

Reflexões sobre políticas de aquisição em museus: o Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes

Reflections on museum acquisition policies: the Cabinet of Prints of the National Museum of Fine Arts

282

Cristal Proença de Azevedo¹
Aparecida Marina de Souza Rangel²
DOI 10.26512/museologia.v1i22.42154

Resumo

Este artigo parte de uma reflexão, iniciada em 2018 como dissertação de mestrado, sobre política de aquisição como instrumento fundamental na gestão de acervos museológicos. A discussão tem como estudo de caso o Gabinete de Gravura, do Museu Nacional de Belas Artes. Trata-se de um exemplo bem-sucedido de como o estabelecimento de critérios claros de seleção, a partir de uma postura ativa de "coleta" de itens, possibilita que uma coleção cresça de maneira atrelada à missão e às linhas de pesquisa institucionais, ao mesmo tempo em que enfatiza a importância de uma documentação museológica bem estruturada para embasar as ações de incorporação de novos objetos. Embora o caso analisado não tenha sido formalizado em uma política institucional, o exame das ações realizadas pode sensibilizar gestores e profissionais de museus ao planejar e implementar políticas de aquisição em suas instituições como parte das atividades de gestão e organização de acervos.

Palavras-chave

Museologia; política de aquisição; Museu Nacional de Belas Artes; documentação museológica; gestão de acervos.

Abstract

This article starts from a reflection that began in 2018 as a master's thesis on acquisition policy as a fundamental instrument in the management of museum collections. The discussion has as case study the Cabinet of Prints of the National Museum of Fine Arts. It is a successful example of how the establishment of clear selection criteria, based on an active posture of "collecting", allows a collection to grow in a way linked to the institutional mission and lines of research, at the same time in which it emphasizes the importance of a well-structured documentation to support the actions of incorporation of new objects. Although the analyzed case has not been formalized in an institutional policy, the examination of these actions can sensitize museum managers and professionals when planning and implementing acquisition policies in their institutions as part of the collections management and organization.

Keywords

Museology; acquisition policy; National Museum of Fine Arts; museum documentation; collections management.

1 Mestre em Memória e Acervos (2018) pelo Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa e Bacharel em Museologia (2014) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é bolsista do Programa de Capacitação Institucional do CNPq no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

2 Doutora em Ciências Sociais (2015), pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Mestre em Memória Social e Documento (2001) e Bacharel em Museologia (1995), ambos os títulos obtidos na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Desde 2002 é Museóloga/Tecnologista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Docente Permanente no Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Líder do Grupo de Pesquisa Perspectivas conceituais, memória e preservação em museus-casas.

Introdução

O ato de colecionar é intrinsecamente relacionado à ação de selecionar e, no caso particular dos museus públicos, há uma maior responsabilidade nessa tarefa. Embora orientada pelo “olhar do presente” (HORTA, 1991 *apud* GODOY, 2010: 67), a prática da aquisição de objetos é determinante para configurar a percepção do passado pelas próximas gerações, posto que, tomando como ponto de partida seus acervos, os museus são aptos a construir narrativas, fortalecer grupos ou comunidades e contribuir para discussões pautadas pela sociedade.

A construção deste artigo parte de uma reflexão iniciada em 2018, como dissertação de mestrado³, na qual foi abordado o tema da política de aquisição de acervos em museus, tendo como estudo de caso o processo de formação do Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/IBRAM/MTur), criado em 1982, e a atualização de sua coleção de gravuras brasileiras. Trata-se de um exemplo notável de como o estabelecimento de critérios claros de seleção a partir do conhecimento prévio dos pontos fortes e de “lacunas” de uma coleção – fornecidos pela documentação museológica –, aliado a uma postura ativa de “coleta” ou aquisição de itens, possibilita que uma coleção cresça de maneira atrelada à missão e às linhas de pesquisa institucionais, contribuindo para as ações do museu. Embora o caso estudado no Gabinete de Gravura do MNBA não tenha sido formalizado em uma política institucional⁴, a prática de aquisição de obras iniciada pela equipe do gravador Carlos Martins e apreendida por outros curadores da seção foi fundamental para elevar a coleção de gravura a uma das mais expressivas de sua tipologia no país.

A pesquisa foi feita com base em levantamento bibliográfico a respeito do tema propriamente dito e por meio da produção de fontes documentais sobre o Gabinete de Gravura, possibilitada pela utilização da metodologia da História Oral. Uma das entrevistas realizadas foi com o gravador e gestor cultural Carlos Martins, que liderou a primeira equipe do Gabinete⁵. Seu depoimento lançou luz sobre as ações empreendidas para complementar a coleção de gravuras de artistas brasileiros, tornando-se um documento importante que contribui para os estudos sobre coleções e boas práticas para incorporação de acervos em museus.

