja produção, salvo algumas exceções, ainda não estava devidamente estabelecida no cenário nacional. Alguns, porém, não chegariam mesmo a persistir na carreira artística desestimulados com a falta de perspectivas de sobreviverem da arte e a

inexistência de um mercado devidamente instituído, outros, por essa mesma razão, estavam radicados no Rio de Janeiro.

Entre os mais conhecidos capixabas que se apresentaram na GAP, durante o período aqui focado incluiu-se os radicados no Rio de Janeiro: Dionísio Del Santo (1976), Paulo Herkenhoff (1982), Alberto Harrigan (1982) e Aldo Garcia Roza (1985). Mas a maioria deles era de professores do Centro de Artes, citando-se entre eles: Raphael Samú (1977), Maria Helena Lindenberg (1977), Carmen Có (1978), Hilal Sami Hilal (1978 e 1984), Paulo César Jevaux (1977 e 1982), Moacir Fernandes de Figueiredo (professor da UFES e da UFRJ, 1977). Outros eram ex-alunos ou artistas sem vínculo com a Universidade, a exemplo de: Orlando da Rosa Farya (1982 e 1987), Regina Chulam (1983), Hélio Coelho (1985), João Carneiro da Cunha (1988).

Assim, mesmo sem fazer a especificação completa do número de artistas que expuseram na GAP, da metade de 1976 à década de 1980 expuseram na galeria professores, alunos e ex-alunos do Centro de Artes da UFES, além de artistas locais sem ligação institucional e inúmeros outros atuantes em várias localidades do país, com diferentes experiências e níveis de reconhecimento, autores de diferentes gramáticas e processos visuais. Entre muitos outros nomes conhecidos que expuseram na GAP ao longo dos quase 40 anos de seu funcionamento e que integram hoje o acervo da UFES. Além dos artistas já mencionados, pode-se mencionar entre outros: João Calixto, Antônio Grosso, Katie Schepenber, Darel Valença, Carlos Martins, Arlindo Daibert, Marcos Coelho Benjamin, Paulo Roberto Leal, Amílcar de Castro, Isaura Pena, Maria do Carmo Secco, Mônica Sartori, Mário Azevedo, Orlando Castaño, José Alberto Nemer, Gonçalo Ivo, Angelo Marzano, Maria Tomaselli, Ana Alegria, Fernando Baril.

Embora a GAP não tivesse fins comerciais, definiu que os artistas poderiam colocar trabalhos à venda, sendo que trinta por cento do valor da venda seria revertido à galeria, até que esta viesse a receber os recursos financeiros prometidos pela Funarte. O valor angariado com as vendas auxiliaria no custeio de parte das despesas com as mostras. Essa proposta não deixava de ser curiosa, considerando que Vitória era nessa época uma capital de pouca vivência artística e na qual a prática do colecionismo praticamente inexistia. Todavia, a maioria dos expositores chegaria a comercializar um número mais ou menos expressivo de trabalhos, de modo especial gravuras e desenhos. Deve-se atentar, ainda, para o fato de que isso ocorria em plena década de 1970 e início da seguinte,

quando o comércio de arte mesmo nos centros hegemônicos do país era ainda reduzido, se comparado aos rumos que tomaria alguns anos depois.

Tal fato confirma que a galeria em pauta contribuiu não apenas para a valorização de bens simbólicos, mas estimulou também o colecionismo, devendo-se às exposições realizadas em seu espaço a gênese da formação de alguns acervos artísticos privados. Em contrapartida, no que se refere à premissa que visava a formação e ou aprimoramento do gosto artístico, para dirimir a rejeição e aproximar o público capixaba da arte moderna e contemporânea, parecia menos propensa a gerar resultados mais sensíveis em curto prazo. É o que afirmaria Jerusa Samú, no ano seguinte à inauguração da galeria, indagada pela imprensa sobre os problemas enfrentados pela instituição cultural por ela dirigida: “A grande problemática é a de público. Fazer com que ele chegue, se aproxime, sinta que estamos fazendo alguma coisa por ele. E a grande dúvida é saber se está sentindo essa necessidade”⁹.

O apoio da Funarte à galeria e o crescimento do acervo fariam com que ainda no ano de 1977 começasse a ser cogitada a criação de um Museu de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, onde seriam alocadas as obras já angariadas pela GAP e o que viesse a ser reunido no futuro. A discussão nesse sentido ganharia força em 1979, logo após a abertura da mostra do acervo reunido pela galeria, quando foi inclusive elaborado um pequeno catálogo dos trabalhos expostos. Todavia, a falta de recursos para viabilizar a proposta, fez com que o assunto fosse caindo no esquecimento, até ser revitalizado em 1987, quando chegou a ser aprovada a criação do museu pelo Plano Diretor Físico da instituição. Mas também desta feita a sua implantação não iria se concretizar.

Em 2013 voltou à ordem do dia, quando a coordenação da Galeria de Arte Espaço Universitário (instalada em 1978 no campus universitário) – responsável pela guarda e preservação do acervo da UFES, desde que foi criado o Setor de Galerias pelo Conselho Universitário da UFES em 1988, que reuniu os acervos de ambos os espaços culturais – realizou com tal finalidade, um seminário internacional para discutir o significado dos museus e das coleções universitárias hoje. O evento contou com a participação de diretores de importantes museus brasileiros e estrangeiros, curadores, museólogos e formadores de opinião. A proposta era estabelecer uma rede de intercâmbio e comunicação com as mais diversas instâncias culturais e museais brasileiras e internacionais, buscando estabelecer parcerias, trocar experiências com instituições que

desenvolvem propostas consideradas inovadoras. Na oportunidade, foi apresentada aos participantes do seminário a planta física do futuro museu, a ser construído no Campus Universitário de Goiabeiras, cujo projeto foi elaborado pelo Laboratório de Arquitetura do Centro de Artes. O projeto foi amplamente discutido e criticado pelos presentes, que apresentaram sugestões visando a sua melhoria e funcionalidade.

Logo após o término do Seminário começaram a ser definidas estratégias para efetuar a catalogação e o estudo do acervo visando. Com tais objetivos foi realizado concurso e a contratação de um museólogo para assumir tal função, e convidados curadores internos e um externo para promoverem exposições do acervo em 2014 e 2015 e a produção de catálogos. Visa-se com tais mostras dar visibilidade às peças, redimensionando-as e tirando-as do esquecimento, além de procurar sensibilizar os artistas ou os seus familiares a fazerem doações de obras de outras fases ou projetos poéticos, para que a obra dos mesmos se torne mais representativa na coleção. Cada curador definiu os conceitos das respectivas mostras e o recorte específico do acervo que os configura.

Coube-nos a curadoria da segunda mostra do acervo, aberta ao público na Galeria Espaço Universitário da UFES, de setembro de 2014 a fevereiro de 2015. Considerando que a galeria foi criada em pleno regime militar e que a mostra foi inaugurada no ano do cinquentenário de sua implantação no país, o foco da exposição visou avivar a memória de quem vivenciou a época e conscientizar os estudantes internos e externos à instituição das mazelas do poder, que impôs o terror e a falta de liberdade ao povo brasileiro. Nesse sentido, foram selecionadas para a exposição obras que, de maneira velada ou mais explícita, revelam um viés crítico ou irônico ao regime. No entanto, as obras de maior potência crítica doadas pelos artistas não participaram das respectivas mostras, o que confirma ter havido alguma cautela dos mesmos e da coordenação no sentido de evitar a interferência da censura, pois não houve casos de apreensão de obras ou de fechamento de exposições.

Considerações finais

O propósito deste texto não foi fazer um retrospecto ou uma análise mesmo que breve da totalidade de exposições e dos trabalhos artísticos que integram o acervo da GAP, reunidos ao longo de quase 40 anos de existência. Nem poderia ter tamanha

ambição, seja pelo fôlego que isso exigiria seja pela especificidade e limites impostos pelo mesmo. Considerando tratar-se da primeira pesquisa em andamento sobre o tema, ainda há muito a desvendar. Optou-se, assim, por centrar a abordagem nas premissas e problemáticas que envolveram a instalação e as propostas de ação, fazendo menção às mostras de alguns artistas brasileiros que expuseram nesse espaço institucional, entre 1976 e a década 1980. O conjunto de obras angariado pela UFES, que ultrapassa as duas mil peças, constitui hoje o maior acervo público de arte produzida no Brasil, existente no estado do Espírito Santo. São trabalhos de diferentes processos, gramáticas, suportes e materiais, que tanto estabelecem relações possíveis com as diferentes tendências do modernismo, como percorrem um inusitado percurso da produção das últimas décadas.

Formada em uma realidade com características peculiares, talvez se possa preconizar que a coleção da UFES, por sua heterogeneidade, hibridismo, descontinuidades, delimitações imprecisas, desapego de qualquer ortodoxia, acabaria angariando uma identidade peculiar, que a distingue de coleções geradas por iniciativa de outras Escolas de Arte espalhadas pelo país. Mas ainda há um longo caminho a percorrer, inclusive concluir a organização do arquivo e a digitalização dos objetos artísticos visando facultar o acesso ao acervo pelos pesquisadores interessados em estudá-lo. Isso possibilitará o devido redimensionamento e contextualização das obras no âmbito da história da arte e do projeto poético de seus respectivos autores, atribuindo-lhes assim maior significado e a sua gradativa inserção na bibliografia artística.

Notas

¹ Permaneceu nessa capela até a década de 1990, quando foi transferida para o Campus Universitário de Goiabeiras, passando por diferentes coordenações e realizando, a partir daí, trabalho bastante irregular em relação à sua proposta inicial.

²Empenharam-se, ainda, em expandir o processo de criação e fruição artística a todo o território capixaba, o que resultou alguns anos depois na criação da *Semana de Arte de São Mateus* (1974), evento que se estendeu também por outros municípios e que culminou, no final da década de 1980, com a criação do Festival de Verão em Nova Almeida.

³ Sobre o assunto vide: LOPES, Almerinda da S. *Artes Plásticas no Espírito Santo 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2012, pp. 80 e seguintes.

⁴ Ofício no. 428/76, datado de 24 de nov. de 1976, enviado pelo Diretor do Centro de Artes ao Dr. Roberto Daniel Martins Parreira, Diretor Executivo da Fundação Nacional de Arte Funarte e Relatório de atividades da GAP, enviado por Jerusa Samú à Funarte (1977).

⁵ Mas a distância da galeria do campus universitário também se revelou uma preocupação de Jerusa Samú que, em 1982, propôs a criação de uma extensão da mesma no 2º. Andar da Biblioteca Central da UFES, para a exposição do acervo artístico da GAP.

⁶ SAMÚ, Jerusa. Entrevista, *A Tribuna*, 11 jul. 1976, s.p.

⁷ CHENIER, Carlos. “Uma antiga capela tornada museu e sua coordenadora”, entrevista Jerusa Samú. *A Gazeta* (Vitória), 21 de ago. 1977, s.p.

⁸Os artistas de outras localidades, convidados para expor na GAP, recebiam algum apoio concedido inicialmente pela Universidade e depois pela Funarte (patrocínio das passagens, hospedagem, coquetel de inauguração e divulgação da mostra na imprensa). A embalagem para o envio das obras era de responsabilidade dos expositores e o transporte feito em veículo da UFES. Em alguns casos, a exemplo de Antônio Henrique Amaral, a galeria bancou inclusive as molduras das obras.

A partir de 1977 a galeria recebeu auxílio da Funarte no valor de Cr\$110.000,00 (cento e de mil cruzeiros), para pagamento de despesas de custeio, serviços de terceiros e de capital. Mas o calor concedido variou de ano para ano, tendo sido concedida à GAP em 1984 a quantia de Cr\$340.000,00 (trezentos e quarenta mil cruzeiros).

⁹ SAMÚ, Jerusa, in CHENIER, Carlos, Op. Cit.

Referências bibliográficas

CHENIER, Carlos. “Uma antiga capela tornada museu e sua coordenadora”, entrevista Jerusa Samú. *A Gazeta* (Vitória), 21 de ago. 1977.

LOPES, Almerinda da S. *Artes Plásticas no Espírito Santo 1940-1969*. Vitória: EDUFES. 2012.
Ofício no. 428/76, datado de 24 de nov. de 1976 – CAR/UFES.

SAMÚ, Jerusa. Entrevista, *A Tribuna*, 11 jul. 1976.

Almerinda da Silva Lopes

Professora Titular da graduação e da pós-graduação em artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Doutora em Artes Visuais. Curadora de Exposições e autora de livros em arte moderna e contemporânea.

E-mail: aslopes@npd.ufes.br



A Coleção de Artes Visuais do Poeta Murilo Mendes a partir de Arlindo Daibert

Raquel Quinet Pifano

Resumo

O presente artigo aborda o processo de transferência da coleção de artes visuais do poeta Murilo Mendes para o Brasil. Depois de sua morte, em 1975, sua coleção fica em depósito na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. Um grupo de pesquisadores da UFJF se empenha desde 1985 na criação de um Centro de Estudos Murilo Mendes no âmbito de UFJF. Arlindo Daibert, artista e professor da UFJF, participou intensamente do grupo tendo registrado através de suas anotações tal processo. Busca-se aqui reconstruir o processo de aquisição da coleção de artes de Murilo Mendes e criação do CEMM a partir do testemunho de Daibert.

Palavras-chave: Murilo Mendes. Coleção de arte. Arlindo Daibert.

Abstract

This article talks about the process of transference from the collection of visual arts by Murilo Mendes for Brazil. After his death, in 1975, his collection stays in Calouste Gulbenkian Foundation in Lisboa. A group of investigators from UFJF works since 1985 on the creation of a Studies Center Murilo Mendes at the UFJF. Arlindo Daibert, artist and professor from UFJF, worked hard with the group and wrote about the works process. The aim is reconstructing the process of acquiring the collection of arts by Murilo Mendes and the creation of CEMM from the testimony of Daibert.

Keywords: Murilo Mendes. Art collection. Arlindo Daibert.

Tive grande prazer em saber que estão criando um arquivo particular de documentos de escritores. Assim sendo, poderão me ajudar a resolver, mesmo em parte, um grande problema nosso: onde deixar papéis interessantes que possuímos, cartas de escritores ilustres etc. Não temos filhos, e quando desaparecermos isto constituirá um grosso problema para nossos parentes. Desde já podem ficar com as fotocópias de dedicatórias dos livros. Poderão também guardar muitas fotos¹.

O trecho transcrito acima é parte de uma das muitas cartas escritas por Murilo Mendes, em Roma, à Laís Corrêa de Araújo. No caso em questão, datada de 27/11/1971. Na ocasião, Laís preparava um estudo crítico e antologia poética de Murilo Mendes a ser publicado em 1972. Para tal, contou com a dedicada ajuda do poeta que lhe enviou prontamente material de pesquisa assim como revisou todo o texto antes de sua publicação. Deste trabalho, nasceu uma profunda amizade entre Laís e Murilo, estendida a seus cônjuges Afonso Ávila e Maria da Saudade, como se verifica na vasta correspondência trocada entre os dois.

A julgar pela passagem citada, Murilo Mendes e sua esposa Saudade preocupavam-se com o destino de seu acervo documental. Não apenas preocupava lhes o futuro do acervo composto de cartas, fotografias, dedicatórias e anotações dispersas, como também o futuro do acervo bibliográfico e de artes plásticas do poeta. A tentativa de garantir a sobrevivência deste material a ser organizado a partir da figura de Murilo Mendes pode ser inferida tanto pelo seu testamento que, caso morresse depois da esposa, fazia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro herdeiro de sua coleção de artes plásticas; quanto pelo desejo de que sua biblioteca, após sua morte, fosse dividida em dois lotes a serem doados respectivamente à Universidade Federal de Juiz de Fora, situada em sua cidade natal, e à Universidade de Roma, onde lecionava. Assim, obviamente, Murilo estava longe de sequer imaginar que um dia o estado brasileiro reconheceria sua grandeza dedicando-lhe através da UFJF, e com a ajuda de sua esposa, um Centro de Estudos Murilo Mendes, que guardaria seu acervo documental, bibliográfico e de artes plásticas.

É justo assinalar a importância de Arlindo Daibert (1952-1993) no processo de realização de tal “reconhecimento”. Não me parece exagerado atribuir-lhe o posto de, se não mentor, no mínimo deflagrador do movimento de criação na UFJF do Centro de Estudos Murilo Mendes. Nascido em Juiz de Fora, Arlindo Daibert tornou-se professor do Departamento de Artes da UFJF em 1984². Formado em Letras pela Faculdade de

Letras da UFJF, notabilizou-se como artista plástico, cuja poética situa-se na intersecção do ver e do ler, o que o aproxima muito de Murilo poeta. Considerando sua obra plástica, é fácil entender seu interesse pela obra e coleção de Murilo Mendes. A ação de Daibert foi vital tanto no sentido de despertar o interesse da UFJF em ampliar o acervo de Murilo Mendes com a aquisição da coleção de artes plásticas, quanto, em seguida, estabelecer o contato com a viúva do poeta para a transferência da coleção. Tal empenho foi lembrado por Murilio Hingel, então ministro da Educação do governo Itamar Franco, em entrevista concedida na ocasião da inauguração do Centro de Estudos Murilo Mendes³. Os muitos encontros com a viúva do poeta são relatados por Daibert, que sempre se refere à “valiosa colaboração da Sra. Maria da Saudade”, em suas anotações pessoais, reunidas e publicadas postumamente⁴. Infelizmente, Daibert morreu sem ter visto seu projeto concluído, o Centro de Estudos Murilo Mendes foi inaugurado em 1994 na antiga Faculdade de Filosofia e Letras um ano depois de sua morte.

Em 1977, dois anos após a morte de Murilo Mendes, o Centro de Documentação e Difusão Cultural da Biblioteca Central (CDDC/BC) da UFJF, recebeu de Maria da Saudade Cortesão Mendes um montante de aproximadamente 2800 títulos de sua biblioteca pessoal. Segundo Arlindo Daibert, era desejo de Murilo que os títulos estrangeiros de sua biblioteca fossem doados à UFJF e os títulos brasileiros, à Universidade de Roma, onde lecionava desde 1957⁵. Tal desejo foi cumprido, e sua biblioteca dividida entre as instituições de Juiz de Fora e Roma. Entretanto, não se sabe ao certo o porquê, talvez devido a equívocos no momento de embalagem, muitos títulos nacionais chegaram à UFJF. Quanto aos livros destinados a Roma, estes carecem de pesquisa e organização, pois o acervo do poeta encontra-se espalhado pelo acervo da biblioteca da universidade romana sem catalogação específica. Embora Daibert, ao relatar o desejo de Murilo para sua biblioteca, não cite a fonte de tal informação (seus escritos não tem o rigor do texto científico), acredito que tal desejo lhe tenha sido narrado pela própria viúva com quem, como já aludido, o artista teve muito contato.

Uma vez recebido pelo CDDC/BC da UFJF, o acervo bibliográfico do poeta teve que esperar alguns anos para ser alvo de atenção e tempo dos funcionários da instituição. Foi então que Arlindo Daibert, já professor da casa, foi convidado para organizar os títulos de artes visuais da biblioteca do poeta. Reunidos em torno do acervo bibliográfico de Murilo Mendes, um grupo de pesquisadores da área de literatura e artes trabalhava nas

dependências da Biblioteca Central com o objetivo de criar o Centro Murilo Mendes. Duas salas no prédio da Biblioteca Central da UFJF foram ocupadas pelos pesquisadores dando início ao Centro Murilo Mendes⁶.

Em 1985, Daibert elaborou e coordenou o projeto “Murilo Mendes: o olho armado”, cujo objetivo geral era examinar o “setor de artes plásticas” do acervo bibliográfico de Murilo Mendes⁷. Um dos objetivos do projeto era mostrar à comunidade acadêmica e ao público em geral como Murilo Mendes concebia poesia e artes visuais numa estreita relação. Segundo o artista, o projeto desenvolvia-se em dois planos: um dedicado à “organização de exposições didáticas”; outro à “organização e ampliação do arquivo do Centro Murilo Mendes”⁸. Desde 1986 o projeto contou com financiamento da Secretaria de Apoio à Produção Cultural do Ministério da Cultura em convênio firmado com a Gerência de Cultura da, na época, Pró-reitoria de Ensino e Pesquisa da UFJF.

O projeto “Murilo Mendes: o olho armado” contava ainda com a participação de Leonino Leão (1948-1989), artista plástico e também professor do Departamento de Artes da UFJF. Visando sobretudo a finalidade didática, Arlindo Daibert e Leonino Leão organizaram algumas exposições sobre Murilo e as artes visuais⁹. A primeira delas, “Murilo Mendes: o olho armado”, foi inaugurada em agosto de 1985 no Museu da Cidade em JF por ocasião dos 10 anos de morte do poeta. Segundo a imprensa da época, eram apresentadas ao público reproduções fotográficas da biblioteca de Murilo em posse da UFJF, como livros com anotações do poeta e catálogos de exposições, além de fotos do poeta e reproduções de quadros e textos que relacionavam imagem e poesia. Entre as reproduções de obras, “Mulheres com Ramos de Flores” do amigo Ismael Nery vinha acompanhado do poema de Murilo “Saudação a Ismael Nery”. Também reproduzia-se em pranchas os Retratos-relâmpago Max Ernst, Picasso, Vermeer, Rembrandt, Jean Arp, Tarsila e outros poemas sobre artistas. A mostra contava também com obra de Daibert realizada a partir da poesia de Murilo como a série “Le Grand Voyer”; com obra de Leonino Leão sobre o cometa Halley (segundo Murilo a visão da passagem do cometa quando menino iria marcar sua visualidade), e com desenhos de Amador Perez sobre Nijinski relacionado ao poema de Murilo Nijinski¹⁰.

Em junho de 1987 foi inaugurada na reitoria da UFJF a mostra “Murilo Mendes - Tempo Espanhol”, organizada por Daibert e Leão. Segundo relato de Daibert, a mostra expunha “um resgate fotográfico das referências visuais contidas nos livros de Murilo

Mendes, Tempo Espanhol e Espaço Espanhol”¹¹. Entre janeiro e fevereiro de 1987, a dupla de artistas viajara pela Espanha durante 40 dias seguindo o itinerário de Murilo e fotografando aquilo que julgavam ser referências visuais da obra muriliana. Em seguida, chegaram à Lisboa com o objetivo de reproduzir fotograficamente obras do acervo de Murilo que se encontrava em depósito na Fundação Calouste Gulbenkian desde sua morte. O Centro de Arte Moderna da Fundação já organizava a mostra da coleção do poeta que seria inaugurada em outubro de 1987 com o título “O Olhar do Poeta”. Em seu relato, Daibert refere-se à “contribuição inestimável” de Maria da Saudade que, além de disponibilizar o acesso à coleção, abriu-lhes os arquivos pessoais de Murilo, emprestando-lhes fotos inéditas que fizera do marido em viagem à Espanha, quando foram recebidos por João Cabral de Melo Neto, na época, cônsul brasileiro em Sevilha. Daibert também se refere à cooperação de Isabel Guedes do Centro de Arte Moderna da Fundação portuguesa¹².

Depois de sua permanência em Juiz de Fora, “Murilo Mendes: tempo espanhol” seguiu para Ouro Preto, Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Foram expostas as fotografias feitas por Saudade da viagem do casal Mendes à Espanha e fotografias de Leonino Leão com textos-legendas de Arlindo Daibert¹³. Em outubro de 1987 seria inaugurada na Fundação Calouste Goubenkian, Lisboa, a exposição da coleção de artes plásticas de Murilo com o título “O Olhar do Poeta”, organizada por Maria da Saudade Cortesão Mendes e João Nuno Alçada. Em julho de 1988, Daibert inaugura no Saguão da Reitoria da UFJF a exposição “Murilo Mendes: um olhar” apresentando, conforme descrição do próprio Daibert, “documentação fotográfica do núcleo principal da coleção em depósito no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian”¹⁴.

O trabalho dedicado de quase dez anos do artista somado aos esforços da viúva e amigos do poeta gerou frutos. A italiana Luciana Stegnagno Picchio, amiga próxima e colega de profissão, organizou monumental obra de coletânea dos textos poéticos de Murilo que seria editada no Brasil. Em 1993 o jornal Folha de São Paulo dedicou seu “Caderno Mais” a Murilo Mendes, trazendo a manchete “Murilo Mendes. Com a previsão de relançamento de suas obras, o trabalho do poeta e crítico começa a ser redescoberto”, referindo-se à edição organizada por Picchio “Murilo Mendes, Poesia Completa e Prosa” que seria lançado em 1994 em dois volumes, pela editora Nova Aguilar¹⁵. Tal edição

reunia a obra completa do poeta, incluindo textos inéditos como “A invenção do finito” entre outros. Neste mesmo suplemento, Arlindo Daibert publicou o artigo “Murilo Mendes: o olho armado”. Neste artigo, o artista explica o título do projeto em que se debruçou durante oito anos. “Olho armado” é um termo usado pelo próprio Murilo ao descrever seu fascínio pelo ver em suas memórias da infância e juventude vividas em Juiz de Fora em seu livro de prosa, publicado pela primeira vez em 1968, “A Idade do Serrote”. Perto de seus 67 anos, em “O Olho Precoce”, Murilo reafirma a importância do ver para sua existência: “O prazer, a sabedoria do ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida”¹⁶. Este trecho é transcrito por Daibert em seu artigo. Logo a seguir, o artista fornece a chave para ler a coleção de artes plásticas de Murilo: “É a atualização desse conceito de “olho armado” – algo entre a visão crítica e o exercício do prazer – o instrumento mais eficiente para a leitura da coleção de arte reunida por Murilo Mendes ao longo de sua vida”¹⁷.

No ano seguinte, parte da coleção de Murilo começaria a ser transferida para o recém-criado Centro de Estudos Murilo Mendes da UFJF. Infelizmente, Daibert morreria precocemente em 28 de agosto de 1993, aos 41 anos, vítima de aneurisma cerebral, não chegando a ver a conclusão do projeto pelo qual dedicou parte significativa de sua vida profissional. O centro de Estudos Murilo Mendes foi inaugurado em 27 de agosto de 1994 com a presença do então Presidente da República Itamar Franco, seu ministro da Educação Murílio Hingel e da viúva do poeta Maria da Saudade Cortesão Mendes. Segundo relato do jornal local, Maria da Saudade, muito emocionada, agradeceu o empenho de todos que lutaram para que a criação do Centro se tornasse realidade. A viúva reiterou ainda que acreditava ser desejo de Murilo Mendes que o acesso a obras não se restringisse a poucos “privilegiados”¹⁸.

Esta não foi a primeira tentativa de não somente transferir para o Brasil a coleção de artes plásticas de Murilo Mendes, mas torná-la pública. Segundo Daibert, Celso Furtado, durante sua estada como Ministro da Cultura do Presidente José Sarney deu início às primeiras negociações para a vinda da coleção para o Brasil.¹⁹ Paulo Torres, marido de Virginia Mendes irmã de Murilo, conta em suas memórias, que em 1988 (ano que Celso Furtado assumiu o Ministério da Educação) foi convidado por Paulo

Herkenhoff, curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a mediar a conversa com a viúva sobre a possível transferência da coleção para o Rio de Janeiro. Em julho do mesmo ano, seguiram viagem para Lisboa a fim de encontrarem-se com Saudade. Torres explica que embora tenham obtido “total anuência da viúva”, por razões burocráticas, a transferência não ocorreu²⁰.

Devido ao estágio em que esta pesquisa se encontra, pouco sabemos sobre o projeto de transferência da coleção de Murilo para o MAM do Rio. O certo é que Murilo deixou expresso em seu testamento o desejo que tais obras ficassem ali caso morresse depois de Saudade, sua “herdeira universal”: “Ainda no mesmo caso, todos os quadros, desenhos, estatuetas, litografias e outros objetos de arte que guarnecem nosso apartamento no Rio e na casa onde moramos em Roma, reverterão ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”²¹. Embora nascido em Juiz de Fora, Murilo mudou-se jovem para o Rio, com aproximadamente 20 anos e logo se tornou grande amigo de Ismael Nery que lhe apresentou, entre outros, Mario Pedrosa, Antonio Bento e Guinard. Murilo manteve estreita convivência com o grupo, em especial Mario Pedrosa, amigo de toda a vida a quem dedicou seu livro de crítica de arte “A Invenção do Finito”. Ao mudar-se definitivamente para Roma, em 1956, Murilo manteve seu apartamento no Rio, onde guardava a coleção de arte brasileira formada no período de 20 a 50 aproximadamente. Não se sabe ao certo o número e a autoria das obras desta coleção. Em carta a Laís Corrêa de Araújo datada de 5 de outubro de 1971, Murilo comenta sobre boatos de que seus retratos feito por Portinari e Guinard haviam sido vendidos, então afirma que “estes e muitos outros quadros estão no MAM do Rio desde 1968”²². Também não sabemos exatamente quais obras ficaram e depósito no MAM do Rio e nem por quanto tempo, mas tais acontecimentos justificam o projeto de aquisição do MAM daquele acervo depois da morte de Murilo. Soma-se a isso, o intenso movimento de restabelecimento do acervo do MAM realizado na década de 80 em função da grande perda sofrida pelo museu devido ao grande incêndio.

Frustrada a tentativa de alocação da coleção no MAM do Rio, passado o período de turbulência política do governo Collor, dá-se prosseguimento ao projeto, desta vez através da UFJF, que já guardava parte da biblioteca do poeta. Com o empenho do juizforano, então Presidente da República, Itamar Franco, do Ministro da Educação Murílio Hingel, professor da UFJF, do grupo de pesquisadores da UFJF, entre os quais

Arlindo Daibert, com a convicção da viúva, o projeto de transferência para o Brasil e de tornar pública a coleção de artes de Murilo Mendes pode se realizar. Contando com 200 obras aproximadamente o acervo chegou a Juiz de Fora, em 1994, abrigado no Centro de Estudos Murilo Mendes, antigo prédio da Faculdade de Filosofia e Letras da UFJF. Em 2005, o Centro de Estudos Murilo Mendes ampliou-se ganhando não apenas nova sede, o prédio modernista do arquiteto Artur Arcuri, o antigo prédio da reitoria da UFJF, mais o estatuto de museu, Museu de Arte Murilo Mendes.

Quanto à coleção, segundo Arlindo Daibert, divide-se em três núcleos. O primeiro corresponde ao período em que foi apresentado às artes plásticas pelo amigo Ismael Nery até sua primeira estadia na Europa em 1952. Murilo viveu no Rio de Janeiro num ambiente de intenso convívio com artistas, poetas e críticos de arte como Ruben Navarra, Antônio Bento e Mario Pedrosa. Ao longo da década de 40, o poeta reuniu sua coleção de arte brasileira, contando com obras de, além das de Ismael Nery, Lívio Abramo, Goeldi, Guinard, Portinari, Flavio de Carvalho e outros mais. Deste período também são as obras de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, grandes amigos de poeta. Do segundo núcleo são as obras que Murilo adquire em sua primeira estada na Europa, em 1952 a 1956. Se as obras do primeiro núcleo são em sua maioria presentes dos amigos, agora parece que ele compra obras de Picasso, Braque, Roult, Chagall e Ensor, o que, segundo Daibert, permite melhor perceber seus critérios de aquisição. O terceiro núcleo, mais numeroso, corresponde ao período em que Murilo mudou-se definitivamente para Roma, em 1956, tornando-se muito próximo de Mangnelli, Pieiro Dorazio, Achile Perilli, e muitos outros. Aqui, novamente, a maior parte das obras foram presentes²³.

Assim, a constituição da coleção de Murilo Mendes tem um caráter “afetivo”. Confirma tal afirmação o fato das obras do primeiro e terceiro núcleo serem em sua maioria presentes dos amigos, enquanto que as do segundo núcleo, em número bem menor, foram compradas pelo poeta. Embora a UFJF abrigue a coleção de arte de Murilo Mendes há alguns anos, tal acervo ainda não foi devidamente estudado. É possível que as afirmações de Arlindo Daibert sobre a coleção tenham sido obtidas diretamente com a viúva. Como seu texto se aproxima mais de anotações de artista, faltando-lhe por vezes certo rigor científico, necessitamos ainda comprovar certas afirmações. Sabemos até o presente que de fato Murilo Mendes comprou uma litografia de Picasso, pois o próprio

Murilo escreveu no verso “Achetée chez D.H. Kahnweiler. Paris. Murilo Mendes”²⁴. De qualquer modo, o referido caráter afetivo da coleção de Murilo é comprovado pelas inúmeras dedicatórias dos artistas que lhe presentearam com as obras, assim como pelas anotações que o próprio Murilo fazia no verso, demonstrando, como afirmou Eleutério, certa preocupação com critérios de catalogação²⁵.

Ao se instalar em Roma, Murilo reuniu um sólido grupo de amigos pintores engajados com o projeto da arte abstrata. Entre os quais Achili Perilli, Estuardo Maldonado, Nino Franchina, Piero Dorazio, Antonio Corpora, Michelangelo Conti, Gastone Biggi, Giuseppe Capogrossi, Carla Acariddi, e outros. Murilo vivia intensamente o ambiente artístico italiano, sobretudo romano. Conviveu com o crítico de arte Giulio Carlo Argan que o descreveu como “gentil e modesto”, de “caráter angelical” e de muitos amigos²⁶. Referindo-se à sua “crítica de arte”, Argan afirma que Murilo se interessava pela linguagem da arte, não ignorava as relações e associações entre imagens visíveis e imagens fonéticas, sendo a crítica umnexo entre as duas versões. Argan chama a atenção de que sua crítica não pronunciava juízos, sendo “essencialmente experimental”, interessava-lhe decifrar os nexos entre as duas versões de imagem. Partindo das observações de Argan, é possível afirmar que assim como sua crítica de arte não se caracteriza como crítica no sentido tradicional, sua ação de colecionar obras de arte também guarda certa especificidade. Colecionar imagens visuais parece ter sido um exercício constante de experimentação poética de Murilo Mendes. Tal relação com as imagens visuais nos fornece a chave para entender tamanho interesse de Arlindo Daibert pela obra e coleção do poeta.

Notas

¹ ARAUJO, 2000, p. 214.

² RIBEIRO; SILVA, 2000.

³ Em entrevista ao Jornal Tribuna de Minas, Murilo Hingel ressaltou a importância da participação de Arlindo Daibert na articulação junto à viúva para a liberação do acervo. *Centro de Estudos extrapola o culto à memória*; in: Tribuna de Minas, Caderno Dois, Juiz de Fora, 28 de agosto de 1994.

⁴ DAIBERT, 1995, p.104.

⁵ DAIBERT, 1995. Murilo Mendes foi contratado pelo Departamento Cultural do Itamarati como professor de Estudos Brasileiros da Universidade de Roma.

⁶ OLIVEIRA, 2010. Centro de Estudos Murilo Mendes - catálogo (1994). Até o momento não encontrei na documentação da UFJF qualquer formalização da fundação do Centro de Estudos Murilo Mendes na Biblioteca Central. Entretanto, encontramos menção ao “Centro Murilo Mendes” em texto de Daibert de 1988, onde o autor se refere ao Centro como já organizado. Em entrevista ao jornal local Tribuna de Minas, em 1985, Daibert relata o objetivo de fundar o Centro Murilo Mendes. Assim, é possível inferir a existência de fato do Centro Murilo Mendes nas dependências da BC, contando então com o acervo bibliográfico, a partir de aproximadamente 1986/87. A sua fundação oficial como órgão autônomo da UFJF consta em processo datado de 1993 com o título “Memorial Murilo Mendes”.

⁷ DAIBERT, 1995, p. 103.

⁸ DAIBERT, 1995. p.104.

⁹ RIBEIRO; SILVA, 2000.

¹⁰ Mostra Murilo Mendes, in: Tribuna de Minas, Juiz de Fora, 9 de agosto de 1985.

¹¹ DAIBERT, 1995, p.104.

¹² RIBEIRO; SILVA, 2000, p. 106.

¹³ Murilo Mendes: visões de um tempo esquecido, in: Tribuna de Minas, Caderno Dois, Juiz de Fora, 13 de junho de 1987.

¹⁴ Arlindo Daibert, Murilo Mendes - Texto de apresentação da mostra Murilo Mendes: um olhar, realizada no Saguão da Reitoria da UFJF em julho de 1988. In: DAIBERT, 1995, p.106.

¹⁵ Folha de São Paulo, Caderno Mais. São Paulo, 14 de março de 1993.

¹⁶ MENDES, 2003, p. 163. A edição usada por Arlindo provavelmente foi a primeira, de 1968 publicada pela editora Sabiá que serviu de fonte para a edição de 2003.

¹⁷ DAIBERT, Arlindo. Murilo Mendes: o olho armado; in: Folha de São Paulo. Caderno Mais. 14 de março de 1993. Este artigo foi publicado também em: DAIBERT, 1995, p. 109-111.

¹⁸ *Centro de Estudos extrapola o culto à memória*; in: Tribuna de Minas, Caderno Dois, Juiz de Fora, 28 de agosto de 1994.

¹⁹ DAIBERT, 1995.

²⁰ TORRES, 2005, p.389.

²¹ Murilo Mendes, Testamento Manuscrito, cópia autenticada pertencente ao Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF. p. 4

²² ARAUJO, 2000, p. 205.

²³ A relação completa de obras da coleção pode ser encontrada no site do MAMM. <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/relacaoobras.html>

²⁴ ELEOTÉRIO, 2001, p.58.

²⁵ ELEOTÉRIO, 2001.

²⁶ ARGAN, 2001.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *I ventagli di Murilo Mendes*. In: PICCHIO, L. S. (org). *L'occhio armado del poeta*. Roma: Gangemi Editore, 2001.

ARAUJO, Laís Correa. *Murilo Mendes: Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Signos, 29).

Centro de Estudos extrapola o culto à memória; in: Tribuna de Minas, Caderno Dois, Juiz de Fora, 28 de agosto de 1994.

Centro de Estudos Murilo Mendes – Catálogo. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 1994.

DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos.* GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.), Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995.

ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. *Murilo Mendes, Colecionador.* Remate de Males, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 21, 2001.

OLIVEIRA, Renata. *A Coleção do Museu de Arte Murilo Mendes.* IN: Anais do III Simpósio Impérios e Lugares no Brasil – Itinerários da Pesquisa Histórica. Mariana: UFOP, 2010.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote.* Rio de Janeiro: Record, 2003.

Mostra Murilo Mendes, in: Tribuna de Minas, Juiz de Fora, 9 de agosto de 1985.

Murilo Mendes - Com a previsão de relançamento de suas obras, o trabalho do poeta e crítico começa a ser redescoberto, in: Folha de São Paulo, Caderno Mais. São Paulo, 14 de março de 1993.

Murilo Mendes – O olhar do poeta. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. (catálogo de exposição).

Murilo Mendes: visões de um tempo esquecido; in: Tribuna de Minas, Caderno Dois, Juiz de Fora, 13 de junho de 1987.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). *Arlindo Daibert: Depoimentos.* Belo Horizonte: C/Arte, 2000. (Circuito atelier, 8).

TORRES, Paulo. *Trevo de Quatro Folhas. Memórias de Paulo Torres.* Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

Raquel Quinet Pifano

Professora de História e Crítica de Arte do Departamento de Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Juiz de Fora e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da mesma universidade. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Coordenadora do grupo de pesquisa CNPq “O acervo de artes visuais do MAMM”.



Narrativas alternativas: exposições e curadorias no acervo da Fundação Iberê Camargo

Francisco Dalcol

Resumo

O presente texto trata do acervo mantido pela Fundação Iberê Camargo (FIC) em Porto Alegre (RS). Composta por obras e documentos do artista brasileiro Iberê Camargo (1914-1994), essa coleção foi constituída no âmbito privado da família ao longo de cinco décadas, passou à guarda da instituição depois de sua morte e vem sendo apresentada nas exposições temporárias realizadas por curadores convidados na sede da FIC. Para a discussão, serão analisados a origem do acervo, o processo de institucionalização e as políticas de exibição. O objetivo é refletir sobre as práticas expositivas e curatoriais como estratégias de abordagem e apresentação de acervos monográficos.

Palavras-chave: Iberê Camargo. Fundação Iberê Camargo. Acervo. Curadoria. Exposição.

Abstract

This paper deals with the collection maintained by Iberê Camargo Foundation (FIC) in Porto Alegre (RS). Comprising works and documents of the Brazilian artist Iberê Camargo (1914-1994), this collection was recorded in private family over the 50 years of his career, became the institution's custody after his death and has been presented in temporary exhibitions performed by guest curators at the FIC office. The discussion will be analyzed the collection origin, the process of institutionalization and exhibition political. The aim is to reflect on the exhibition and curatorial practices approach as strategies and presentation of monographic collections.

Keywords: Iberê Camargo. Iberê Camargo Foundation. Collection. Curatorship. Exhibition.

Um acervo monográfico pode dizer muito sobre um artista, revelando o que ainda não se conhecia ou ressignificando o que já se achava saber. Mais do que reafirmar certezas ou ilustrar pressupostos, pode renovar nosso olhar e iluminar nossa compreensão sobre sua obra. Isso dependerá de estratégias de abordagem que se guiem pelo processo de investigação e descoberta que é inerente à tarefa de pesquisa e reflexão. Na contemporaneidade, tal tarefa tem recaído sobre a figura do curador, que desenvolve projetos que mobilizam acervos e coleções por meio de temáticas e enfoques teóricos, conceituais, históricos, poéticos etc. Nesse sentido, o curador tem seu papel redimensionado para o de facilitador na compreensão e legibilidade de coleções e acervos frente ao público. É o que se tem acompanhado, por exemplo, nas exposições apresentadas pela Fundação Iberê Camargo (FIC), instituição privada e sem fins lucrativos que tem como missão a preservação e a divulgação da obra do artista brasileiro Iberê Camargo (1914, Restinga Seca, RS – 1994, Porto Alegre, RS). Os diferentes projetos expositivos realizados por curadores convidados a pesquisar o acervo têm sido desenvolvidos seguindo abordagens que superam esquemas lineares como cronologias de estilo, organizações por temas e explicações por gêneros. Ao produzir discursos plurais e pontos de vista múltiplos, a prática curatorial, enquanto atividade prática e reflexiva, oferece narrativas alternativas sobre a produção de Iberê abrindo a História da Arte para uma noção de reescrita.

Com a abertura da sede da FIC, em 2008, passou-se a ter em Porto Alegre (RS), no sul do Brasil, um lugar onde se pode ver a obra de Iberê Camargo em caráter permanente, a qualquer momento. A instituição tem apresentado um programa expositivo com mostras dedicadas a Iberê e a outros artistas¹, tornando-se um espaço referencial em termos de práticas expositivas e curatoriais no panorama brasileiro. A origem e a atividade da FIC se dão em torno de uma coleção monográfica com obras e documentos que a instituição guarda, conserva e apresenta. As ações promovidas em relação a esse acervo têm oferecido um novo momento de apreciação pública de Iberê no âmbito da arte brasileira, pois é em grande parte por esse conjunto de obras e documentos que o artista tem sido revisitado e trazido à luz neste começo de século XXI.

Neste texto, busco analisar a constituição da coleção mantida pela FIC e os modos como vem sendo apresentada. Na política da instituição, verifica-se que a estratégia de divulgar a obra do artista se volta em grande parte ao programa expositivo,

com a realização de exposições orientadas por um programa curatorial, como procurei analisar em minha dissertação de Mestrado “Museu, exposições e curadoria: a geopolítica da Fundação Iberê Camargo”², realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com orientação da Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS/UFSM).