Porém, antes de analisarmos o método engendrado pelo Gabinete de Gravura, é necessário situar as discussões realizadas em torno da temática da aquisição em museus no Brasil e sua importância como instrumento de gestão de acervos museológicos.

3 *O Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes: discutindo critérios para uma política de aquisição de acervos*. Orientadora: Profa. Dra. Aparecida Marina de Souza Rangel. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – Programa de Pós- Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.

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

5 As outras entrevistas realizadas para a pesquisa foram com a museóloga e historiadora da arte, Laura Abreu, curadora do Gabinete de Gravura de 1997 a 2019, e com a museóloga Claudia Penha dos Santos, servidora responsável pelo setor de documentação museológica do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTI) e uma das participantes da equipe de elaboração da Política de Aquisição e Descarte de sua instituição. Todos os entrevistados possuem vasta experiência na gestão de acervos públicos.

Política de Aquisição e Documentação de Coleções: práticas de um campo em transformação

Uma das funções de uma política de aquisição é resguardar a posição do museu no que diz respeito à entrada de itens em suas coleções, de modo a evitar que critérios não sistemáticos como gosto pessoal, relações políticas ou de poder, ou ainda qualquer razão dissociada da missão institucional, sejam priorizadas no momento da seleção. A ausência deste documento pode acarretar, também, contratempos de natureza prática como recursos físicos, humanos e orçamentários escassos para a adequada conservação dos bens culturais, afetando, ainda, o trabalho de pesquisa, documentação e comunicação desses bens, o que pode limitar o potencial informacional dessas coleções.

Ao evidenciar o aspecto informacional das coleções museológicas, concordamos com a perspectiva reflexiva da documentação em museus (tendência europeia) que entende essas instituições como centros de documentação (PINHEIRO, 1996; CERAVOLO e TÁLAMO, 2007) nos quais a produção do conhecimento é orientada a partir do estudo sistemático de seus acervos e do tratamento documental dado às suas coleções. O conhecimento produzido deve estar acessível ao usuário externo, seja pela disponibilização de seus acervos em rede, por meio de publicações, eventos científicos, projetos educativos, exposições temporárias e de longa duração, entre outras ações coordenadas pelo museu.

Prosseguindo nesta reflexão, quando analisamos os museus de arte sob a ótica da documentação museológica, podemos considerar a elaboração feita por Loureiro (2008: 103) que compreende uma obra de arte como “entidade de natureza não verbal”, a qual somente pode ser entendida em sua complexidade por meio da documentação produzida nas pesquisas que contemplam seus contextos socioeconômico, cultural e de produção e também sua trajetória como objeto de museu, que se inicia com sua entrada na coleção e abrange aspectos como procedência (ex-proprietários), estado de conservação, procedimentos técnicos pelos quais passou, exposições que participou, empréstimos, etc.

Este processo de transição no qual uma obra de arte (ou qualquer outro objeto) torna-se objeto museológico é denominado como “musealização”⁶, passando a adquirir novo status que a diferencia das demais, por exemplo, obras de arte em palácios, galerias, propriedades privadas, ateliês de artista, etc. Ao afirmar-se na categoria de “objeto de museu”, atribuem-se a ela novos valores que podem estar baseados em sua originalidade/singularidade, contexto histórico, técnica construtiva, relevância de sua autoria, para citar alguns aspectos, que implicam em sua preservação (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2014: 68 - 72). Nesta nova realidade museal, os objetos tornam-se portadores de informações apresentando um valor documental, que dentro dos estudos de museus e museologia, é entendido como “musealidade”. (LOUREIRO, 2019: 19).

Pinheiro (1996) reforça essa questão ao fazer uma comparação entre o objeto do trabalho das bibliotecas e centros de documentação, a saber, os “‘produtos’ da Ciência e Tecnologia, sejam dados, documentos ou informações”, com o objeto de trabalho nos museus, originado do “processo criativo da Arte” e centralizado nas “obras de arte e todo e qualquer documento ou informa-

6 “(...) processo ou conjunto de processos integrado por uma série de práticas (coleta, identificação, pesquisa, documentação, conservação etc.) voltadas a uma estratégia de preservação que, em sua feição clássica, tem no museu seu caso exemplar” (LOUREIRO, 2016: 92).

ção a elas relacionado” (PINHEIRO, 1996: 11). Para realizar este trabalho, a autora destaca a “exigência de equipes multidisciplinares, basicamente formadas por profissionais de informação (museólogos, bibliotecários, arquivistas, técnicos e cientistas da informação), historiadores da Arte e analistas de sistemas” (1996: 11), sujeitos que estariam aptos a lidar com esse conteúdo informacional.