Reunir para guardar: a origem do acervo e sua catalogação

Pintor, gravador e desenhista, Iberê Camargo viveu a infância no interior do Rio Grande do Sul e a mocidade na capital do Estado até se mudar para o Rio de Janeiro nos anos 1940. Passou dois anos entre Roma e Paris e, na volta ao Brasil, em 1950, conduziu uma carreira que o consagrou como um dos mestres da pintura expressionista no país. Conquistou o reconhecimento sem aderir a modismos, tendências ou grupos, seguindo um caminho solitário na arte brasileira. Integrou inúmeros júris, teve obras em diversas exposições nacionais e internacionais (representou o Brasil na XXXI Bienal de Veneza, em 1962), participou de pelo menos 10 edições da Bienal Internacional de São Paulo e obteve diversos prêmios (entre eles, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do 52º Salão Nacional de Belas Artes, em 1947, pela tela *Lapa*, que o levou à temporada na Europa; e o Prêmio de Melhor Pintor Nacional da VI Bienal de São Paulo, em 1961, pela série de pinturas *Fiada de carretéis*). A legitimidade de seu trabalho e sua afirmação como artista foram também assentadas pelos modos como se colocou no debate público. Conhecido por posições firmes e convictas, o artista assumiu uma postura de defesa pela qualidade das tintas e contra a tributação que incidia sobre os materiais artísticos importados.

Iberê manteve-se independente ao que se produzia em termos de arte moderna e contemporânea no país, como os movimentos construtivistas dos anos 1950/60 e as práticas conceituais dos anos 1970. Ainda que tenha praticado uma pintura abstrata no período em que a orientação ganhava protagonismo como novidade vinda da Europa e dos Estados Unidos, Iberê nunca se vinculou a tais movimentos ou correntes. E, no chamado retorno da pintura a que se assistiu nos anos 1980, foi considerado pela nova geração como o maior pintor brasileiro vivo, um exemplo máximo de envolvimento total com o ofício da arte. Trata-se de um artista que encaminhou uma *poética intransigente*, nas palavras de Vera Beatriz Siqueira: “(...) a posição de independência quase fanática, de

permanente insatisfação com o mundo das artes brasileiro parece falar do esforço para subtrair-se aos mecanismos ideológicos de incorporação da modernidade artística”³.

Com uma trajetória desenvolvida de modo individual e particular ao longo de cinco décadas, Iberê teve sua produção comercializada ou adquirida por coleções e acervos, entre públicos e privados. Mas uma considerável parcela, especialmente formada por desenhos e gravuras, foi reunida pela esposa Maria Coussirat Camargo (1915 – 2014). Em torno desse acervo familiar, instituiu-se a Fundação Iberê Camargo em 1995, um ano após a morte do artista. Em 2000, foi iniciado o Projeto de Catalogação e Documentação de sua obra, coordenado pela pesquisadora e professora da UFRGS Mônica Zielinsky. O acervo foi submetido a um processo de documentação e tombamento, com ênfase na publicação dos catálogos *raisonné* de toda a produção do artista. O primeiro volume, lançado em 2006, enfoca as gravuras, com um volume que traz um adensado estudo sobre o percurso de Iberê pelas técnicas de impressão, uma vertente de sua obra menos conhecida que sua produção em pintura⁴. O objetivo da FIC é que a pesquisa prossiga e resulte em novos catálogos, envolvendo a seguir os desenhos e as pinturas do artista⁵. Também está em curso um projeto de digitalização da totalidade do acervo, de modo a oferecê-lo para acesso público por meio da internet.

Entre os diversos textos que integram o primeiro volume do catálogo *raisonné*, em um trecho, Mônica Zielinsky situa muito bem como se deu o início da coleção que ganharia o nome da esposa e companheira de vida de Iberê. A origem privada desse núcleo está ligada a um traço do artista: o de reunir e guardar documentação sobre sua carreira e produção, bem como trabalhos não-comercializados e que ficaram na reserva do ateliê. Um hábito do qual se depreende não só cuidado e zelo pela própria obra, mas também uma motivação museológica, um gesto de permanência para a posteridade.

Iberê Camargo sempre dedicou uma atenção especial à preservação de todo seu material artístico, tanto no que se refere às obras como à sua documentação. Após 1952, registrou suas gravuras, especialmente em metal, em cadernos de anotações. Guardou também todos os documentos e correspondências que se relacionavam às obras, à sua inserção artística e às pesquisas que desenvolvia. Conservou os estudos, croquis, registros das aulas na Europa, os livros que estudou e consultou, todas as fotografias e diapositivos que acompanharam seu percurso pessoal e artístico. Até mesmo no que diz respeito às suas obras, dedicou-se a conservar, sempre que possível, ao menos um exemplar de cada gravura, geralmente as provas de artista; preservou consigo muito de sua produção, em número suficiente para dar forma à bela coleção que hoje leva o nome de sua esposa, Maria Coussirat Camargo, constituída, portanto, antes do falecimento de Iberê Camargo, em 1994⁶.

Em minha pesquisa de Mestrado, entrevistas realizadas e dados levantados convergem sobre a constituição do acervo ter sido conduzida na esfera privada pelo casal. Contudo, o estudo apontou que o arquivamento de obras e documentos ganhou maior ênfase nos últimos anos da vida de Iberê, quando o artista já estava tomado pelo câncer e atemorizado pela proximidade da morte. Um testemunho nesse sentido foi dado pelo artista e impressor Eduardo Haesbaert, assistente de Iberê desde o fim dos anos 1980 até sua morte em 1994. Haesbaert posteriormente atuou junto ao processo de institucionalização da FIC, onde dirige o Ateliê de Gravura.

Uma semana antes de morrer, Iberê viu um por um os trabalhos que tinha em casa. Doente, ele dizia: “Tomba, tomba, tomba”. Ele estava com câncer, mas estava escrevendo as memórias dele, dando entrevistas, se correspondendo e produzindo. Essa força era surpreendente. E [Iberê] fazia tudo correndo contra o tempo mesmo. Ele estava fazendo tudo ao mesmo tempo e percebendo o período curto de tempo. Então, ele tinha essa preocupação de deixar a memória viva e permanente. Eles [Iberê e Maria] anotavam tudo o que vendiam e o que guardavam. Dona Maria é a companheira da vida toda, reuniu todo o material. Só nos caderninhos dela, ela tem praticamente todo o mapeamento da obra dele⁷.

Além de indicar que, com a ideia da proximidade da morte, Iberê aumentou sua preocupação em deixar registrada sua obra e vida, o depoimento de Haesbaert reforça o quanto a dedicação da esposa Maria Coussirat Camargo foi fundamental para a reunião da coleção, um conjunto que representa mais da metade de toda a produção do artista e que hoje constitui o acervo mantido pela FIC. Oficializada no ano seguinte à morte de Iberê, a Fundação se deu com o objetivo de preservar e divulgar a obra do artista, seguindo um desejo manifestado pelo próprio Iberê e concretizado pelo envolvimento de um grupo econômico formado por empresários de destaque e pela viúva.

A dedicação de Maria Coussirat Camargo foi fundamental não só na reunião das obras de Iberê ao longo de sua vida e nos esforços para a criação da FIC. Foi, antes, na documentação de toda a trajetória do marido. Ao longo de mais de 50 anos, ela arquivou uma série de anotações e registros sobre os trabalhos de Iberê, com indicações de vendas, preços, compradores etc., o que estabeleceu um ponto de partida e um guia de referência para o processo de catalogação e documentação. Na pesquisa apresentada no catálogo *raisonné* de gravuras em 2006, Mônica Zielinsky comenta:

Um trabalho mais sistematizado de identificação e organização dessa reserva documental e artística principiou ao final de 2000 na Fundação Iberê Camargo, instituída em 1995 em Porto Alegre. Lá se encontrava o mencionado acervo de obras e documentos armazenados na área posterior da residência do artista e de sua esposa, moradia situada ao alto de uma colina no bairro Nonoai. Lá Maria reside até hoje e, no mesmo local, são conservados a Coleção Maria Coussirat Camargo e os arquivos documentais, precisamente onde outrora ocupava o ateliê de pintura do artista⁸.

Mais adiante em seu texto, a pesquisadora dimensiona e discrimina o conjunto da coleção que passou pelo processo de pesquisa e catalogação uma vez sob guarda da FIC:

Nesse acervo, encontram-se armazenados 216 óleos, 356 gravuras, seus 1.570 exemplares, e ainda 3.135 desenhos. O acervo documental abrange 9.957 documentos, entre catálogos, revistas, convites, recortes de jornal, material audiovisual, correspondências e fotografias⁹.

A contribuição da viúva Maria para o desenvolvimento do projeto continuou, conforme consta no volume *raisonné* de gravuras, por conta não só da organização e da conservação das obras e documentos a que se dedicou, mas também pela importância de seus depoimentos e esclarecimentos. Zielinsky escreve: “(...) as anotações com as quais ela auxiliou Iberê a registrar os dados sobre a produção, como, por exemplo, os de sua circulação, (...) formaram os alicerces para o trabalho que se estruturava”¹⁰.

Guardar para mostrar: a política da instituição e o programa expositivo

Sob guarda da Fundação Iberê Camargo, a coleção reunida pelo artista e pela esposa foi organizada em uma reserva técnica dividida nos segmentos Artístico e Documental: a primeira parte conta com mais de cinco mil obras, entre desenhos, gravuras e pinturas; enquanto a segunda reúne catálogos, jornais, revistas, fotografias, correspondências, cadernos de notas e matrizes.

A chamada Coleção Maria Coussirat Camargo está abrigada no edifício-sede da FIC, que segue o projeto do arquiteto português Álvaro Siza, premiado com o *Leão de Ouro* na 8ª Bienal de Arquitetura de Veneza. A construção, realizada entre 2002 e 2008, foi viabilizada por uma parceria público-privada: o governo do Estado do Rio Grande do Sul doou o terreno às margens do Guaíba, em Porto Alegre; e sete patrocinadores financiaram a obra por meio de leis de incentivo à cultura e patrocínio direto¹¹. Com fachadas brancas, linhas sinuosas, arestas afiadas e rampas internas e externas que remetem ao Guggenheim Museum, de Nova York, o prédio, que se tornou um cartão-postal de Porto Alegre, já foi apontado como um dos mais sofisticados do mundo, um dos

mais avançados do ponto de vista técnico e um dos mais precisos em termos de solução arquitetônica.

A sede da FIC conta com salas expositivas, centro de documentação e pesquisa, ateliê de gravura, ateliê do programa educativo, auditório, loja, cafeteria e estacionamento. Além de apresentar exposições voltadas a Iberê Camargo e a outros artistas, o prédio abriga atividades e programas desenvolvidos pela instituição, como a Bolsa Iberê Camargo, o Programa Educativo e o Ateliê de Gravura¹². No momento em que se assiste a uma profunda revisão das funções e dos papéis das instituições museológicas, o edifício-sede da FIC é um espaço exemplar do modo com que a arquitetura dos museus contemporâneos funciona como agente no sistema da arte, seja como acontecimento midiático ou como geração de novas centralidades urbanas¹³.

Por manter um acervo em reserva técnica, a Fundação Iberê Camargo se configura como uma instituição museológica. Contudo, a ausência da palavra “museu” no nome e a presença de “fundação” reforça o caráter corporativo. A FIC atua como uma instituição que é museu, mas também centro cultural. Como proponente de projetos ou se associando a iniciativas de outras instituições, apresenta em sua sede exposições próprias ou itinerantes, mas também “exporta” mostras para outras instituições¹⁴. Trabalhando com curadores, museus e agentes do campo artístico brasileiro e internacional, a FIC se insere em uma dinâmica cuja dimensão não encontra similar no cenário dos equipamentos culturais no Rio Grande do Sul. O programa de exposições repercute com ampla divulgação na mídia e gera visibilidade capaz de atrair visitantes movidos pelo lazer cultural¹⁵. Cada nova mostra é tratada como um grande evento, investida pelo capital simbólico composto por valorações como o peso do artista, a dimensão artística das obras, a reputação do curador, a legitimação do museu/espço expositivo e o status da instituição associada ao projeto. Por suas atividades e conexões institucionais, a FIC é, assim, um caso de destaque no panorama dos aparelhos culturais e museológicos no Brasil, onde ainda são poucas as instituições dedicadas ao patrimônio de um artista em específico, mantendo espaços aos moldes de centros culturais ou museus, como são os casos também, com diferentes características, do Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, SP), do Museu Lasar Segall (São Paulo, SP) e do Instituto Ricardo Brennand (Recife, PE).

Desde a abertura ao público em 2008, a FIC tem apresentado uma programação contínua de exposições, com mostras que permanecem de três e seis meses em exibição,

em alguns casos de maior duração. O programa tem dois segmentos: exposições de Iberê Camargo, com obras do acervo e geralmente ocupando um dos três andares expositivos; e exposições externas, com obras de outras coleções, normalmente montadas em dois dos pisos do prédio. Em ambos os casos, as mostras são de caráter temporário, realizadas por meio de projetos de curadores convidados. Quando as exposições são voltadas a Iberê, historiadores, críticos e pesquisadores reconhecidos localmente ou fora do Estado e até do país são convidados para executar um projeto de curadoria baseado em obras do acervo da instituição, podendo eventualmente agregar coleções externas. Se as mostras são dedicadas a outros artistas, em formato de individual ou coletiva, igualmente são convidados para a curadoria historiadores, críticos e pesquisadores reconhecidos. São profissionais que atuam como curadores independentes, geralmente mantendo ligações institucionais, seja com o meio acadêmico, no caso de professores e pesquisadores, seja com instâncias do circuito artístico nacional ou internacional, no caso dos que atuam em instituições, feiras e eventos. Os curadores são, assim, como afirma Julian Stallabrass, “especialistas nômades, criaturas do sistema de arte global”¹⁶.

Embora tenha um acervo, a FIC não possuiu em seu quadro a figura de um curador-chefe, um curador de acervo ou curadores dos segmentos do acervo. Como comentado, os responsáveis pelos projetos expositivos são curadores independentes convidados. Contudo, há um grupo curatorial responsável por definir e coordenar as políticas da instituição e as diretrizes de conservação e exibição¹⁷. São seus integrantes que coordenam o programa de exposições de Iberê e de outros artistas. Esse grupo já foi dividido em duas instâncias: um Conselho de Curadores, formado por empresários e gestores; e um Comitê Curatorial, composto por críticos, historiadores e pesquisadores. O primeiro é uma espécie de órgão consultivo cujos integrantes têm perfis administrativos e de destaque no meio empresarial gaúcho, alguns deles com passagens pelos quadros institucionais da Bienal do Mercosul. Já o segundo grupo, o Comitê Curatorial, é responsável por convidar curadores, avaliar as propostas de projetos e estabelecer e coordenar o programa de exposições. Constituído antes da inauguração da sede, o comitê já foi integrado por diversas personalidades do meio artístico. Em 2015, há apenas o Comitê Curatorial, porém composto por membros com perfil do Conselho: integram o grupo os críticos, pesquisadores, professores e curadores brasileiros Agnaldo Farias e Iceia Borsa Cattani e o francês Jacques Leenhardt, além do superintendente cultural da

FIC, Fábio Coutinho, e do empresário José Paulo Soares Martins, executivo da empresa Gerdau, umas das patrocinadoras que garantem, por meio de leis de incentivo, a operação da FIC.

Mostrar para ver: a curadoria como estratégia de exibição de acervos

Ao apresentar mostras temporárias organizadas por curadores convidados, a FIC faz desse modelo uma estratégia de abordagem e apresentação de seu acervo, imprimindo uma programação mais dinâmica do que os modelos de mostras permanentes organizadas por curadores fixos. A ênfase que o programa expositivo ganha na política institucional se vincula ao momento no qual se coloca em prática uma profunda revisão do papel das instituições museológicas. Na busca por novos modos de mobilizar seus acervos de modo a criar estratégias de mediação com o público¹⁸, a instituição passa a encarar os projetos de exposições temporárias e as práticas curatoriais como mídias comunicativas. Porém, como comenta Elisa de Souza Martínez, “é nesse ponto que se faz necessário refletir sobre o modo como a visão da arte como uma coleção de eventos igualmente importantes pode ter algum efeito sobre o modo pelo qual a História da Arte é escrita”¹⁹.

Em sua definição geral, a exposição é um modo de *apresentação* que se faz com uma *finalidade* por meio de um *discurso autorizado*, estabelecendo uma transmissão de mensagem entre um emissor e um receptor²⁰. Também é instauradora de um espaço social de contato de um determinado saber²¹ e um espaço público de saber²². Ao mesmo tempo, a exposição é um fenômeno cultural que se manifesta como instrumento de poder²³. Na museologia contemporânea, as exposições são tratadas como um meio de comunicação que tem o público como maior objetivo. Ángela García Blanco, ao considerar o objeto artístico como um sistema de comunicação não-verbal, define a exposição como um ciclo de mediação com o público²⁴. Decorre que, na contemporaneidade, os processos de comunicação da arte encontram lugar privilegiado nos museus, estabelecendo-se como um modo de mediação por meio das exposições²⁵.

Assim, os modelos expositivos encontram na figura do curador um novo agente de medição com o público. A entrada desse profissional no campo da arte oferece uma redefinição do papel anteriormente exercido pelo organizador de exposições ou pelo responsável por coleções. Com sua chegada, alteram-se também esquemas de apresentação lineares, cronológicos ou estritamente formais, dando lugar a projetos

autorais e até experimentais com o potencial de questionar narrativas, visões hegemônicas e esquemas evolutivos. Como argumenta Glória Ferreira:

No sentido mais potente da prática curatorial (...), seu caráter de laboratório como ambiente de observação e de experiências cumpre, além da atividade propriamente crítica, de mediação entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo, um questionamento das narrativas historiográficas, em particular da visão hegemônica que lhe conferiu evolução linear³⁶.

O comentário ajuda a pensar a opção feita pela FIC em trabalhar com projetos de exposições temporárias e curadores convidados. A cada mostra, um novo curador apresenta uma interpretação e um modo de apresentação a respeito das obras do acervo, de forma a levar ao público determinado entendimento. Cada curador terá de apresentar uma exposição que traga algum traço distintivo que a diferencie das anteriores e apresente algum aspecto novo. Nesse sentido, a curadoria é também uma atividade autoral, relacionada à criação e ao pensamento, mobilizando subjetividade e imaginação. Assim, mais do que uma ilustração da História da Arte, a exposição curatorial pode ser entendida como a instauração de uma *situação* em que, como anota Elisa de Souza Martínez, “o discurso curatorial realiza um percurso persuasivo, que mobiliza tanto a competência sensível como a cognoscitiva de quem o interpreta, associando a configuração expográfica a uma referência histórica precedente”²⁷.

Entre 2008 e 2015, foram apresentadas mais de 10 exposições de Iberê Camargo no edifício-sede da FIC, todas com diferentes temáticas, recortes e abordagens. Em sua maioria, as mostras dedicadas ao acervo são fruto de pesquisas de fôlego, resultando em projetos que envolvem dois aspectos. O primeiro é a produção de textos e ensaios teóricos, críticos e históricos publicados nos catálogos de reconhecida excelência editorial que acompanham cada mostra da FIC. Em um país com um sistema editorial não tão bem estruturado, os catálogos se tornam material de referência, uma vez que a escrita sobre arte no Brasil é construída em grande parte por eles. O segundo aspecto é a dimensão fenomenológica do contexto de apresentação, advinda das relações e dos significados gerados pelas obras conforme a montagem no espaço expositivo. No caso do edifício-sede da FIC, pesa ainda a arquitetura interna, que estabelece relações não imediatas entre as galerias dos diferentes andares, ao mesmo tempo em que oferece desafios de montagem e expografia²⁸.

No segmento de mostras dedicadas a Iberê, a maior parte é de caráter monográfico, voltada a aspectos da produção do artista confrontados no interior de sua própria obra. Há, nesse tipo de curadoria, o perigo do encapsulamento de discursos que apenas intencionam o elogio à individualidade ao artista e a reafirmação do que já se sabia de antemão. A qualidade desses projetos talvez possa ser avaliada pelo potencial com que aprofundam a pesquisa sobre o que ainda não se sabe nem se conhece sobre o artista. Nesse sentido, um exemplo é a mostra “Persistência do corpo” (2008), que destacou a recorrência da figura do corpo na produção de Iberê. Convidadas para realizar a curadoria, as pesquisadoras e professoras da UFRGS Ana Maria Albani de Carvalho e Blanca Brites privilegiaram os desenhos do acervo, incluindo estudos e croquis, valendo-se de um segmento pouco conhecido e que ainda não havia sido tão bem mostrado. As obras foram expostas em ordenação cronológica, com o objetivo de dar-lhes o mesmo peso e valor. Destacar os desenhos de Iberê como uma porção pouco conhecida de sua obra foi a mesma premissa da exposição “A linha do incontornável” (2011). O curador Eduardo Veras, também professor da UFRGS, dedicou a mostra a uma pesquisa voltada aos desenhos do artista que se encontram no acervo, buscando interpretar o estatuto que Iberê dava a esse segmento da produção.

Outras exposições também merecem ser destacadas por seu potencial de apresentar narrativas alternativas e uma ideia de História da Arte em reescrita. “Paisagens de dentro” (2009), com curadoria da pesquisadora e professora da UFRGS Icleia Cattani, aprofundou a pesquisa sobre o tema da paisagem na obra de Iberê, investigando relações de seus trabalhos com as paisagens que o artista viu durante sua infância no interior do Rio Grande do Sul. Junto ao trabalho de Iberê, conheceu-se melhor o universo de reminiscências de infância como material criativo. Já a mostra “O Carretel: meu personagem” (2013), com curadoria de Michael Asbury, crítico e professor brasileiro sediado em Londres, adensou o estudo sobre a presença dos carretéis de costura nas obras de Iberê, um signo também localizado nas memórias de infância, mas que transita ao longo de sua produção a ponto de eclipsar-se em abstração.

Enquanto algumas mostras monográficas de Iberê têm trazido novos olhares sobre aspectos verificados no interior de sua própria obra, outras exposições procuram descobertas aproximando-o de outros artistas. É desse tipo de exposição que talvez venham os resultados mais enriquecedores e geradores de conhecimento. Foi o caso de

“Cálculo de expressão (Camargo, Goeldi, Segall)” (2009), com curadoria de Vera Beatriz Siqueira, crítica e professora da UERJ. A exposição reuniu obras dos três artistas, sugerindo relações e investigando aproximações entre produções realizadas relativamente de forma paralela, no mesmo período. Já a mostra “Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra” (2011), com curadoria do crítico e professor da PUC-RJ Fernando Cocchiarale, propôs contextualizar a obra de Iberê em relação à produção de artistas do contexto brasileiro dos anos 1940/50. Para tal, mostrou obras de nomes como Alfredo Volpi, Aluisio Carvão, Amílcar de Castro, Anna Bella Geiger, Antonio Bandeira, Arthur Piza, Fayga Ostrower, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Ione Saldanha, Ivan Serpa, Luiz Sacilotto, Lygia Clark, Lygia Pape, Manabu Mabe, Maria Bonomi, Maria Leontina, Milton Dacosta, Waldemar Cordeiro e Willys de Castro.

Nessa linha de aproximar Iberê a seus contemporâneos, “O Ponto de Convergência” (2013), com curadoria do crítico e professor da USP Agnaldo Farias, apresentou obras de Xico Stockinger, Vasco Prado e Iberê Camargo a partir dos anos 1980, momento em que Iberê deixou o Rio de Janeiro para retornar a Porto Alegre. Foi nesse período que o artista iniciou sua consagrada e derradeira fase, voltada à figura humana, e manteve convívio mais próximo com Xico e Vasco. Os três eram amigos – Iberê e Vasco dividiram ateliê – e compartilhavam certa visão na abordagem artística moderna, especialmente no tratamento dado à condição humana, seja em sua dimensão existencial ou social. Iberê pintando, Xico e Vasco esculpindo, ainda que todos desenhassem e fizessem gravura.

Exposições que especulam aproximações e afastamentos entre a produção de Iberê e a de outros artistas ainda são em menor número no programa expositivo da FIC, contudo são as que melhor têm explorado a busca por narrativas alternativas, no sentido de reescrita da História da Arte vigente. Esse modelo também ressignifica o próprio acervo da instituição, pois a apresentação de obras em distintos contextos expográficos pode gerar novos significados e compreensões.

Uma estratégia que a FIC já adotou para continuar apresentando seu acervo – e provavelmente para lidar com seu esgotamento ao decorrer das exposições – foi a inclusão de obras de coleções externas nas exposições de Iberê. Foi o caso da mostra “O ‘outro’ na pintura de Iberê Camargo” (2012), com curadoria da crítica e historiadora

Maria Alice Milliet, a primeira a se abrir para itens de outros acervos, informação apresentada no catálogo da exposição como uma nova etapa das mostras sobre o artista.

A Fundação Iberê Camargo propõe, depois de 17 anos de existência, sendo quatro em sua nova sede, iniciar um novo ciclo de exposições de Iberê Camargo com a mostra “O ‘outro’ na pintura de Iberê Camargo”. A missão de divulgar e difundir a obra do artista se deu, em um primeiro momento, através das variadas leituras e recortes curatoriais desenvolvidos a partir da pesquisa e seleção de obras e documentos no acervo da Fundação. Agora, a ideia é permitir aos curadores apresentarem as muitas facetas do artista com a inclusão de obras de outras coleções. Desse modo, o público tem a oportunidade de conhecer o trabalho de Iberê de forma mais ampla²⁹.

Esses breves comentários sobre algumas exposições de Iberê Camargo apresentadas na FIC mostram, por diferentes caminhos, o modo com que as práticas expositivas e a atividade curatorial são tomadas pela instituição como estratégias de abordagem e apresentação do acervo, ao mesmo tempo em que estabelecem uma mediação entre acervo e público. Tal orientação afirma o destaque alçado pela figura do curador no campo da arte, pois atende ao objetivo de instituições que procuram mobilizar e apresentar seus acervos com abordagens distintas, plurais, efêmeras e múltiplas, que questionam pressupostos e certezas. Nesse sentido, a força da curadoria se faz mais pelas dúvidas que ela leva ao seu objeto do que pelas certezas, operando não como um discurso petrificado, mas como uma elaboração de narrativas alternativas, e por vezes até concorrentes, que conformam o objeto artístico reescrevendo permanentemente sua inscrição na História da Arte. Como diz Glória Ferreira:

Aventurar-se em confrontos e leituras interpretativas, revelar correspondências entre obras de diferentes períodos, concorre para desacreditar categorizações em estilo ou conceitos de evolução histórica, construindo, assim, novos parâmetros para a História da Arte³⁰.

No caso de uma instituição que mantém um acervo, como a FIC, é fundamental observar se a adoção de práticas expositivas e projetos curatoriais para as exposições busca tensionar os cânones, as hierarquias de estilo e os entendimentos cristalizados para conferir novas legibilidades, formas de ver e modos de compreender. O curador nunca poderá oferecer a visão definitiva de um trabalho ou de um artista. No máximo, abrirá “um sentido possível (...) que dê espaço para que outros sentidos possam surgir”, como argumenta o curador Cauê Alves³¹. Se assumida como um ensaio, um laboratório ou um ambiente de experiências, a atividade curatorial trará em si um componente autoral, por isso subjetivo, imaginativo e criativo, mas não sem prescindir de enfoques teóricos e

pesquisas criteriosas. Daí o potencial de discursos curatoriais que instalam *eternidades provisórias*, entendendo a História da Arte em movimento, como uma *historicidade viva*, buscando no fenômeno artístico não explicações, mas interrogações. Uma atividade curatorial que entenda o seu papel de ser, nas palavras de Zygmunt Bauman, mais *intérprete* do que *legisladora*³².

Notas

¹ Já passaram pelas exposições da instituição trabalhos de nomes como Jorge Guinle, Alberto da Veiga Guignard, Elaine Tedesco, Karin Lambrecht, Lucia Koch, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, León Ferrari, Mira Schendel, Regina Silveira, Joaquin Torres García, Giorgio De Chirico, Leonilson, Tomie Ohtake, Ione Saldanha, Waltercio Caldas, Giorgio Morandi, William Kentridge, Elida Tessler, Paulo Pasta, Antonio Dias, Nuno Ramos, Marino Marini e Abraham Palatnik, entre outros. Considerando-se as coletivas, a FIC já apresentou amplas mostras vindas da Europa, com seleção de obras de artistas vinculados, por exemplo, à Arte Povera (Itália) e ao Grupo ZERO (Alemanha).

² Cf. DALCOL, 2013.

³ SIQUEIRA, 2003, p.109.

⁴ Cf. ZIELINSKY, 2006.

⁵ Quando da redação final deste texto, o projeto de catalogação estava interrompido frente à redução de orçamento ocasionada pela crise econômica brasileira e mundial de 2015.

⁶ ZIELINSKY, op. cit., p. 17.

⁷ DALCOL, op. cit., p. 41.

⁸ ZIELINSKY, op. cit., p. 18.

⁹ Id., ib., p. 18.

¹⁰ Id., ib., p. 19.

¹¹ Iniciada em julho de 2003, a construção da obra foi orçada preliminarmente em R\$ 30 milhões, custando posteriormente a soma de R\$ 40 milhões. Desse total, R\$ 24,3 milhões (60,8%) são oriundos de renúncia fiscal por meio da Lei Rouanet e da Lei de Incentivo à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul (LIC-RS). Os demais R\$ 15,7 milhões (ou 39,2%) correspondem a recursos próprios dos patrocinadores: Grupo Gerdau, Petrobras, Instituto Camargo Corrêa, RGE, De Lage Landen, Itaú e Vonpar.

¹² Quando da redação final deste texto, todos esses programas estavam interrompidos temporariamente como ação da instituição frente à redução de orçamento ocasionada pela crise econômica brasileira e mundial de 2015.

¹³ Cf. SPERLING, 2011.

¹⁴ Nesse segmento de mostras externas, de outros artistas, entre individuais e coletivas, a FIC já estabeleceu parcerias que demonstram conexões com outros acervos e coleções. São os casos das seguintes instituições: Museum of Modern Art (MoMA), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Coleção Patricia Phelps de Cisneros, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Blanton Museum of Art at the University of Texas e Museo Morandi.

¹⁵ Cf. ARANTES, 2005.

¹⁶ Cf. STALLABRASS, 2004.

¹⁷ A FIC não possuiu uma política de aquisições de obras para o acervo, privilegiando a conservação e a apresentação do conjunto reunido pelo artista e sua esposa.

¹⁸ Cf. GONCALVES, 2004.

¹⁹ MARTÍNEZ, 2012, p. 37.

²⁰ Cf. GONCALVES, op. cit.

²¹ Nesse sentido, são recorrentemente citados com destaque os estudos de Jean Davallon.

²² Jacques Leenhardt costuma fazer essa defesa em suas palestras.

²³ CARVALHO, 2012, p. 48.

²⁴ BLANCO, 1999, p. 5.

²⁵ GONÇALVES, 2008, p. 45.

²⁶ FERREIRA, 2010, p. 138.

²⁷ MARTÍNEZ, op. cit., p. 43-44.

²⁸ Cf. CARVALHO, op. cit.

²⁹ MILLIET, 2012, p. 3.

³⁰ FERREIRA, op. cit., p. 138.

³¹ ALVES, 2012, p. 46.

³² Cf. BAUMAN, 2010.

Referências bibliográficas

- ALVES, Cauê. “A curadoria como historicidade viva” In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 43-58.
- ARANTES, Otilia. “A virada cultural do sistema das artes”. In: São Paulo S.A. Situação #3 Estética e política. São Paulo: SESC, abril 2005. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br>>. Acesso em: 29 de ago. 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BLANCO, Ángela García. *La exposición: um medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.
- DALCOL, Francisco. “Museu, exposições e curadoria: a geopolítica da Fundação Iberê Camargo”. 2013. 273f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria. <<https://portal.ufsm.br/biblioteca/pesquisa/index.html>>. Acesso em: 29 ago. 2015.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. “A Exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico”. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, v.1, n. 2, jul/dez de 2012, p. 47-58.
- FERREIRA, Glória. “Escolhas e experiências” In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 137-148.
- GONCALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2004.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “Exposição e crítica – um enfoque em duas direções”. In: BERTOLI, Mariza; e STIGGER, Verônica (Orgs.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABPA – Imprensa oficial, 2008, p. 45-56.
- MARTÍNEZ, Elisa de Souza. “Curadoria, deslocamento e porosidade das fronteiras institucionais”. In: OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de; e COUTO, Maria de Fátima Morethy (Orgs.). *Instituições de arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 27-50.
- MILLIET, Maria Alice. *O ‘outro’ na pintura de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. “Individualidade e cultura. Apreensão crítica das poéticas de Goeldi, Segall e Iberê Camargo”. In: *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), ano 4, nº5, dezembro de 2003, p. 95-115.
- SPERLING, David Moreno. “As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte”. In: GROSSMANN, Martin; e MARIOTTI, Gilberto (Orgs.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 171-184.
- STALLABRASS, Julian. *Contemporary art: a very short introduction*. New York: Oxford, 2004.
- ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo – Catálogo Raisonné: Volume 1/ Gravuras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Francisco Dalcol

Doutorando em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com orientação da Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS). Mestre em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) pela Universidade Federal de Santa Maria UFSM, tendo defendido dissertação sobre pesquisa voltada ao programa expositivo e curatorial da Fundação Iberê Camargo (FIC). Além da atuação como pesquisador, publica textos sobre arte e cultura como jornalista e crítico.



Ciccillo Matarazzo, Danilo di Prete e a coleção italiana do antigo MAM/SP

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Resumo

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) possui quatro obras do artista italiano radicado no Brasil, Danilo di Prete (1911-1985), advindas da coleção do antigo MAM/SP. Estas obras devem ser compreendidas na chave da produção artística italiana do entreguerras, a qual é muito bem representada pelas 71 pinturas presentes no MAC/USP, igualmente provenientes do antigo MAM/SP. As pinturas de Di Prete, no entanto, foram lidas no ambiente paulista nos anos 1950 em meio a um debate local que punha em confronto o abstracionismo e o figurativismo. Dessa forma, a análise destas obras permite a discussão de alguns aspectos do contexto artístico dos anos 1950 e a figura do mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho - que foi o responsável pela aquisição das obras do antigo MAM/SP, entre outros empreendimentos culturais seminais para o país – como peça chave para a sua compreensão.

Palavras-chave: Arte italiana entreguerras. Danilo di Prete. Francisco Matarazzo Sobrinho. MAC/USP.

Abstract

The Museum of Contemporary Art of University of São Paulo (MAC USP) has four artworks by Danilo di Prete (1911-1985) –an emigrated Italian artist - whose paintings had belonged originally to the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP). These artworks must be understood within the Italian artistic production of the interwar period, which is very well represented by the 71 paintings that belong to MAC USP, which were part of the former MAM SP's collection as well. Danilo di Prete's paintings, however, were discussed in São Paulo's 1950s milieu, in the middle of a local debate of abstractionism against figurativism and vice versa. Thus, by analyzing these artworks it is possible to evaluate some aspects of the artistic context of the 1950s and also the importance of the Maecenas Francisco Matarazzo Sobrinho – who was responsible for the acquisition of the former MAM SP's artworks, amongst other seminal cultural enterprises to the country – as a key figure to its comprehension.

Keywords: Interwar Italian art. Danilo di Prete. Francisco Matarazzo Sobrinho. MAC USP.

São muito conhecidos os empreendimentos culturais levados a cabo em São Paulo a partir dos anos 1940 por Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccillo. Entre eles a fundação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no mesmo ano, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949, da Bienal de São Paulo em 1951, a aquisição de um Presépio Napolitano e a fundação do Museu dos Presépios, em 1951, e a presidência da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo em 1954. Dessas iniciativas, abordaremos duas, uma vez que estão relacionadas com o objeto de estudo da autora – a trajetória do pintor italiano Danilo di Prete no Brasil –, que são: a formação da primeira coleção italiana composta por 71 pinturas que Ciccillo adquiriu para o acervo do antigo MAM/SP; e a criação da Bienal de São Paulo.

Em primeiro lugar, trataremos das pinturas italianas. No acervo do antigo MAM/SP, que seria transferido por Ciccillo para a Universidade de São Paulo (USP), dando origem ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), em 1963, além destas 71 obras italianas que com mais 358 obras compunham a chamada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, havia ainda duas outras, a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadado, composta por 19 obras e a Coleção MAM/SP composta por 1243 obras, constituída essencialmente por dois grandes grupos: a doação de 564 obras de Emiliano Di Cavalcanti ao antigo MAM/SP, em 1952; e 679 obras incorporadas ao acervo, seja por meio de doações e compras de artistas premiados na Bienal de São Paulo e de Veneza, seja via os prêmios-aquisição¹. Tendo este panorama em vista, nos interessará discutir as 4 pinturas do artista italiano, radicado no Brasil, Danilo Di Prete (Pisa, 1911 – São Paulo, 1985), que foram transferidas à USP em 1963: *Marinha*, 1946 (Fig. 1), doada pelo artista ao antigo MAM/SP, advinda, portanto, da Coleção MAM/SP ao MAC/USP; *Natureza-morta*, 1949 (Fig. 2), também doada pelo artista ao MAM/SP, proveniente da Coleção MAM/SP; *Limões*, 1951 (Fig. 3), Prêmio Regulamentar Pintura Nacional (Jockey Club de São Paulo), na I Bienal de São Paulo de 1951, advinda da Coleção MAM/SP; e *Formas no Espaço*, 1953 (Fig. 4), adquirida na III Bienal de São Paulo, proveniente da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho. Os resultados plásticos alcançados nestas quatro telas devem ser discutidos mais detalhadamente, assim como a atuação maior do artista em relação aos empreendimentos culturais de Ciccillo já mencionados.



Figura 1: DI PRETE, Danilo. *Marinha*, 1946, óleo sobre tela, 35,8 x 52,5cm. MAC USP - doação MAM SP.



Figura 2: DI PRETE, Danilo. *Natureza-Morta*, 1949, óleo sobre tela, 64,2 x 48,8 cm. MAC USP - doação MAM SP.



Figura 3: DI PRETE, Danilo. *Limões*, 1951, óleo sobre tela, 48,6 x 64 cm. MAC USP – doação MAM SP.



Figura 4: DI PRETE, Danilo. *Formas no Espaço*, 1953, óleo sobre tela, 99,6 x 73cm. MAC USP – doação Francisco Matarazzo Sobrinho.

No que concerne à linguagem plástica empregada nessas suas obras, deve-se dizer imediatamente que são testemunhos explícitos de um artista que buscava sua inserção no meio artístico paulista, através de uma conciliação visual das tendências que havia visto na Itália antes de vir ao Brasil, entendendo que eram o que havia de mais “atual” e “original”, com as demandas do ambiente em que estava atuando, o qual estaria, por sua vez, a partir dos anos 1950, em plena efervescência pelo contato com as produções internacionais, proporcionado pela Bienal de São Paulo.

Recuperando brevemente a trajetória de Di Prete, o artista chega ao Brasil em setembro de 1946 após ter trabalhado durante a II Guerra Mundial, onde havia ilustrado episódios desta ao lado de outros artistas, os chamados *Artisti Italiani in Armi*². Quando chega ao Brasil, praticamente sem dinheiro algum traz, em sua bagagem, 34 pinturas feitas pouco antes e durante a guerra, das quais uma pode ser vista hoje no MAM/SP, *Cogumelos*, 1945³. Naquele momento, a ideia mais latente dos últimos acontecimentos no campo da pintura estaria relacionada com as criações que Di Prete presenciara nas últimas mostras em que tinha tomado parte na Itália, como a *IV Quadriennale di Roma* em 1943⁴, que apresentava, entre diversas tendências, uma bem clara de recuperação de certas correntes vanguardistas do início do século XX – sobretudo o cubismo e o fauvismo –, como fica evidente nas obras de artistas que tinham trabalhado no decênio anterior em consonância com o espírito do “Retorno à Ordem” e que fazem esse movimento, como Gino Severini⁵; bem como da celebração de artistas que haviam sempre se mantido em conformidade com tais tendências, como Filippo de Pisis. Outra mostra da qual não participa, mas que tem amplo conhecimento é o Prêmio Bergamo, que ocorria nos mesmos anos e valorizava altamente criações nos mesmos termos, tendo em artistas como Renato Guttuso e Renato Birolli, grandes expoentes. Tal evento se dava em contraposição ao Prêmio Cremona – do qual Di Prete participa em 1940, sendo prêmio aquisição –, uma mostra promovida por fascistas extremistas como Roberto Farinacci, cuja tônica era a exibição de uma arte refletidora dos valores propagados pelo regime. Não é demais lembrar que a *XXV Biennale di Venezia* em 1950 – na qual Di Prete não expõe, mas que marca, no entanto, a primeira participação brasileira com mostra organizada pelo antigo MAM/SP⁶ – dedicava salas ao fauvismo⁷, ao cubismo⁸, e ao primeiro futurismo italiano⁹, além daquelas especiais a Carlo Carrà¹⁰ e Gino Severini¹¹, que faziam parte deste grupo futurista inicial. De fato, trata-se de um momento de ampla

consagração destes movimentos e artistas, algo conhecido no circuito de todos aqueles envolvidos com o antigo MAM/SP, já que os países participantes recebiam boletins informativos da *Biennale di Venezia* com a atualização sobre a mostra e suas representações¹².

Supõe-se que Di Prete tenha retido na memória estas experiências artísticas valorizadoras das vanguardas, pela poética empregada na tela *Limões*, que acaba por vencer o prêmio de primeiro lugar de pintura nacional na I Bienal de São Paulo, 1951¹³. Nessa obra (Fig. 3), nota-se que há, em certa medida, essa recuperação e reinterpretação do cubismo na Itália, como se percebe ao colocá-la em confronto com suas criações imediatamente anteriores, tal como a sua outra *Natureza-morta* do acervo MAC/USP, de 1949 (Fig. 2). Nesta obra de 1949, vê-se que o artista está em amplo diálogo com seus contemporâneos, em grande parte, assíduos frequentadores do tema natureza-morta, uma vez que por meio dele era possível uma experimentação com outras pesquisas estilísticas. Para entendermos a atualidade do tema natureza-morta e da maneira bastante heterogênea com que era abordado, pode-se recorrer, por exemplo, à publicação de Stefano Cairola, *Arte Italiana del nostro tempo*¹⁴, de 1946, na qual figuram diversos artistas de peso no cenário italiano, dentre os quais aqueles que o adotam, como: Arturo Tosi, de Pisis, Guttuso, Raffaele de Grada, Severini, além de outros nomes como Gigiotti Zanini e Adriano di Spilimbergo. Assim, fica claro que esta natureza-morta e algumas outras de Di Prete feitas no final dos anos 1940, estão totalmente subscritas nas pesquisas do ambiente italiano, e isso se aplica igualmente à *Limões*, com a diferença de que, neste caso, o artista havia buscado uma aproximação com essa retomada da linguagem das vanguardas. Na tela de 1949, no entanto, não se vê este esforço, pois ela é bastante tradicional tanto no sentido de uma paleta de cores mais restrita – predominantemente quentes – quanto na organização dos elementos que obedecem a um rigor compositivo dado pelo cruzamento das diagonais, verticais e horizontais, situando-a no centro da tela. O efeito maior se dá por conta da perspectiva em que se observa a tigela com as frutas, que seria uma visão de cima, em contraponto a uma tentativa geral de ilusão de espaço e profundidade dada não só pela composição em si, mas também pela projeção simétrica da sombra na parede. Essas preocupações claramente não têm lugar na outra pintura. Em *Limões*, ainda que a paleta seja também bastante econômica – desta vez lançando mão de cores frias, mas sempre misturadas, nunca puras – a disposição é tão mais livre que um pedaço da

mesinha extravasa o limite da tela, procedimento este mais vanguardista e menos seguidor de uma tradição clássica da arte. Há uso da perspectiva invertida, com diferentes ângulos de visão oferecidos ao espectador sobre um fundo infinito, e, por fim, o emprego de linhas mais angulosas e menos orgânicas como aquele visto na tela de 1949.

É necessário lembrar o contexto em que ambas pinturas são feitas. Em 1949, por exemplo, o Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista já tinham alcançado seu prestígio no meio brasileiro através das críticas de Mário de Andrade e Sérgio Milliet, desde os anos 1930, sendo o gênero da natureza-morta muito recorrente nas pesquisas dos “artistas-operários”. Entre as influências recebidas por eles, destacam-se as tendências do ambiente italiano em geral, mas, sobretudo, do *Novecento Italiano* fundado pela crítica de arte italiana Margherita Sarfatti¹⁵. Di Prete estava bastante familiarizado com as produções desses artistas pois, desde sua chegada no Brasil, vinha buscando participar de exposições do Sindicato dos Artistas Plásticos, às quais foi levado justamente por figuras como Francisco Rebolon Gonsales e Humberto Rosa, integrantes do Santa Helena, ao lado de Aldo Bonadei, Mario Zanini, Fulvio Pennacchi, Clovis Graciano, Alfredo Volpi e Alfredo Rizzotti. Isso significa que ao lançar mão desse tema, trabalhado a partir desses preceitos, Di Prete fazia uma aposta muito certa daquilo que teria uma boa recepção no meio em que trabalhava naquele momento, e que lhe era corriqueiro. Com relação à outra tela, de 1951 – pintada para a grande I Bienal de São Paulo – tendo em vista o objetivo da mostra de trazer o que havia de mais atual nos campos artísticos, supõe-se que o artista tenha procurado uma linguagem que não se assemelhasse a nada que pudesse parecer como tentativa exclusiva de retificação das poéticas do Santa Helena, mas sim, que trouxesse uma “novidade”, uma “originalidade” com relação a elas. Esta mudança, no entanto, devia ocorrer nas águas seguras do figurativismo, e não do abstracionismo, ainda que o artista já tivesse visto esse tipo de produção na Itália pelo menos desde os anos 1930, e no Brasil, já na primeira exposição do antigo MAM/SP, em 1949, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, trazida pelo crítico belga Léon Degand. Sobre tal mostra, inclusive, Ciccillo se recordaria¹⁶ ao final da sua vida, que quando entrou em contato com aquelas obras abstratas, todo seu passado “ruiu” em face do que estava vendo e do futuro que estava prevendo, porque sabia que este seria modificado definitivamente a partir daquela mostra. Mário Pedrosa, por sua vez, se recordaria que na I Bienal de São Paulo, ele próprio era o único a defender a tendência abstrata, pois absolutamente todos eram

figurativos até então, mas que terminada a grande mostra, o cenário mudaria radicalmente, fazendo com que diversos artistas e críticos mudassem de rumo¹⁷. Ora, se o figurativismo era dominante ainda em 1951 às vésperas da bienal, e, concomitantemente, havia o grande movimento de recuperação das vanguardas – desde a primeira *Biennale di Venezia* do pós-guerra em 1948 e nas imediatamente seguintes – fica muito evidente que trabalhar com esta linguagem plástica em *Limões* parecia ser um investimento bastante seguro a Di Prete.

No que diz respeito às outras duas telas de Di Prete do MAC/USP, primeiramente, no caso da *Marinha* de 1946 (Fig. 01), o diálogo não poderia ser mais explícito com a produção de Carlo Carrà dos anos 1920, após este ter passado pelas experiências futuristas e metafísicas. As marinhas de Carrà, inspiradas nas paisagens da Ligúria de Moneglia e Camogli, são construídas a partir de um rígido rigor compositivo, e os elementos como barcos, casas e até mesmo o mar parecem ser sólidos dentro de uma paisagem totalmente atemporal. Na marinha de Di Prete, inspirada nas praias de *Viareggio* – onde o artista morou quando pequeno – há o mesmo estilo pictórico e rigor compositivo na disposição dos elementos na superfície da tela, sendo que o próprio mar parece ser uma grande massa inerte, com um barquinho ao fundo quase imperceptível. Essa referência a Carrà certamente foi apreendida a partir da convivência de Di Prete com as exposições do artista¹⁸, o qual já tinha um grande reconhecimento na Itália naqueles anos, inclusive, recebendo no decênio seguinte, o apoio do renomado crítico Roberto Longhi, que lhe dedica um ensaio em 1937. Não se sabe se Di Prete pinta sua marinha ainda na Itália em 1946, ou quando já estava no Brasil, mas, de todo modo, é bastante compreensível pensarmos nesta aproximação consciente com Carrà, pois ele estava lidando com um artista celebrado no ambiente italiano e com um tema igualmente muito apreciado. Ao nos depararmos com *Formas no Espaço* de 1953¹⁹ (Fig. 04), estamos diante de um outro universo, tanto em termos plásticos quanto do debate maior ao qual o artista buscava responder. A linguagem empregada é abstrata e apesar de superficialmente sugerir um esforço de se inserir na corrente em voga do abstracionismo concretista que vinha desde a I Bienal de São Paulo, ela possui, na realidade, diferenças bastante significativas com relação a ela. Primeiramente, retomando do Manifesto Ruptura de Waldemar Cordeiro, de 1952, fica claro que seus postulados não se aplicam a esta obra de Di Prete, já que se preconiza a não referência ao mundo exterior, onde as formas

geométricas são mais importantes que a cor, a qual existe, por sua vez, exclusivamente para atender a elas; e, ainda supõe uma relação hierárquica de figura e fundo, na qual a primeira impera, geralmente sugerindo um movimento rítmico e seriado, como se vê na obra de Cordeiro, *Movimento*, 1951 (Acervo MAC/USP). A abstração geométrica de Di Prete está mais relacionada, naquele momento, com aquela do artista italiano Atanasio Soldati, pois, como sugerem algumas de suas criações nos anos 1940, Soldati mantém um vínculo bastante estreito com a figuração, sendo muitas formas plenamente distinguíveis, numa construção de espaço também bastante ordenada. Uma diferença significativa, no entanto, seria com relação a um uso de cores mais livre e menos econômico no caso de Soldati, no confronto com o que era normalmente vinculado a uma tradição artística da arte italiana, mais sóbria. Di Prete, contudo, não menciona esta influência em momento algum, mas é algo bastante plausível se imaginarmos todas as oportunidades que teve de travar um contato próximo com essa produção, sobretudo porque Soldati havia sido uma figura fundamental na afirmação do abstracionismo na Itália, sendo dele a primeira mostra individual de um artista abstrato no país (na *Galleria del Milione* de Milão, em 1931), seguida, nos decênios posteriores, por diversas mostras individuais e outras importantes coletivas de arte abstrata²⁰.

Tendo discutido as quatro obras de Di Prete do acervo do MAC/USP, deve-se apontar algumas daquelas provenientes das 71 pinturas italianas adquiridas por Ciccillo entre 1946-1947, das quais falamos anteriormente. Sobre esse conjunto, que foi objeto da mostra “Classicismo, Realismo, Vanguarda: pintura italiana no entreguerras”, com curadoria de Ana Gonçalves Magalhães no MAC/USP e respectivo catálogo²¹, sabe-se que apesar de ter sido adquirido no pós-II Guerra Mundial, por intermédio de importantes personagens do contexto artístico italiano como Margherita Sarfatti, ele representava muito bem as movimentações artísticas desenvolvidas no entreguerras nesse país. Além disso, muitas das obras do conjunto foram avalizadas pelo sistema das artes durante o período, seja via grandes mostras, como a *Quadriennale di Roma* e a *Biennale di Venezia*, seja por figurarem em grandes coleções privadas como a de Carlo Cardazzo. Como aponta Magalhães²², do conjunto de pinturas, emergiam diferentes manifestações artísticas, como a produção dos Italianos de Paris (com Giorgio De Chirico e Massimo Campigli), a do *Grupo Strapaese* (Ardengo Soffici e Ottone Rosai), a da *Scuola Romana* (Mario Mafai e Scipione), a do *Grupo Corrente* (Aligi Sassu) e das vertentes de retomada das

experiências impressionistas e pós-impressionistas do final da década de 1930 (Umberto Lilloni e Bruno Saetti), além, obviamente, daquelas ligadas ao *Novecento Italiano*, com as criações de Mario Sironi e Arturo Tosi. Um dado importante é que, nessa lógica de aquisição, as escolhas não traziam outras manifestações modernas italianas, como o futurismo e seus desdobramentos nos anos 1930 e tampouco as primeiras experiências de abstração na Itália²³. Ou seja, como foi largamente discutido por Magalhães, tal conjunto estava longe de ter sido comprado sem critério, ou exclusivamente em relação ao *Novecento Italiano* promovido por Sarfatti, mas era um espelho bem fiel das várias vertentes que haviam tido lugar na Itália nos anos do entreguerras com prestígio nas grandes mostras.

Sendo assim, no âmbito das criações de Di Prete, a exceção de sua criação abstrata, as outras três devem ser entendidas na chave de tais produções. O *Lago*, 1929, de Carrà, *Flores e Livros*, c. 1942, de Gino Severini, *Composição com Lanterna*, 1942, de Giuseppe Santomaso, *Natureza-morta com pão e uva*, 1930, de Arturo Tosi, *Natureza-morta*, 1946, de Francesco Menzio, são telas cujas soluções dialogam em alguma medida com aquelas das obras de Di Prete. Não é demais lembrar que alguns destes artistas como Santomaso e Severini partiriam para experiências abstratas nos decênios seguintes, algo que Di Prete igualmente faria no Brasil.

Voltando à figura de Ciccillo, como dito anteriormente, seu outro empreendimento cultural que marcou definitivamente a cena brasileira no início do século XX no Brasil, foi a Bienal de São Paulo. Como aponta Paulo Venancio Filho²⁴, a Bienal de São Paulo se confundia com a história da arte brasileira da segunda metade do século XX e foi um dos elementos fundamentais e determinantes desta. Além disso, constituiu uma tradição moderna e contemporânea no país, que ao longo dos anos estabeleceu conexões sucessivas entre experiências de movimentos, artistas e obras nacionais e internacionais. Os artistas brasileiros são unânimes em reconhecer a importância desta mostra para que conhecessem o que se fazia no estrangeiro, além de ter colocado São Paulo no circuito artístico internacional. Di Prete, especificamente, está indissociavelmente ligado à Bienal de São Paulo por duas razões: a primeira delas, advém de sua repetida inserção na mostra – 13 participações –, com conquista de dois prêmios de pintura nacional (I e VIII edições), 2 salas especiais (VI e IX edições), além dos prêmios aquisição; a segunda, mais controversa, é o depoimento do artista de que sugeriu a Ciccillo a realização da Bienal de São Paulo nos moldes daquela veneziana, uma vez que

a conhecia bem²⁵. Ainda não se tem clareza sobre a extensão do envolvimento de Di Prete na idealização da mostra, mas é fato que sua participação foi muito intensa, tal como confirmado por outros artistas, como por Aldemir Martins e Maurício Nogueira Lima²⁶. Como discutido previamente, o prêmio de pintura nacional é concedido a Di Prete na I Bienal de São Paulo com *Limões*, e tal evento ao mesmo tempo que lhe dá muita alegria, o coloca no centro de uma polêmica, que não diz respeito unicamente à sua premiação, mas à todo o debate que está ocorrendo no entorno, ou seja, o confronto entre a tendência figurativa e a abstrata em território brasileiro. Dessa forma, premiar *Limões* que era uma obra claramente figurativa, feita por um artista não brasileiro e, de certa forma, muito próximo a Ciccillo, o coloca no epicentro deste embate. São vários os artigos de jornais da época que abordam diretamente a questão do que seria falta de qualidade da pintura premiada frente às manifestações mais modernas como a de Max Bill com *Unidade Tripartida* (acervo MAC/USP), enquanto outros tecem uma crítica velada no que diz respeito ao “apadrinhamento” do artista por parte de Ciccillo. Pode-se, nesse sentido, trazer o depoimento de Aldemir Martins²⁷, no qual recorda que os artistas, incluindo ele próprio, falavam muito sobre o fato de que Ciccillo acreditava que artistas italianos tinham mais valor, e que, por isso, “puxava sardinha” para o lado deles. Hermelindo Fiaminghi diz que²⁸, na verdade, por Di Prete ter sido o grande executor e montador da I Bienal de São Paulo, Ciccillo decidiu agraciá-lo com este prêmio de relevo.

Vale fazer uma breve digressão sobre o mecenas. Ciccillo nasceu em São Paulo, mas era descendente de italianos que fizeram fortuna no Brasil. Ele completa o ensino médio em Nápoles, vivendo na Europa entre seus 10 e 20 anos e só retorna ao Brasil ao final da I Guerra Mundial. Ele aponta justamente as várias viagens pela Europa como um dos aspectos essenciais para sua formação, pois os aprendizados lhes seriam muito úteis quando veio morar no Brasil²⁹. Ao chegar a São Paulo, compra a Metal Graphica Aliberti do tio, o Conde Francisco Matarazzo, e começa a expandir os negócios projetando-se imensamente no meio paulista, a ponto de ser chamado para presidir a comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo³⁰. Tal fato, inclusive, é motivo de extremo orgulho do mecenas até o final de sua vida, quando se refere a ele como o que mais lhe deu alegrias, dentre todas as suas empreitadas³¹. Os esforços culturais, como um todo, vêm no lastro desta sua atuação, da qual não se pode dissociar os contatos preciosos feitos no ambiente europeu com críticos, artistas, empresários, jornalistas, tais como aqueles feitos com

Sarfatti, já mencionada, o pintor italiano que morava em Paris, Alberto Magnelli, e no território norte-americano com Nelson Rockefeller, sem contar a estreita relação com a *Biennale di Venezia* a partir de 1950 – quando o Brasil, como dito, leva sua primeira representação à mostra. Tal feito, bancado financeiramente por ele, parece ter sido, inclusive, uma espécie de manobra sua, para que se conquistasse proximidade com o ente da *Biennale di Venezia* no intuito de se efetivar, portanto, uma mostra nos mesmos moldes no Brasil, mas com o aval e orientação daquela veneziana³².

A título de conclusão, pode-se dizer que não seria viável entender a figura de Di Prete como um todo, distanciada daquela de Ciccillo e de suas contribuições culturais para São Paulo. Suas obras presentes no acervo do MAC/USP, como visto, estão alinhadas plasticamente com algumas tendências presentes nas pinturas italianas adquiridas por Ciccillo para o antigo MAM/SP, e tudo o que produziu posteriormente está ligado em alguma medida ao que se via nas edições da Bienal de São Paulo. Sua relação com a mostra é muito estreita³³, pois além de ter contribuído de várias maneiras com sua efetivação, foi lá que tornou seu nome conhecido no meio artístico e que ajudou a alavancá-lo no mercado de arte paulista ao longo dos anos 1960-1970.

Notas

- ¹ Sobre este processo completo, veja-se a tese de livre docência de Ana Gonçalves Magalhães: *Pintura Italiana do Entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do Acervo do Antigo MAM: Arte e Crítica de Arte entre Itália e Brasil*. MAC USP, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/32/tde-22052015-132206/fr.php>.
- ² Sobre a grande mostra promovida para expor trabalhos deste grupo no Palazzo delle Esposizioni em 1942, sugere-se a leitura de: STONE, Marla. “Potere e spiritualità’. La Prima mostra degli artisti italiani in armidel 1942”, *Memoria e Ricerca*, n. 33, jan.-abr., 2011.
- ³ Há ainda outras pinturas e desenhos desta época que fazem parte do acervo da família de Di Prete.
- ⁴ Sobre este assunto, veja-se artigo de minha autoria: “Danilo di Prete: entre a IV Quadrienal de Roma e a I Bienal de São Paulo”, In: *Desenhos da Pesquisa: conhecimento e produção – IX Congresso Internacional de Estética e História da Arte*. ARANHA, Carmen (org.). São Paulo: MAC USP, 2014, pp. 481-489.
- ⁵ As 4 obras do artista presentes no acervo do MAC USP atestam essa mudança de rumo, como comprova a dissertação de mestrado da autora: *Para além do futurismo: poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP*. Dissertação de Mestrado - USP. Orientação: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães. Defendida em dez/2013. Apoio: Capes.
- ⁶ CAT. EXP. XXV *Biennale di Venezia*. Veneza: Alfieri editore, 1950, pp. 214-218. O texto de abertura foi de Sérgio Milliet, que explica um pouco a dificuldade da representação não estar completa, chamando a atenção para a ausência de Lasar Segall. Os artistas ali presentes são: Livio Abramo, Oswaldo Goeldi, Bruno Giorgi, Alfredo Volpi, Victor Brecheret, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, José Pancetti, Milton Dacosta, Roberto Burle Marx, Cícero Dias e Candido Portinari.
- ⁷ CAT. EXP. XXV *Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 42-48.
- ⁸ CAT. EXP. XXV *Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 49-54.
- ⁹ CAT. EXP. XXV *Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 55-60.
- ¹⁰ CAT. EXP. XXV *Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 69-73.
- ¹¹ CAT. EXP. XXV *Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 158-161.
- ¹² Consulta realizada no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.
- ¹³ CAT. EXP. *I Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951, p. 64, Danilo expôs *Limões, Natureza Morta e Rua do Gasômetro*.
- ¹⁴ CAIROLA, Stefano. *Arte Italiana del nostro tempo*. Bérgamo: Istituto Italiano d’Arti Grafiche Editore, 1946.
- ¹⁵ A ideia de que o Grupo Santa Helena tenha adotado o Novecento Italiano como referência, foi apresentada inicialmente e desenvolvida por Zanini em: ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Edusp, 1991.
- ¹⁶ Veja-se depoimento de Ciccillo no Museu da Imagem e do Som (MIS), coletânea História da Bienal. DVD no. 00257ATP00053AD.
- ¹⁷ Entrevista com Mário Pedrosa. Veja-se COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 105
- ¹⁸ Cf. Depoimento a Lisbeth Rebollo, conservado no Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo. Di Prete se lembra, inclusive, de ter montado uma sala de Carrà quando morava em Viareggio, no âmbito das mostras Sindicais promovidas pelo sistema das artes implantado Regime Fascista. Sobre esse sistema das artes veja-se: SALVAGNINI, Sileno. *Il sistema delle arti in Italia: 1919-1943*. Bolonha: Minerva edizioni, 2000.
- ¹⁹ Cf. CAT. EXP. *III Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1955, p. 17, na III Bienal de São Paulo Di Prete expôs um total de cinco obras: *Espaço Quadrado, Festa de São João, Formas Noturnas, Silêncio Interno*, além da obra citada.
- ²⁰ Consultado em <http://www.archiviosoldati.it/nota-biografica>. Acesso em 02 junho 2015, às 14h00.
- ²¹ CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.
- ²² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Realismo, classicismo e vanguarda: Pintura italiana do entreguerras”, In: CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda*, op. cit., p. 17.
- ²³ Ibid.

²⁴CAT. EXP. *30xBienal: transformações na arte brasileira da 1a. à 30a. edição*. Paulo Venâncio Filho (org.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013, pp. 17-18.

²⁵Ele afirma isso em alguns depoimentos: em 1º setembro de 1976 dá depoimento que se encontrava inicialmente na Fundação Matarazzo, e hoje está com a família (no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo há a transcrição); em 1978 a Lisbeth Rebollo (Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo – antigo IDART); em 09 outubro 1979 dentro do Ciclo de Conferências do 30º. Aniversário do antigo MAM SP (Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo – antigo IDART); em 29 janeiro 1979 para Aracy Amaral (Arquivo da Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo).

²⁶Veja-se depoimento do artista no MIS, coletânea História da Bienal. DVD no. 00505HBN00015VD.

²⁷ Depoimento de Aldemir Martins para Liliana Mendes. *Parte II da pesquisa sobre Ciccillo Matarazzo*. Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo, entrevista com Aldemir Martins em 23 novembro 1994.

²⁸Veja-se depoimento do artista no MIS, coletânea História da Bienal. DVD no. 00505HBN00015VD.

²⁹Veja-se depoimento de Ciccillono MIS, coletânea História da Bienal. DVD no. 00257ATP00055AD.

³⁰ Sobre a trajetória detalhada de Ciccillo, veja-se: ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976.

³¹Veja-se depoimento de Ciccillono MIS, op. cit.

³²Tal suposição está sendo investigada pela autora com mais profundidade. No estágio atual da pesquisa de doutorado, essa parece ser uma hipótese bastante concreta, tendo em vista o conteúdo das cartas trocadas entre Ciccillo e aos dirigentes da Biennale di Venezia, hoje conservadas no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo e no Arquivo da Biennale di Venezia.

³³Sugere-se a leitura do artigo escrito pela autora para o website da Bienal de São Paulo: “O caso Di Prete e a Pintura de Di Prete”. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=2233>.

Referências Bibliográficas

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. *As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976.

CAIROLA, Stefano. *Arte Italiana del nostro tempo*. Bérghamo: Istituto Italiano d’Arti Grafiche Editore, 1946.

CAT. EXP. *Anni Trenta: Arti in Italia oltre il fascismo*. Itália: Giunti Editore, 2012.

CAT. EXP. *Bienal Brasil século XX*. AGUILAR, Nelson (org.). São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

CAT. EXP. *Danilo Di Prete*[Apresentação de Jean Cassou, Geraldo Ferraz, Maria Eugenia Franco e textos de José Geraldo Vieira e Mário Pedrosa]. São Paulo: Espaço Cultural Chap Chap, 1985.

CAT. EXP. *I Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951.

CAT. EXP. *III Bienal de São Paulo*. São Paulo: Ediam, 1955.

CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

CAT. EXP. *30xBienal: transformações na arte brasileira da 1a. à 30a. edição*. VENÂNCIO FILHO, Paulo (org.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

CAT. EXP. XXV *Biennale di Venezia*. Veneza: Alfieri editore, 1950.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

FABRIS, Annateresa. “Um ‘fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In: CAT. EXP. *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p.14-89.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A narrativa de arte moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP”. In: *Museologia e interdisciplinaridade*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Vol.1, nº1, jan/jul de 2012.

_____. *Pintura Italiana do Entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do Acervo do Antigo MAM: Arte e Crítica de Arte entre Itália e Brasil*. MAC USP, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/32/tde-22052015-132206/fr.php>.

ZANINI, Walter. (org.). *História geral da arte no Brasil* (Vol. 2). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Arquivos Consultados

Arquivo da *Biennale di Venezia*.

Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Orientada pela Prof^a. Dr^a. Ana Gonçalves Magalhães, docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo no. 2014/17011-8.



Coleções Privadas em Acervos de Museus de Arte Públicos: o caso da *Cid Collection*

Patrícia Branco Cornish e Jane Aparecida Marques

Resumo

O presente artigo apresenta resultados iniciais da pesquisa, em andamento, sobre coleções de arte privadas no Brasil, cujo foco é a formação do patrimônio cultural brasileiro através do colecionismo privado. Elegemos como estudo de caso, a *Cid Collection*, composta principalmente por fotografias e atualmente sob a guarda provisória do MAC-USP, segundo decreto judicial de 2005. Inicialmente é abordado o colecionismo privado como força do sistema de arte, na teoria de campo de Bourdieu. Em seguida, abordamos o ex-proprietário da *Cid Collection* (Edemar Cid Ferreira), sua atuação como colecionador privado, ex-presidente da Bienal de SP e empresário cultural nas décadas de 1990 e 2000. Por fim, comparamos o acervo de fotografias do MAC-USP, cuja formação foi marcada pela influência de Walter Zanini com a *Cid Collection*, cuja formação se deu pelo colecionador privado.

Palavras-chave: Colecionadores de arte. MAC USP. Colecionismo privado. Coleção de arte privada. Fotografia.

Abstract

This article presents the initial results of our continuing research into private art collections in Brazil. The focus is on the formation of Brazilian cultural heritage through private collecting. We chose as a case study the Cid Collection. This is mostly comprised of photography and is currently under the management of the MAC-USP as per a 2005 judicial decree. First we will deal with private collection practices as an influence in the art world and according to Pierre Bourdieu's field theory. Secondly we will discuss the former owner of the Cid Collection (Edemar Cid Ferreira), his actions as a private collector, former president of the Bienal of São Paulo and, cultural business man for the two decades starting in the 1990s. Finally, we compare the photography collection belonging to the MAC-USP, whose composition was mainly influenced by Walter Zanini, with the Cid Collection that was formed under the influence of a private collector.

Keywords: Art collectors. MAC USP. Private collection. Private art collection. Photography.

Para citar este artigo: CORNISH, Patrícia Branco; MARQUES, Jane Aparecida. Coleções Privadas em Acervos de Museus de Arte Públicos: o caso da *Cid Collection*. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; NETO, Maria João; MALTA, Marize (orgs.). *Anais do II Encontro do Grupo MODOS/II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil: Histórias da arte em coleções – comunicações*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016, p.145-161. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/index.php/2012-05-25-09-39-48/edicoes-eba>
ISBN 978-85-87145-66-6

Introdução

O presente artigo aborda o resultado dos estudos preliminares sobre o colecionador de arte privado Edemar Cid Ferreira e parte de sua coleção de arte que está sob guarda provisória do MAC-USP desde 2005 e aqui denominada de *Cid Collection*.

A *Cid Collection* provém do desmembramento da coleção de arte e objetos raros que formavam parte da coleção privada de Edemar Cid Ferreira (usualmente conhecido por Cid Ferreira), que conta com 1.598 obras de arte, das quais 1.373 (86%) estão classificadas no acervo do MAC-USP na categoria fotografia. Entre essas foram identificadas 356 autorias ao passo que outras 100 fotografias não tiveram suas respectivas autorias identificadas.

É importante situar o leitor sobre Cid Ferreira: era acionista majoritário do extinto Banco Santos, cuja falência foi decretada em 2004. Paralelamente às atividades como presidente do banco, ele se dedicava com afinco a colecionar objetos e obras de arte, além de ter atuado como empresário e organizador de importantes eventos culturais como a Mostra do Redescobrimento, aspecto que será abordado mais adiante.

De acordo com esta pesquisa, a coleção de Cid Ferreira contava com aproximadamente 8 mil peças entre obras de arte e objetos raros. Com a quebra do Banco Santos, todas as obras de arte que faziam parte do Instituto Cultural Banco Santos, bem como as propriedades do banqueiro foram confiscadas e deixadas sob administração de um representante dos credores do banco falido. Tornaram-se, assim, potenciais ativos que podem ser vendidos para quitar o que o Banco ficou devendo aos credores, e enquanto o processo judicial se desenrola as peças foram colocadas sob a guarda de vários museus públicos no estado de São Paulo.

Durante um período de dois anos, após a falência do Banco Santos, a coleção de Cid Ferreira ficou espalhada entre sua antiga residência e a sede do Banco Santos, ambos imóveis confiscados pelo tribunal de justiça para usufruto da massa falida para saldar as dívidas do Banco. Na época, Cid Ferreira fez críticas contundentes à falta de cuidado por parte do administrador da massa falida devido às inapropriadas condições de acondicionamento para as obras de arte.

No final de 2005, a 6ª Vara Federal Criminal desmembrou a coleção do banqueiro Cid Ferreira que ficou, e ainda permanece (até 2015), sob a guarda provisória em vários

museus públicos da cidade de São Paulo. Parte desse acervo passou para a guarda provisória do MAC-USP, o que está aqui sendo tratado por *Cid Collection*.

Como a duração do processo da massa falida é incerta, também é duvidoso o futuro da *Cid Collection*. Cabe a nós pesquisadores criar possibilidades para entender o conteúdo dessa coleção e como esse colecionador de arte criou um repertório de obras de arte que suscita grande interesse por parte de curadores e do público que visita o MAC-USP quando essas obras estão em exposição.

Colecionismo privado como objeto de estudo

A motivação para a pesquisa sobre colecionismo privado e o estudo de caso da *Cid Collection* surge a partir de um conjunto de descobertas, a saber:

- I. a partir de revisão bibliográfica sobre o sistema da arte do ponto de vista econômico e mercadológico (THOMPSON, 2008), pretende-se entender as motivações e critérios que orientam a formação de coleções privadas, tal como fatores estéticos e de mercado (investimento); e investigar como essas coleções se estruturam e quais profissionais prestam assessoria aos colecionadores; além da relação desses atores com artistas, galerias, *marchands* e projetos, no caso da formação de institutos de cultura para abrigar estas coleções;
- II. os resultados do trabalho de *Tutto il mondo*(2010) mostrou-se relevante para nossa pesquisa ao abordar a participação do colecionador de arte privado na formação do patrimônio cultural nas instituições museológicas, em especial, pelos questionamentos sobre o crescimento da participação dos comodatos nas instituições museológicas no Brasil;
- III. os estudos sobre colecionismo privado de arte no Brasil possuem um campo fértil a ser desenvolvido através da pesquisa acadêmica, comparados aos estudos europeus e norte-americanos. Logo, o estudo de caso da *Cid Collection* torna-se uma oportunidade de ampliar as discussões sobre a formação de coleções de arte privadas no Brasil, e que por acaso migrou para o domínio museológico público através do comodato.

Esta investigação preliminar indica que apesar do comodato ser uma forma fácil de viabilizar novas aquisições de obras para os museus públicos é um formato que traz inúmeros desafios. No comodato deve-se atentar para o fato de que o “gosto do

coleccionador é priorizado”, pois este “não tem responsabilidade para com o interesse público” (FETTER, apud BULHÕES, 2014). Por isso cabe à curadoria do museu público a tarefa de contextualizar as obras em comodato de forma que dialogue com o acervo permanente e pré-existente desse museu. Por outro lado, o comodato traz um ônus adicional ao museu público tanto no que se refere a espaço e acondicionamento apropriados, quanto na dedicação da equipe museológica nas tarefas de catalogação e preservação dessas obras.

O universo do colecionador

Optamos por abordar o conceito de campo de Pierre Bourdieu (1984) para entender os agentes e as forças do sistema de arte em que está inserido o colecionador de arte privado. Bourdieu propõe descobrir e evidenciar as forças invisíveis responsáveis pelo funcionamento dos campos, e não busca descrever o funcionamento dos mesmos. O autor define campo como sendo o “espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem por um mesmo objetivo”, o que pode ser aplicado para análises de vários setores da atividade social, entre eles o campo cultural, religioso e político.

Segundo Bourdieu (1973; 1984), para entrar na disputa do jogo no campo cultural faz-se necessário respeitar a sua estrutura e conhecer as suas regras, independente de se concordar ou não com elas. As disputas no campo artístico estão em volta do controle do capital cultural que existe em paralelo ao capital econômico e o social dentro da sociedade capitalista. A propriedade de um destes diferentes capitais é fundamental na luta pelo poder político. Diferentes extratos da classe dominante não detêm as mesmas proporções das distintas esferas de capitais, mas a propriedade de uma das formas de capital pode determinar uma disposição particular em relação ao sistema da arte.

Bourdieu (1974) afirma que todos os sistemas funcionam, pelo menos em parte, devido a crenças de qualquer tipo. Logo, o valor artístico dos objetos resulta da trama de todos os agentes que participam do processo e de suas respectivas crenças na estrutura já estabelecida. Nessa rede de relações se constrói o conceito de arte, e nesse caso o valor da obra e o valor da própria arte estão ligados de forma estreita.

O poder do sistema da arte é maior conforme a trama que o legitima está mais oculta. Mas o poder se mascara à medida que a sociedade em geral acredita na magia do

criador-artista e na sua produção artística autônoma, no expertise de viés neutro dos críticos de arte e na devoção incondicional dos consumidores da arte (coleccionadores). As estruturas do sistema da arte se articulam para criar tudo o que se aspira ser considerado arte em nossa sociedade nesse exato momento, impondo uma hierarquização que legitima simbolicamente o poder político e econômico de seus integrantes. Os indivíduos que fazem parte da estrutura do sistema da arte podem contribuir para o processo de legitimação da arte, à medida que ganham da sociedade o poder de rotular como arte certas produções e determinadas pessoas como artistas (BULHÕES, 2014).

Em resumo, a produção artística é uma maneira de colocar uma ideologia hegemônica, em que a transmissão das artes para futuras gerações serve para preservar e reproduzir a posição superior de uma classe dominante existente. Bourdieu afirma que a relação entre riqueza econômica e capital cultural do indivíduo são livremente intercambiáveis e a acumulação de capital serve especificamente para reproduzir e consolidar a posição da classe dominante.

Após entender as forças no campo cultural buscamos entender o papel do colecionador privado na legitimação da produção artística. A figura do colecionador privado no Brasil está e esteve historicamente ligada à figura do empreendedor de negócios, visto que as maiores coleções de arte privadas surgiram a partir do colecionismo pessoal do empresário. Por exemplo, Ciccillo Matarazzo Sobrinho financiou e apoiou a fundação e formação da coleção de arte do MAM-SP (1948), e mais tarde a criação do MAC-USP (1963). O caso de Ciccillo torna-se interessante face às recentes descobertas sobre sua participação na formação de um patrimônio histórico modernista brasileiro, segundo estudo da Profa. Dra. Ana Magalhães (2014). Para essa autora, as obras modernistas italianas doadas por Ciccillo ao MAM, que posteriormente foram transferidas ao MAC-USP, não são frutos de coleção privada e “reunidas a partir do gosto pessoal de seus patronos supostamente sem critério artístico”. Ciccillo, com o apoio de *marchands* no Brasil e exterior, criou uma coleção de arte que é “um dos conjuntos mais significativos da pintura italiana do entre guerras” e uma “importante coleção de pintura moderna italiana fora da Itália” (MAGALHÃES, 2014, p. 8 -35).

Esse empresário-coleccionador irá aplicar o seu talento nos negócios com o mesmo empenho na formação de uma coleção privada de arte, como observamos em Cid Ferreira. Seja como comprador direto ou com o auxílio de um *expert* em arte (galerista,

marchand, curador) o seu papel na contribuição da formação de um discurso estético nos parece inegável em face das teorias de Bourdieu (1984) sobre o capital cultural atrelado ao capital econômico.

Historicamente, a influência de ricos patronos das artes teve um papel relevante na viabilização da produção artística. Esses patronos foram essencialmente grandes colecionadores privados que a partir de suas fortunas disponibilizaram suficiente capital econômico para interferir na formação de um legado cultural e histórico na época em que viveram. A historiografia dos mecenas ressalta o papel dos Médici na Renascença, isso ocorre porque “as realizações da Renascença na civilização ocidental, como fenômeno histórico-cultural, sempre foram canonizadas de forma misteriosa na percepção pública” (WU, 2006, p. 281). Cria-se certa aura em torno do patrono como um benfeitor desinteressado, o que segundo o conceito de capital cultural (BOURDIEU, 1973; 1984) é um equívoco.

Quanto às motivações para os colecionadores privados investirem milhões em arte contemporânea utilizamos a pesquisa de Wu (2006) na Grã Bretanha e Estados Unidos sobre coleções de arte corporativas. A autora destaca três fatores que motivam o colecionismo de arte: 1) melhoria do ambiente de trabalho; 2) criação da imagem corporativa; 3) arte como investimento. Essa pesquisa serve como ponto de partida, uma vez que nossa pesquisa irá buscar dentro do contexto brasileiro as motivações para se colecionar arte.

Thompson (2008), ao estudar o mercado de arte contemporânea, o mais representativo do nosso contexto histórico, afirma que os colecionadores de arte buscam segurança nesse tipo de investimento. Apesar de haver pouca ou nenhuma garantia no mercado de arte que a obra e o preço sejam corretos, visto que o mercado de arte não é regulamentado, ao contrário do mercado de ações que tem informação simétrica e pública (regulamentado) sobre o valor dos ativos. Segundo Thompson os colecionadores irão buscar a segurança no investimento em arte na forma de *branding*, ou seja, as marcas. Os colecionadores são pessoas informadas, mas poucas “se aventuram na aquisição de obras de arte sem tomar a precaução de contratar a orientação de algum consultor” especializado em arte (WU, 2006, p. 282).

O conceito de *branding* aplica-se para a obra de arte bem como para outros bens de luxo, por exemplo, um automóvel Mercedes, que oferece confiabilidade e

qualidade (THOMPSON, 2008, p. 12). Para Thompson, *branding* pode ser aplicado aos agentes do mercado de arte tal como casas de leilões (Christie's ou Sotheby's), que são os locais que mais influenciam o tipo de arte a se comprar e o valor de mercado mais atualizado. Os leiloeiros internacionais funcionam como o local em que os grandes colecionadores podem ser vistos, e é “uma chance para observar montantes financeiros de sete dígitos sendo oferecidos em troca de objetos que os frequentadores do leilão não gostariam de exibir em suas residências” (THOMPSON, 2008, p. 13). *Branding* também se aplica aos *art dealers*, como o norte-americano Larry Gagosian, às galerias como a britânica White Cube (seu proprietário Jay Jopling possui uma marca de prestígio e credibilidade no mercado de arte), e para os artistas como Jeff Koons, Damien Hirst, entre outros. E no topo da formação da marca nessa rede de agentes ficam os grandes museus: MOMA e Guggenheim, em Nova Iorque; e o Tate, em Londres.

Tanto Wu (2006), quanto Thompson, concluem que os colecionadores de arte buscam ser conhecidos como “proprietários de trabalhos raros e tesouros”. “O que os ricos parecem buscar para adquirir e o que os economistas chamam de ‘bens posicionais’, ou seja, coisas que provam para o resto do mundo que eles são realmente ricos” (THOMPSON, 2008, p. 16).

Cabe a este estudo verificar o que move o interesse dos colecionadores privados do Brasil. Estariam eles distantes do modelo internacional conforme descrito por Thompson?

O colecionador Edemar Cid Ferreira

Precisamos destacar o papel do colecionador privado de arte Cid Ferreira e sua atuação no sistema de arte do Brasil, mais especificamente como mecenas de mega exposições e eventos que foram por ele orquestrados a partir da década de 1990. O colecionador Cid Ferreira esteve envolvido pessoalmente na promoção da coleção através da criação do Instituto Cultural Banco Santos, e na organização de exposições para mostras de sua coleção.

Como afirma Wu (2006), é geralmente por meio de textos jornalísticos que temos a oportunidade de encontrar dados sobre colecionadores e suas coleções, perceber e articular uma possível interpretação do progresso social das atividades de corporações privadas (em nosso caso os empresários-colecionadores privados) como resultado de suas

atividades em prol da arte. Por isso, nesta primeira fase da pesquisa buscamos entender a atuação de Cid Ferreira nas artes através de dados publicados em jornais, revistas e internet.

Em etapa posterior, nosso objetivo será entrevistar pessoas que estiveram envolvidas com o colecionador Cid Ferreira, os indivíduos da equipe desse banqueiro que atuavam como compradores de arte, curadores e consultores, além das pessoas que gerenciavam a coleção do ex-banqueiro. Apesar dessa tarefa ambiciosa, devido às circunstâncias que envolvem o antigo proprietário da coleção, acreditamos que seja um exercício importante devido à participação de Cid Ferreira na construção de uma das mais importantes coleções privadas do Brasil, e de seu envolvimento com Bienais e grandes exposições na primeira década do século XXI.

Nesse sentido, a pesquisa preliminar nos oferece algumas pistas de alguns agentes que trabalharam com a *Cid Collection*. Encontramos um texto no *blog* de Ana Maria Leitão Vieira (2013) que foi a responsável pela catalogação de toda a *Cid Collection* antes de seu desmembramento (em 2005), por ocasião da falência do Banco Santos. Vieira menciona outros profissionais que trabalharam com ela no gerenciamento dessa coleção, e a partir desta informação poderemos organizar nosso agendamento para as entrevistas e esperar que os envolvidos com a *Cid Collection* concordem em participar do estudo.

Vieira (2013) menciona, ainda, que desenvolveu um sistema de acervo *online* o *Acerisys* e foi contratada por Cid Ferreira para catalogar cerca de 8.000 peças de sua coleção privada. Vieira explica que a visão de Cid Ferreira sobre a construção de uma coleção de arte era profissionalizada e que ele contratou uma equipe de compras de obras de arte que participava em leilões da Christie's e Sotheby's. Cid Ferreira era o que Thompson (2008) descreve como um *branded collector*, utilizando as duas melhores casas de leilão (as *branded auction houses*) do mundo onde circulam os maiores colecionadores de arte internacionais.

O percurso de Edemar Cid Ferreira como colecionador privado e mecenas das artes teve início em 1990, “quando contratou a promotor social Alice Carta para melhor estruturar sua imagem e conseguir integrá-lo à elite quatrocentona paulistana” (BARROS, 2012, p. 2). A partir de então entrou para vários conselhos de instituições culturais, tais como o do Teatro Municipal de São Paulo (em 1990) e o da Fundação Bienal (em 1992). Era uma forma de se inserir na elite cultural do país utilizando sua experiência e sucesso

como gestor de um banco, e o talento para negócios, o que não poderia ser ignorado pela elite paulistana. Possivelmente Cid Ferreira se espelhou no exemplo de Cicillo Matarazzo que atuou à frente da fundação da Bienal, para construir a imagem de colecionador, mecenas e fomentador das artes, e assim obter o seu “bilhete de entrada para ser aceito como semelhante e fazer parte da elite tradicional paulistana” (BARROS, 2012, p. 3).

Cid Ferreira foi gestor da Fundação Bienal entre 1992 e 1997, e sob sua administração realizou-se a 22ª e 23ª Bienais (1994 e 1996, respectivamente), com curadoria de Nelson Aguilar, também curador da Mostra do Redescobrimento. O estilo de Cid Ferreira foi sempre o de organizador de grandes eventos culturais realizados de forma profissional e espetacular. Segundo entrevista publicada na Folha de São Paulo (PIZA, 1994, p. 1): “a Bienal será uma ONU”, “quantos mais países, melhor”, “essa 22ª Bienal será um exemplo de que é possível fazer bons eventos culturais no Brasil”.Essas afirmações de Cid Ferreira foram recebidas com protestos por parte da crítica de arte, em uma de suas publicações sobre essas bienais:

Alardear como promoção pelos meios de comunicação que esta foi “a melhor Bienal de todos os tempos”, como qualidade ou como público visitante, soa como falácia, se tomarmos em consideração, proporcionalmente, a população de São Paulo em 1953 (II Bienal) e hoje. É desconhecer sua história. Ou funcionou como propaganda para quem “está chegando” e não se interessa por conferir a veracidade da afirmação (AMARAL, 1996, p. 87).

Após o término da 23ª Bienal (em 1996), Cid Ferreira deixou a presidência da Fundação Bienal e fundou a Associação Brasil 500 anos (1997), que mais tarde foi renomeada como *Brasil Connects*. Essa fundação tinha por objetivo organizar uma exposição em homenagem aos 500 anos do descobrimento do Brasil (que aconteceria em 2000). Assim, Cid Ferreira deixou de ser uma figura institucional (Bienal) para a produção de eventos culturais em carreira solo, sendo a Mostra do Redescobrimento sua maior conquista em termos de visibilidade na elite cultural brasileira e de cobertura na mídia.

Essa exposição em homenagem aos quinhentos anos de Brasil foi realizada na Oca, no Pavilhão do Ibirapuera (SP). O evento foi espetacular em termos de cifras investidas e público visitante. Segundo informações publicadas (MOSTRA, 2000), a inauguração contou com 3.000 convidados e a presença dos presidentes do Brasil e de Portugal, na

época, Fernando Henrique Cardoso e Jorge Sampaio, respectivamente. Em exposição estavam cerca de 15 mil objetos e o projeto custou R\$ 40 milhões até o ano de abertura (2000). Esse valor atualizado pelo IGP-DI (de janeiro de 2000 a julho de 2015) seria equivalente a R\$ 130 milhões. Para comparação da dimensão do gasto da Mostra do Redescobrimento, a 30ª Bienal custou R\$ 20 milhões (o valor corrigido pelo IGP-DI desde 2012 até julho de 2015 seria de R\$ 25 milhões). Todo o investimento da Mostra do Redescobrimento foi bem empregado quando verificamos que o número de visitantes atingiu aproximadamente um milhão e oitocentos mil visitantes. O feito mais marcante nesse evento foi o fato de Cid Ferreira ter arrecadado 70% do custo da mostra junto à iniciativa privada, e o restante ter sido financiado com recursos obtidos por meio de leis de apoio à cultura. Cid Ferreira pode ser considerado um mestre na mistura do capital privado ao interesse e patrimônio público.

Após o sucesso de marketing da mostra de 500 anos do Brasil, Edegar Cid se consagrou como “patrono das artes” quando inaugurou o Instituto Cultural Banco Santos (2002), que leva o nome da instituição financeira da qual era acionista majoritário. Segundo Wu (2006, p. 228), atrelar o nome da figura corporativa (o nome do próprio banco) a um centro cultural é uma forma de “mostrar como as companhias estão ansiosas para ser identificadas como patronos das artes”.

A exposição que inaugurou a abertura do Instituto de Cid Ferreira foi denominada “O Tesouro dos Mapas: A Cartografia na Formação do Brasil”, e reuniu cerca de 220 objetos, alguns deles extremamente raros, feitos por conceituados cartógrafos europeus entre o século XV e o século XIX (AGÊNCIA BRASIL, 2002). Cid Ferreira preocupava-se com o registro da memória ao mencionar: “temos uma importante coleção de mapas e documentos do país, portanto voltada à memória, daí nosso objetivo principal” (BANCO, 2002).

Cid Ferreira preparou outra mostra com público recorde – 817 mil visitantes (MEGA-EXPOSIÇÃO, 2003): a “China: Guerreiros de Xi’an e os Tesouros da Cidade Proibida” (em 2003), na Oca do Parque Ibirapuera (SP), para a qual articulou com o governo da China o empréstimo de cerca de 350 objetos, com destaque para o grupo de 13 estátuas de guerreiros em tamanho natural feitos em terracota durante o governo do imperador Qin Shi Huang.

O instituto funcionou por dois anos e meio até o momento em que o Banco Central interviu no Banco Santos (12 de novembro de 2004), por ocasião de sua insolvência financeira e, portanto, os bens de Cid Ferreira, incluindo as obras de arte do seu Instituto, foram confiscados pela massa falida e deixados sob a guarda de museus públicos na capital paulista.

Terminou aí a saga de um colecionador privado, de caráter profissional e cujas obras merecem uma pesquisa mais detalhada, enquanto provisoriamente estão sob guarda de alguns museus pertencentes à Universidade de São Paulo (CIDADE, 2005), a saber:

I – Obras e documentos arqueológicos e etnológicos, sob guarda do MAE-USP;

II – Obras e documentos artísticos, sob guarda do MAC-USP;

III – Obras e documentos históricos e artísticos, sob guarda do Museu Paulista-USP;

IV – Obras e documentos históricos e bibliográficos, sob guarda do IEB-USP.

Outras partes das obras e documentos da *Cid Collection* ficaram sob a guarda do Museu de Arte Sacra e do Memorial da América Latina (CIDADE, 2005).

Dada a existência de parte da coleção no MAC-USP, notamos uma oportunidade para abordar o colecionador Cid Ferreira e a constituição de seu acervo de arte. Considerando sua trajetória de mecenas e *self mademan*, podemos esperar que sua contribuição seja valiosa para entendermos as motivações de um colecionador privado e para identificar quais os mecanismos o levaram a construir uma coleção de mais de 8.000 peças.

As fotografias da *Cid Collection* que tomaram parte nas exposições realizadas na sede do MAC-USP, como *Fotógrafos da Vida Moderna* (2008) e *Fotógrafos da Cena Contemporânea* (2012/2013), sob a curadoria da Profa. Dra. Helouise Costa, indicam a qualidade e o gosto do colecionador, obviamente apoiada em especialistas, mas esse aspecto ainda merece ser investigado com mais profundidade.

***Cid Collection* no contexto do MAC-USP**

Segundo Costa (2008), a assimilação da fotografia como arte pelo MAC-USP deu-se na década de 1970, na gestão de Walter Zanini. A primeira mostra de fotografia significativa organizada por Zanini como diretor do MAC-USP foi a exposição itinerante de fotografias com autoria de Cartier-Bresson provenientes do Museu de Arte Moderna

de Nova Iorque. Nesta ocasião, Cartier-Bresson doou uma obra para o acervo desse museu universitário.

A repercussão positiva da mostra de Cartier-Bresson na imprensa brasileira motivou Zanini a designar “no mês de julho de 1970, uma comissão que seria encarregada de estruturar um Setor de Fotografia no Museu” (COSTA, 2008, p. 150). Essa comissão organizou a primeira mostra com fotógrafos brasileiros intitulada “9 *Fotógrafos de São Paulo*, em maio de 1971, que reuniu 86 fotos de autoria de alguns dos membros da própria comissão e de fotógrafos convidados” (COSTA, 2008, p. 151). Dessa mostra foram adquiridas algumas fotografias para o acervo do MAC-USP, o que parece ser uma prática “atípica no Brasil naquela ocasião” segundo Costa.

A formação de um acervo de arte conceitual no MAC-USP foi outro marco importante da gestão de Zanini, o que é notado também no acervo de fotografia do museu. O primeiro passo foi a organização da mostra *Fotografia experimental polonesa*(1974) com 38 obras de 22 autores, sendo que “os participantes da mostra eram fotógrafos e/ou artistas que, em sua maioria, tiveram significativa atuação na Polônia, nas décadas de 1960 e 1970, no âmbito da arte conceitual” (COSTA, 2008, p. 158). As 38 fotografias expostas foram doadas pelos artistas ao acervo do MAC-USP.

Zanini também passou a dar ênfase ao trabalho de fotógrafos brasileiros, ou radicados no Brasil, e a partir de exposições dos trabalhos desses artistas muitas fotografias vieram a compor o acervo do MAC-USP, como as de Hildegard Rosenthal, Arthur Barrio, Regina Silveira, Regina Vater, Peter Vogel, Willian Vazan, entre outros (COSTA, 2008).

As exposições realizadas no MAC-USP na década de 1970, sob a coordenação de Zanini “deram início a um ‘coleccionismo multimídia’, no Museu” (COSTA, 2008, p.164). Estudos recentes sobre arte conceitual apontam que a fotografia esteve presente na produção artística dos anos 1970 e que seu uso não foi tão circunstancial quanto afirmam os artistas conceituais, visto que a fotografia foi uma importante ferramenta para aproximar arte e vida, um conceito tão caro para os artistas da época. Este viés conceitualista do acervo de fotografias do MAC-USP reflete as circunstâncias políticas que o Brasil vivenciava na época da ditadura durante os anos de 1970, e determina até hoje o perfil do acervo de fotografia do MAC-USP haja vista “as incorporações de fotos

realizadas nas décadas de 1980, 1990 e 2000 (pelo menos até 2004), não chegaram a transformá-lo significativamente” (COSTA, 2008, p.164).

A partir de 2005, o acervo de fotografias do MAC-USP foi modificado ao incorporar provisoriamente uma seleção de fotografias que foi constituída por um banqueiro (Cid Ferreira) e aparentemente distante das preocupações de formação de um museu universitário.

Como passo inicial para conhecermos as obras da *Cid Collection* iremos nos pautar em exposições realizadas no MAC-USP, por exemplo, *Fotógrafos da Cena Contemporânea*. Essa mostra contou com 63 fotografias da *Cid Collection* “com algumas poucas obras pertencentes ao acervo do MAC-USP” (TEXTO, 2011). O objetivo da exposição era abordar temas e questões recorrentes nos trabalhos produzidos entre 1954 e 2005 como afirmou a curadora Helouise Costa. As obras dessa exposição indicam a mudança na atitude do fotógrafo, e ao mesmo tempo artista, que passa a utilizar a fotografia como forma de captar imagens construídas e encenadas, com o intuito de serem fotografadas; além de artistas que passam a usar a fotografia com técnicas mistas, processos fotográficos antigos e até imagens feitas com câmeras digitais. Os temas tratados pelas fotografias confrontam a ambiguidade do corpo humano quanto a ser objeto e sujeito, assim como a fotografia usada como registro de performance e suas limitações para capturar o evento mas que se tornam um objeto (fotografia) que irá migrar para as galerias de arte e museus.

A partir de pesquisa do acervo da *Cid Collection* nota-se a forte temática da sexualidade, erotismo e nudez. As fotografias que tratam a “multiplicidade dos papéis e práticas sexuais na atualidade” (TEXTO, 2011) de caráter sexual explícito foram expostas em uma sala especial em *Fotógrafos da Cena Contemporânea*. A curadoria buscou provocar uma reflexão no público visitante para este “pensar sobre as questões morais e éticas suscitadas pela exibição de certos tipos de fotografia no espaço de um museu de arte” (TEXTO, 2011). O conteúdo erótico é recorrente nas fotografias dos artistas japoneses na *Cid Collection*, entre outros Masaaki Nakagawa, Masaya Nakamura, Yuriko Takagi, Daido Moriyama, Fukuyuri Hattori, Yasuhiro Ishimoto, Kenro Izu e Kiyoshi Koishi. A “Figura 1” é uma fotografia de Nobuyoshi Araki, acervo *Cid Collection*, conhecido internacionalmente por fotografar mulheres amarradas, como no *Kimbaku* (*bondage japonês*).



Figura 1 –Personal Sentimentalism in Photography, 2000 (©Nobuyoshi Araki)
Fonte: Christie's website (s.d.)

Entre outras polêmicas na *Cid Collection* destacamos oito trabalhos da fotografa romeno-francesa Irina Ionesco, que fotografava sua filha (Eva) desde muito pequena em poses sensuais (as fotos de Eva não fazem parte da *Cid Collection*), e que posteriormente culminou com Eva processando judicialmente sua mãe e fotografa Irina Ionesco, por ter publicado sua foto na revista Playboy quando ela tinha apenas onze anos de idade.

Em contraste a *Cid Collection* inclui trabalhos delicados na temática nudez e sensualismo, como as fotografias de autoria de Dora Maar (1909-1997), que além de ter sido uma das mulheres de Pablo Picasso, foi pintora e fotógrafa; bem como as obras da norte-americana Imogen Cunningham (1883-1976), considerada pioneira no início do século XX.

A composição de fotógrafos na *Cid Collection* conta com um *mix* de fotógrafos–artistas que se destacaram no modernismo, como Man Ray e Dora Maar, porém inclui outros que se tornaram colecionáveis, pois se destacaram no mundo da moda ou do *show*/performance, respectivamente como Helmut Newton e Antônio Guerreiro.

A *Cid Collection* possui fotografias preciosíssimas com ampla diversidade na nacionalidade de seus autores, o que mostra o perfil internacional de Cid Ferreira que busca a propriedade do objeto raro e exótico. Por outro lado, o que seria considerado arte ou não dentro da *Cid Collection* para o MAC-USP torna-se um julgamento complicado porque as fotografias da *Cid Collection* entraram para o museu com um discurso de legitimação diferente daquele que serviu para o acervo permanente, formado primordialmente na gestão de Walter Zanini. Seriam as fotografias da *Cid Collection* arte porque eram parte de um acervo de obras de um grande colecionador de arte? De acordo com Bourdieu (1973; 1984), o banqueiro Cid Ferreira tinha ampla influência no capital cultural para rotular e legitimar uma produção artística como sendo arte. Destacamos, no entanto, que seus critérios de seleção não seguiram preceitos que foram observados para a formação do acervo do MAC-USP.

Por outro lado, as inúmeras exposições realizadas no MAC-USP que expuseram a diversidade das fotografias da *Cid Collection* talvez nos faça refletir sobre o colecionador de arte como contribuinte positivo para a formação de acervos públicos mesmo que sua curadoria seja peculiar ao discurso acadêmico. Nesse caso a fotografia estaria em uma posição privilegiada porque desafia as fronteiras da arte e do próprio museu, pois ela “será sempre uma ameaça à insularidade do discurso da arte” (CRIMP, 1993).



Figura 2 – Triângulos 2, 1928 (Imogen Cunningham)
Fonte: ©1928, 2015Imogen Cunningham Trust!

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

BANCO Santos cria instituto cultural. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jan. 2002. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1201200214.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

BARROS, Guilherme. *O novo Brasil da mostra do redescobrimento*. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes, 2012.

BOURDIEU, Pierre. Cultural Reproduction and social reproduction. In: BROWN, Richard (org.) *Knowledge, Education, and cultural change*. Londres: Tavistock Publications, 1973, p. 71-112.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge, 1984.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do Jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2014.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas: participação e distinção. Brasil nos anos 60/70*. São Paulo: FFLCH Universidade de São Paulo, 1990. Tese de Doutorado.

CIDADE DE SÃO PAULO. Resolução N. 14/CONPRESP/2005. Publicado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. *Diário Oficial de Cidade de São Paulo*, São Paulo, p. 18, 23 dez. 2005.

COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008.

CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

DIMAGGIO, Paul e USEEM, Michael. Cultural democracy in a period of cultural expansion: the social composition of arts audiences in the United States. *Social Problems*, v. 26, n. 2, p. 179-97, Dez. 1978.

KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entre guerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. Tese (Livre Docência em História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MEGA-EXPOSIÇÃO traz estátuas chinesas milenares a São Paulo. *Folha Online*, São Paulo, 19 fev. 2003. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30831.shtml>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MOSTRA do Redescobrimento é inaugurada em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 abr. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500mostra.htm>>. Acesso em: 15 julho 2015.

“O TESOIRO dos Mapas” mostra a formação do Brasil. *Agência Brasil* – Empresa Brasileira de Comunicação. Brasília, DF, 01 dez. 2002. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2002-12-01/tesouro-dos-mapas-mostra-formacao-do-brasil>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

PIZA, Daniel. 22ª Bienal de SP quer ser a ‘ONU’ da Arte. *Folha de S. Paulo*, p. 1. 26 jul. 1994. (Ilustrada). Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1994/07/26/21/>>. Acesso em: jun. 2015.

TEXTO da exposição e textos de curadoria por Helouise Costa para a mostra Fotógrafos da Cena Contemporânea no site do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, nov. 2011. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2011/fotografos/textos.htm>. Acesso em: jun. 2015.

TUTTOILMONDO, Joana. Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

THOMPSON, Donald N. *The \$12 million stuffed shark: the curious economics of contemporary art*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

VIEIRA, Ana Maria Leitão. *O Instituto Cultural Banco Santos*, S.l., 14 mar. 2013. Disponível em: <<http://anamuseologa.blogspot.com.br/2013/03/o-instituto-cultural-banco-santos.html>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

WU, Chin-Tao. *A privatização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Jane Aparecida Marques

Livre Docente. Professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. E-mail: janemarq@usp.br.

Patricia Branco Cornish

Aluna de Mestrado. Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. E-mail: patriciacornish@usp.br



Dimensões Públicas do Coleccionismo Privado Latino-americano: exposições da Coleção Patricia Phelps de Cisneros

Michelle Farias Sommer

Resumo

A Coleção Patricia Phelps de Cisneros (CPPC), fundada na década de 70, apresenta-se com a missão de promover a educação e a conscientização global para o patrimônio artístico da América Latina. Entre as atividades públicas realizadas pela CPPC, incluem-se empréstimos, publicações, suporte para pesquisas e produções acadêmicas e artísticas, além de exposições. Nessa esfera, na última década, contabiliza-se a execução de cerca de quarenta projetos expositivos em diversos museus. Aqui, consideramos a exposição itinerante “*Desenhar no espaço: artistas do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros*” (Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre / RS / 2010 e Pinacoteca, em São Paulo / SP, 2011) e a exposição “*La Invención Concreta na Coleção Patricia Phelps de Cisneros*” (Museu Reina Sophia, em Madri / Espanha, 2013), para problematizar a inscrição da história da arte latino-americana através do colecionismo privado em ações públicas de apresentação de proposições artísticas.

Palavras-chave: História das exposições latino-americanas. História da arte latino-americana. Coleccionismo privado.

Abstract

The Collection Patricia Phelps de Cisneros (CPPC), founded in 1970, presents itself with a mission to promote the education and the global conscientization to the cultural heritage of Latin America. The public activities sponsored by the CPPC included loans, publications, support to researches and academic and artistic productions, beyond exhibitions. In this context, in the last decade, the CPPC executed around forty exhibition projects in various museums. Here we consider the traveling exhibition “*To Draw in Space: Abstract Artists from Brazil and Venezuela in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*” (Iberê Camargo Foundation, in Porto Alegre / RS / 2010 and Pinacoteca, in São Paulo / SP, 2011) and the exhibition “*Concrete Invention: Colección Patricia Phelps de Cisneros*” (Reina Sophia Museum in Madrid / Spain, 2013), to discuss the inscription of the history of Latin American art through private art collecting in public actions of presentation of artistic propositions.

Keywords: Latin American exhibition history. Latin American art history. Private collecting.

Para citar este artigo: SOMMER, Michelle Farias. Dimensões Públicas do Coleccionismo Privado Latino-Americano: exposições da Coleção Patricia Phelps de Cisneros. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; NETO, Maria João; MALTA, Marize (orgs.). **Anais do II Encontro do Grupo MODOS/II Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil: Histórias da arte em coleções – comunicações**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016, p.162-175. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/index.php/2012-05-25-09-39-48/edicoes-eba>

ISBN 978-85-87145-66-6

Todas as coleções começam com o acúmulo de obras de arte ou objetos singulares. No entanto, a acumulação sozinha não transforma uma simples coleção de objetos em um fenômeno culturalmente ativo. Uma coleção só se torna uma estrutura significativa uma vez que os objectos colecionados, agrupados, atingem uma certa densidade de sentido; isto é, quando o impulso de organização que reuniu os objetos juntos se torna visível e fornece uma perspectiva sobre as obras, sobre nós mesmos e sobre o mundo¹.

Breve histórico da coleção: origens e maturidade

A Coleção Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) está baseada em New York e Caracas. Em 1971, a obra abstrata geométrica *Tiritaña*, do artista espanhol Manuel Rivera, adquirida por Patricia Phelps de Cisneros logo após o seu casamento com o empresário Gustavo Cisneros², marca o início da coleção que se estrutura em cinco áreas. São elas: abstração geométrica da América Latina; trabalhos e documentação de artistas viajantes que exploraram e trabalharam na América Latina e Caribe durante os séculos XVII, XVIII e XIX; objetos etnográficos e documentação de doze tribos indígenas da bacia do rio Orinoco (no estado do Amazonas e na Venezuela); cultura material da América Latina na era colonial e arte contemporânea latino-americana³.

O núcleo de trabalhos e documentações de artistas viajantes na América Latina é configurado por obras produzidas a partir de 1638 até o final do século 19, acompanhando o desenvolvimento da paisagem nesse contexto geográfico. A aquisição de pinturas de paisagem é coincidente ao crescente interesse do casal Gustavo e Patricia Cisneros na história das Américas e fundamenta a origem da coleção.

Conforme Pérez-Barreiro (2010), o período de maturidade da coleção é marcado pelo desejo da colecionadora em funcionar dentro de uma estrutura profissional, tendo em vista os seus planos para configuração de iniciativas institucionais impulsionadas pela responsabilidade social da coleção. Nesse contexto, foi contratada uma equipe de curadores e conselheiros a fim de tornar a coleção uma organização para sistematizar e ampliar o que já tinha sido, para a mecenas, um processo quase exclusivamente pessoal⁴. Assim, o brasileiro Paulo Herkenhoff e o venezuelano Luis Pérez-Oramas foram os primeiros a contribuir para a coleção na década de 90. Com eles, o ritmo de aquisições aumentou de forma significativa, bem como o intercâmbio de ideias com a história da arte

latino-americana: nesse período foram adquiridas obras que cobrem grande parte das trajetórias individuais de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel⁵.

É ainda na década de 90 que, para Patricia Cisneros, torna-se claro que ela deveria desafiar a percepção geral das produções artísticas da América Latina para além de suas fronteiras, fazendo com que a coleção assumisse um papel ativo nessa esfera. Consolidase então o programa educacional da CPPC e, em 1999, é realizada a primeira iniciativa expositiva, no *Blanton Museum of Art / Universidade do Texas, em Austin / Estados Unidos: “Dynamic Oppositions – Venezuelan Abstract Constructive Art from Patricia Phelps de Cisneros Collection”*⁶.

Um museu sem muros: política de empréstimos, website e exposições

Em suas entrevistas, Patricia Cisneros, com recorrência, afirma que seus esforços concentram-se na construção de uma “coleção responsável”, onde o colecionador é um mero detentor da custódia das obras e preservá-las é a sua função mais importante⁷. Nesse sentido, ela não ambiciona ter um museu ou um espaço próprio para abrigar suas cinco coleções: “para dar a conhecer nossa cultura é mais factível uma política de empréstimos”⁸. A colecionadora informa que no período de um ano, por exemplo, cerca de 300 obras estão em viagens de empréstimos temporários para as mais diversas instituições, diversificando públicos e permitindo, assim, democratização de acesso. Conforme a colecionadora, somente a Coleção Orinoco, ao longo de dezesseis anos de empréstimos regulares, já foi vista por 7 milhões de pessoas⁹.

No website da coleção, é possível visualizar onde os trabalhos da coleção, cedidos em regime de empréstimo para instituições diversas em diferentes localizações do mundo, estão sendo exibidas em tempo real¹⁰. “Nosso website é nosso museu”¹¹, afirma Patricia, onde a plataforma funciona como ferramenta de pesquisa de acervo e documentos da coleção que estão digitalizados e disponíveis gratuitamente online.

Como um “museu sem paredes”, a CPPC empresta obras a instituições, patrocina exposições e, através de um extenso programa de publicações, ambiciona acessibilidade a um público maior do que poderia ter a partir da criação de um museu ou galeria permanente em uma cidade única. Simultaneamente à priorização do diálogo com museus a fim de explorar as muitas implicações de apresentar a arte latino-americana, a CPPC

promove, também, as suas próprias exposições. Do final da década de 90 até hoje, contabiliza-se a execução de cerca de quarenta projetos expositivos em diversos museus¹².

No contexto brasileiro, a primeira exposição da coleção, “*Paralelos: Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*”, foi realizada em 2002, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente, inaugurando uma sequência de exposições na América Latina¹³.

Narrativas históricas do colecionismo privado em duas exposições recentes no contexto nacional: discutindo o abstracionismo geométrico brasileiro em relação à produção venezuelana

A exposição itinerante “*Desenhar no espaço: artistas do Brasil e da Venezuela na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros*” ocorreu na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre / RS, em 2010 e na Pinacoteca, em São Paulo / SP, em 2011. Configurada em mais de oitenta obras de artistas brasileiros e venezuelanos da década de 40 e 60, de inflexão construtiva e vanguardista, a exposição traçou um panorama da formação da era pós-moderna na arte latino-americana, colocando os dois países em relação.

Totalizando dez artistas, sendo seis artistas brasileiros – Hércules Barsotti, Willys de Castro, Lygia Clark, Mira Schendel, Hélio Oiticica e Judith Lauand – e quatro venezuelanos - Alejandro Otero, Gego, Carlos Cruz-Diez e Jesús Soto – a exposição discutiu a tradição da pintura investigando estratégias de saída da tela pendurada na parede, sob a visão do curador venezuelano Ariel Jiménez¹⁴.

O curador afirma que a expressão “desenhar no espaço” é usada por Jesús Soto ao definir seus esforços para superar as limitações do plano pictórico. “Com isso, evidentemente, não queremos dizer que o trabalho dele, e menos ainda o dos artistas reunidos nesta exposição, possa ser reduzido ao fato concreto de traçar linhas no espaço”¹⁵.

Sobre as convergências e divergências na produção brasileira e venezuelana no período, Jiménez (2011)¹⁶ afirma:

A busca por extrapolar os limites de planos e corpo material da pintura, impostos pelo uso de telas e molduras como suporte da obra é algo comum aos dois países. Mas no Brasil, os artistas o fizeram, em geral, priorizando sua presença corporal, mexendo em volumes, na espacialidade das obras e

no contato mais direto com o espectador. Já na Venezuela, os artistas concentraram esforços no jogo entre luzes e cores nas telas para garantir tal experiência visual. É o que acontece com Lygia Clark e Jesús Soto, em produções da década de 1950. Enquanto a obra Radar (1960), da série Bichos, de Lygia Clark, é um corpo que se oferece ao espectador, e cujas características (ser articulado, ter peso e textura) influenciam na experiência que nos propõe, em Soto, obras como as da série Vibración (1959), esse acontecimento é óptico e ocorre na obra como espetáculo visual, sem supor interação com o espectador.

Mesmo em proposições artísticas diferentes, ao pensar a cor, as estruturas e os planos como meio que ativam obras de artistas como Willys de Castro, Hélio Oiticica, Alejandro Otero e Carlos Cruz-Diez, percebe-se que é a pintura a matriz dessas produções.

Ainda, ao contrastar a produção de Mira Schendel em relação à produção de Gego contrapõem-se os limites das tradições abstracionistas a partir da matriz europeia, visto que ambas chegaram à América do Sul provenientes de formação nesse continente. A produção de Mira Schendel explora transparências, desafiando relações de espaço-tempo para dar sentido ao efêmero; suas obras ganham uma posição própria no contexto do concretismo brasileiro após sua chegada da Itália, vinda da Itália, onde estudou arte e filosofia. Já a produção de Gego volta-se à exploração da linha como elemento protagonista, a projeção ao espaço e também à estética da transparência; apresentando claras conotações com os seus estudos arquitetônicos realizados na Alemanha. Juntas, ambas têm um trabalho de borda, de enfrentamento de limites no abstracionismo geométrico: “em meio a uma tradição plástica que concebe a obra como corpo que interage com o espectador e com os outros objetos do mundo, Schendel chega sem querer, inadvertidamente, ao objeto quando busca a transparência, ao passo que Gego constrói corpos transparentes a partir da matéria opaca”¹⁷.

Por sua vez, as proposições artísticas de Hélio Oiticica, Carlos Cruz-Diez, Jesús Soto e Lygia Clark podem ser relacionadas na forma como buscavam maneiras de estabelecer um contato mais direto com os espectadores em novas possibilidades de interação.

Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a

carência de nossa época. Estruturas que correspondam a novas necessidades do artista se expressar¹⁸.

Volto novamente, e principalmente nesta experiência, a pensar no que vem a ser “o corpo da cor”. A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo¹⁹.



Vista de sala expositiva na Fundação Iberê Camargo. Fonte:

<http://www.coleccioncisneros.org/es/collections/exhibitions/desenhar-no-espao-fundao-iber-camargo>, disponível para acesso em setembro de 2015.

O catálogo da exposição é em versão trilingue (português, espanhol e inglês) e apresenta uma cronologia sobre os períodos históricos do Brasil e Venezuela, notas sobre a trajetória do abstracionismo nos dois países e notas biográficas dos artistas, além de ilustrações das obras expostas.

Ao colocar as produções artísticas de Brasil e Venezuela entre as décadas de 40 e 60 em relação direta, reflete-se sobre o desenvolvimento de uma produção de matriz abstrata construtiva que se impõe, até hoje, não só como referência histórica, mas como paradigma para inúmeras poéticas subsequentes em ambos os países e além deles.

No contexto europeu: discutindo intencionalidade artística no abstracionismo geométrico latino-americano

A exposição “*La Invención Concreta / Coleção Patricia Phelps de Cisneros – Reflexões em torno da abstração geométrica latino-americana e seus legados*”, ocorreu em 2013, no Museu Reina Sofia, em Madri / Espanha. A curadoria da exposição foi assinada por Gabriel Pérez-Barreiro, diretor da Coleção Patricia Phelps de Cisneros e Manuel Borja-Villel, diretor do Museu Reina Sofia. A intencionalidade do artista, considerada a partir de um modelo dialógico, declarado, foi o ponto de partida para a narrativa curatorial: “Ao declarar suas

intenções, o artista, talvez de um modo um tanto inconsciente, expressa seus princípios e crenças fundamentais sobre a arte em geral e sobre a sua arte em particular”²⁰. A proposta curatorial é questionar até que ponto se encontravam aliados os artistas latino-americanos e quantos enfoques diferentes podem ser encontrados na abstração geométrica latino-americana.

Do Movimento Madí em Buenos Aires, em 1946, fundado por Gyula Kosice e Rhod Rothfuss, ao Manifesto Neoconcreto, em 1959, fundado por Franz Weissmann e Lygia Clark, a proposta é a valorização da obra abstrata de um artista que expressa os princípios nos quais se baseia como um exercício duplo, que implica a avaliação do texto escrito e da própria obra, ou seja, a partir da interpretação linguística e artística em simultâneo. “A intenção, portanto, é algo que se diz e se faz, se declara e se faz matéria”²¹.

Mondrian, um ícone submetido a diferentes interpretações pelos artistas latino-americanos, foi um dos principais protagonistas da arte abstrata no continente²². O exercício das diferentes interpretações de suas obras, em numerosas e variadas leituras, estuda as suas implicações como modelo em que a “influência” (passiva) pode ser substituída pela “interpretação” (ativa) das suas obras por parte dos artistas latino-americanos, em diferentes países.

No Uruguai, o artista Joaquin Torres-Garcia estruturou um embate sobre a natureza da arte abstrata na qual o artista holandês rechaçava o uso de ícones e os símbolos que tanto defendia o uruguaio. Em comum, o compartilhamento pelo interesse na espiritualidade e nas ideias místicas sobre o significado da forma.

Em Buenos Aires, quando iniciou a publicação da revista *Arturo*, em 1944, as reproduções das obras de Mondrian difundiram-se. Sem estarem acompanhadas de textos, as imagens dos trabalhos de Mondrian, que apareciam nas revistas e em outras publicações, se reproduziam sem considerar a intenção e a interpretação do próprio artista. Ainda que, por um lado, os debates suscitados não eram fieis às motivações originais dos trabalhos, por outro, desempenharam um papel ativo na interpretação para outras produções. Essa situação foi paradoxal: “quanto mais se desvinculavam as imagens da intenção do artista, mais probabilidades tinham de atuar como catalisador de uma experiência distinta, e adquiriam relevância e complexidade em virtude da reinterpretação”²³.

Na produção brasileira, Lygia Clark redigiu “Carta a Mondrian” em 1959, dez anos após a sua morte. A declaração de Lygia demonstra que o legado do artista e a inspiração compartilhada por ela e Helio Oiticica acerca do potencial utópico poderiam transcender os limites da arte. Para eles, a questão residia, diferentemente dos artistas argentinos preocupados com a composição, no potencial de transformação da forma e a cor no espaço. No entanto, os artistas brasileiros tanto quanto os argentinos, acreditavam que haviam desenvolvido ao máximo o propósito que o próprio Mondrian havia sido incapaz de cumprir.

Já no contexto venezuelano, Jesús Soto acreditava que Mondrian, especificamente nas obras dos anos trinta e nas pinturas chamadas “transatlânticas”, eram precursoras da arte cinética. Tanto para Soto como para Carlos Cruz-Diez, a descoberta de que a geometria estrita e rigorosa poderia desmaterializar-se por meio de efeitos óticos se converteu em uma ideia fundamental para ambos



Vistas parciais da exposição. Fonte: a autora.

A genealogia artística em Mondrian, para os artistas latino-americanos em seus diferentes contextos, não é indicativa de imitação, mas da compreensão de que a intenção original do artista foi substituída por projeções do que os outros pensavam que havia ele havia tentado expressar. Ou seja, mais do que em resultados formais, o entendimento de uma intenção subjacente.

O modelo curatorial agrupou cinco intenções compartilhadas entre diferentes artistas, em diferentes momentos, configurando cinco salas do espaço expositivo. As intencionalidades compartilhadas são: diálogo, ilusão, geometria, universalismo, vibração. A exposição encontrava-se intercalada com algumas salas individuais dedicadas a artistas que se entrecruzam e reúnem as outras categorias, que reforçam ou escapam a categorias

de intencionalidade²⁴. Essas presenças servem para recordar-nos que os critérios de classificação devem ser fluidos e sugestivos, não absolutos nas intencionalidades abordadas.

O formato inovador de exibição pública de arte latino-americana foi potencializado através de programa multimídia, configurando a expansão complementar da fisicalidade expositiva para o campo virtual²⁵. Essa foi a primeira vez que o Museu Reina Sofia abrigou uma exposição de artes visuais que alia ao espaço físico expositivo inovadores componentes de programa multimídia, com o objetivo de construir, um novo formato de interpretação de obras e engajamento do espectador em exposições de artes visuais.

A sala de orientação/espaço multimídia é conceituado pela curadoria como uma “biblioteca dinâmica da exposição”²⁶ a fim de funcionar como um indutor simultâneo à experiência interativa. Inserida dentro do espaço expositivo, a sala contém *iPads* para consulta virtual e encontra-se revestida com textos informativos e elementos gráficos, na dimensão do chão ao teto, configurando um grande mapa mental que cobre as paredes da galeria. Como panorama da experiência tem-se: orientação da visita no espaço expositivo, experiência interativa no local da exposição, experiência interativa da exposição no celular, experiência interativa no website, sistema de gerenciamento de conteúdo. A experiência móvel é disponibilizada para qualquer visitante com um telefone ou dispositivo portátil com navegador. A partir dele podem ser acessados tours de áudio, visualização de vídeo de um objeto que está sendo manipulado, leitura da transcrição de um manifesto, ou visualização do objeto em um novo contexto. A partir da realização de *log-in* utilizando o Facebook, Twitter, Pinterest, ou outra conta de mídia social, é possível comentar as obras e enviar e compartilhar conteúdo para as redes.



Vista da sala de orientação / espaço multimídia. Fonte: a autora.

Colecionismo e exposições: um fenômeno culturalmente ativo

A CPPC impacta a escrita e a crítica sobre as artes visuais no contexto nacional e internacional. A influência na construção de narrativas históricas para o modernismo na América Latina não está restrita somente às exposições propostas pela CPPC: ela expande-se para a própria posição assumida pela sua colecionadora no sistema das artes através da sua participação ativa em importantes instituições mundiais. Desde 1992, Patricia é conselheira do MoMA e fundadora dos fundos latino-americanos e Caribe; é também integrante do Comitê de Museus da Universidade de Harvard; patrona do CIMAM – *International Committee for Museums and Collections of Modern Art*; além de pertencer ao comitê de aquisições da América Latina da Tate, em Londres; entre outros vínculos institucionais. As ramificações entre coleção, colecionista e instituições é uma rede de trocas mútuas e sobrepostas que expande para mais além do museu já sem muros as dimensões públicas do colecionismo privado da Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

A realização de exposições a partir do colecionismo é um modo específico de inscrição histórica de novas narrativas da arte. Nas duas exposições discutidas nesse artigo, a listagem de artistas participantes e obras são praticamente coincidentes, embora a configuração das propostas curatoriais para os projetos sejam diferentes e podem ser lidas como complementares, visto que ambas se propõem a repensar o modernismo na América Latina. “*Desenhar no espaço: artistas do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros*” (2010 / 2011) estabelece relações artísticas intracontinentais, assumindo

diferenças e similitudes em um recorte temporal específico (40-60) e contextos geográficos diferentes (Brasil/Venezuela). Já “*La Invención Concreta / Coleção Patricia Phelps de Cisneros – Reflexões em torno da abstração geométrica latino-americana e seus legados*” (2013), ao não fixar organizações cronológicas ou geográficas para então apostar em janelas móveis de intencionalidades que dialogam entre si, recorda-nos que os critérios de classificação devem ser fluidos e sugestivos e não absolutos na construção das narrativas históricas. Diferentes enfoques expositivos gerados a partir das mesmas proposições artísticas são reflexo da mesma diferença encontrada na abstração geométrica latino-americana onde as influências recíprocas entre Europa e América Latina são geradoras de processos híbridos entre tradições e modernidades.

Notas

¹Do original: “All collections start with the accumulation of works of art or singular objects. Accumulation alone does not, however, turn a simple collection of objects into a culturally active phenomenon. A collection only becomes a significant structure once the collected objects, as a group, attain a certain density of meaning; that is, when the organizing impulse that brought the objects together makes itself visible and provides a perspective upon the works, ourselves, and the world”. PÉREZ-BARREIRO (2010, p. 64)

² Gustavo Cisneros é um empresário venezuelano, diretor da Organização Cisneros, que opera em mais de 50 países na América, Ásia e Europa; sendo que somente nos Estados Unidos 35.000 pessoas trabalham para o conglomerado. Segundo a Revista Forbes, Cisneros e sua família constituem a segunda maior fortuna da América do Sul. Fonte: <http://www.forbes.com//lists/2006/10/South & Middle America Rank 1.html> <http://www.gustavocisneros.com/http://www.forbes.com/profile/gustavo-cisneros/http://www.cisneros.com/> disponíveis para consulta em setembro de 2015.

³Patricia Phelps de Cisneros afirma não saber exatamente de quantas peças é composta a coleção tanto em vista as possíveis formas distintas de quantificação de trabalhos; confirmando, no entanto, que são, no mínimo 2000 trabalhos. Na entrevista concedida ao Financial Times, em 2014, a colecionadora explica “com a coleção Orinoco, por exemplo, há centenas de flechas e anzóis que podem não ser comparáveis a uma pintura do Hélio Oiticica, mas para nós são tão importantes quanto forma de representar momentos de desenvolvimento artístico e espiritual de uma cultura”. Fonte: <http://www.coleccioncisneros.org/editorial/news/patricia-phelps-de-cisneros-and-cppc-featured-financial-times>, disponível para consulta em setembro de 2015.

⁴Com exceção de Paulo Herkenhoff, que seguiu baseado no Rio de Janeiro, os demais membros da equipe compartilharam espaço em um edifício moderno dos anos 50, em New York, que foi sede administrativa da coleção até 2008.

⁵ Entre as obras adquiridas nesse período estão: “Box bólido 12”, “arqueológico” (1964-1965) e P16 Parangolé capa 12 “Da adversidade Vivemos” (1965/1992) de Hélio Oiticica; uma série considerável de “Bichos” de Lygia Clark, incluindo peças essenciais, tais como “O dentro é o fora” (1963) e “Obra Mole” (1964); alguns objetos ativos de Willys de Castro, como seu “Objeto Ativo” (amarelo) (1959-1960); e excepcional “Droguinha”, de Mira Schendel (1966).

⁶ Com curadoria de Mari Carmen Ramírez, a exposição apresentou cerca de 40 obras: a seleção venezuelana incluiu artistas como Jesús Rafael Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez e Gego, exibidos ao lado de seus precursores e contemporâneos europeus, tais como Victor Vasarely, Nicolas Schöffer, Pol Bury, Martin Barré, Jean Tinguely, e Joseph Albers. Ramírez organizou, ainda, uma série de seminários em que os estudantes universitários, professores e curadores CPPC se reuniram para discutir uma ampla variedade de questões teóricas e artísticas.

Sobre a exposição: <http://www.utexas.edu/cofa/bma/cisneros/press.html>, disponível para consulta em setembro de 2015.

⁷Entrevista concedida ao Financial Times em 28 de novembro de 2014: <http://www.coleccioncisneros.org/editorial/news/patricia-phelps-de-cisneros-and-cppc-featured-financial-times>, disponível para consulta em setembro de 2015.

⁸ Idem.

⁹Idem.

¹⁰ O mapa pode ser acessado em: <http://www.coleccioncisneros.org/collections>, disponível para consulta em setembro de 2015.

¹¹ Em entrevista concedida à ARTnews: <http://www.artnews.com/top200/patricia-phelps-de-cisneros-and-gustavo-a-cisneros/>, disponível para consulta em setembro de 2015.

¹²A listagem completa das exposições pode ser acessada em: <http://www.coleccioncisneros.org/collections/exhibitions>, disponível para consulta em setembro de 2015.

¹³Após São Paulo e Rio de Janeiro, a exposição itinerou para a Argentina, Uruguai, Chile, Peru, El Salvador, Costa Rica e México.

¹⁴Ariel Jiménez é historiador e curador independente de arte moderna e contemporânea. numerosas exposições em instituições públicas e privadas em toda a América. Em Caracas foi curador da CPPC entre 1997 e 2011, diretor da sala Mendonza entre 1989-97, investigador assistente da Universidad de Arte do Instituto Internacional de Estudios Avanzados (IDEA) entre 1986-89, e diretor do Departamento de Educación y Medios Audiovisuales del Museo de Arte Moderno Jesús Soto em Ciudad Bolívar. Fonte: <https://editora.cosacnaify.com.br/Autor/1919/Ariel-Jim%C3%A9nez.aspx>, disponível para consulta em setembro de 2015.

¹⁵JIMÉNEZ (2010, p. 11).

¹⁶ Sobre a exposição, ver: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=1089>, disponível para consulta em setembro de 2015.

¹⁷JIMÉNEZ (2010, p. 34).

¹⁸ CLARK (1998, p. 34).

¹⁹Há casos, como nos monocromos de 1959, sobre os quais Oiticica afirma: “Volto novamente, e principalmente nesta experiência, a pensar no que vem a ser “o corpo da cor”. A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo”. JIMÉNEZ (2010, p. 27).

²⁰ PÉREZ-BARREIRO (2013, p. 18).

²¹ PÉREZ-BARREIRO (2013, p. 21).

²² O contato físico com os artistas latino-americanos foi limitado: o uruguaio Joaquin Torres-Garcia (1874-1949) foi o único artista incluso na exposição que conheceu pessoalmente Mondrian.

²³ PÉREZ-BARREIRO (2013, p. 23).

²⁴ Como Alejandro Otero, Willys de Castro, Gego e Héctor Fuenmayor.

²⁵ O programa multimídia foi projetado e desenvolvido por Bluecadet (estúdio de webdesign especializado em instalações interativas, com sede na Filadélfia / EUA - <http://bluecadet.com/>) em colaboração com a Coleção Patricia Phelps de Cisneros Colección (CPPC). Website da exposição: <http://www.lainvencionconcreta.org/es>, disponível para consulta em setembro de 2015.

²⁶A interface é um aplicativo para iPad e está disponível para download a partir do iTunes para uso pessoal. O conteúdo do aplicativo inclui os seguintes itens: anúncio de experiências interativas online, instruções de como acessar experiências interativas online, citações dos artistas (áudio, texto, vídeo), apresentação do manifesto do artista, apresentação da obra, apresentação de imagens de arquivo (pessoas, lugares, coisas).

Referências bibliográficas

CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Organizado por Luciano Figueiredo; prefácio de Silvano Santiago. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

JIMÉNEZ, Ariel et. al tradução de Alex Branger e Cláudio A. Marcondes. *Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros*; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

MAES, Hans. *Intention, Interpretation and Contemporary Visual Art*. British Journal of Aesthetics Vol. 50 / Number 2 / April 2010 / P 121-138.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *La invención Concreta – Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2013.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel.(ed.), *A Constructive Vision: Latin American Abstract Art from the Colección Patricia Phelps de Cisneros*”, New York, Fundación Cisneros, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70 Lda, 2011.

VERMEREN, Patrice; Cornu, Laurence; Benvenuto, Andrea. *Atualidade de O Mestre Ignorante*. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 24, n. 82, p. 185-202, abril 2003.

Michelle Farias Sommer

Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte no PPGAV/UFRGS com estágio doutoral junto à University of Arts London / Central Saint Martins, na área de estudos expositivos com bolsas CNPQ e Capes, respectivamente. É mestre em Planejamento Urbano e Regional pelo PROPUR/UFRGS e arquiteta pela PUC RS. É integrante do corpo docente da Escola Parque Lage e contribui para a realização de projetos em artes visuais no âmbito institucional e circuito independente.