Diante dessas abordagens, podemos concluir que:

(...) os museus de arte conferem aos objetos que reúne e conserva a possibilidade de se tornarem meios de representação de uma história ou narrativa construída a partir da missão que a instituição prevê para si mesma. A seleção, intrínseca ao processo de formação de acervos museológicos, é demonstrada por meio da política de aquisição, que nada mais é do que a sistematização dos critérios de escolha para os itens de uma coleção. Em especial, os museus de arte nacional são constituídos para reunir e dispor os artefatos artísticos representantes de um país, com seus diversos artistas e nos mais variados temas, escolas e contextos. (AZEVEDO, 2018: 38).

Neste sentido, coleções públicas diferem de coleções privadas ou particulares, pois não estão submetidas apenas aos interesses de seu colecionador ou patrono. A noção de museu público, inaugurada no século XVIII a partir da abertura, ainda que relativa, de espaços antes completamente restritos ao círculo de intimidade do colecionador, – como o *British Museum*, na Inglaterra, e o Museu do Louvre, como um dos resultados da Revolução Francesa (1789 - 1799) – moldou um novo entendimento sobre patrimônio. No contexto francês, manifestações artísticas, arquitetônicas e monumentos históricos, antes vinculados à aristocracia e ao clero, foram transferidos como propriedade da nação. Caberia, então, ao Estado torná-las acessíveis ao povo, visto que são agora de propriedade coletiva e constituintes de uma identidade nacional (CHOAY, 2001; POULOT, 2013).

A partir desta premissa, na qual se apoiam os fundamentos do patrimônio cultural⁷, torna-se ainda mais latente o estabelecimento de critérios sistemáticos de coleta ou aquisição⁸ dentro de um contexto institucional de caráter público, seja qual for a tipologia de seu acervo, e a disponibilização desses bens ao público. O que deve direcionar a política de aquisição é a definição da missão institucional.

À medida que aprofundamos o tema da aquisição ou incorporação⁹ de acervos museológicos veremos que se trata de um conceito relativamente novo – os primeiros estudos sobre o tema datam da década de 1970, como parte dos trabalhos acadêmicos dos teóricos Zbyněk Zbyslav Stránský (1926 - 2016) e George Ellis Burcaw (1921 -)¹⁰ –, tendo sido discutido no Brasil com maior frequência a partir da década de 1990, em grande parte por meio dos estudos do

7 O conceito de patrimônio cultural foi alargado, abrangendo também os bens imateriais, como celebrações, saberes, modos de fazer, etc.

8 Entre as principais formas de aquisição estão as entradas de obras por meio de doações, permutas, premiações, legados ou compras.

9 O termo “incorporação” é utilizado por Luna (2011) em trabalho de pesquisa intitulado “Incorporação e desincorporação em museus: história, realidade e perspectivas futuras”, apresentado ao Instituto Universitário de Lisboa (LUNA, 2011).

10 Zbyněk Zbyslav Stránský no texto “Política corrente de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã”, discorre sobre o tema da aquisição em museus denominando-o como “coleta museal”. Tanto Stránský quanto Burcaw – no conhecido livro “Introduction to museum work” de 1976 – abordam (com algumas diferenças) os conceitos de “seleção passiva e ativa”. Estes conceitos serão abordados à frente (STRANSKY, Zbynekz. Política de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã. Cadernos Museológicos, n.2, 1989).

Reflexões sobre política de aquisição em museus:
o Gabinete de Gravura no Museu Nacional de Belas Artes

pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), José Neves Bittencourt, que se debruçou sobre o tema de maneira a refletir sobre as práticas de recolhimento de objetos, seus impactos na gestão desses acervos e no papel desempenhado pelos museus.

O autor define o termo aquisição, no âmbito museológico, como “a formação de acervos como parte da política institucional, baseada em atividades consistentes de pesquisa e incorporada as outras atividades do museu” (BITTENCOURT, 2005: 46). O objeto museológico, conforme retratado anteriormente, é portador de elementos informacionais e comunicacionais a serem explorados e deve ser visto como ponto de partida para a construção de narrativas, instigando o interesse do público por meio de exposições, publicações e atividades educativas. Estas ações possibilitam que o museu desempenhe sua função social, gerando debates e aprofundando temas relevantes.

Ainda de acordo com Bittencourt (1990), durante a década de 1960 houve uma lacuna no que se refere ao desenvolvimento dos museus brasileiros, o que impactou diretamente a constituição dos acervos dessas instituições ao longo dos anos que se seguiram:

A partir de meados da década de sessenta, o descaso geral da sociedade, das autoridades e dos setores intelectuais para com os museus e a atitude defensiva e elitista dos curadores, resultou em estagnação que se revelava na não-renovação filosófica da instituição, de seus quadros profissionais, na penúria crescente de recursos e na interrupção quase absoluta do fluxo de incorporação de objetos. (BITTENCOURT, 1990: 32).

O autor salienta que, até a década de 1950, havia grandes doações aos museus, notadamente de artefatos antigos. No entanto, este “fluxo de incorporação de objetos”, ainda que não sistemático, perdeu vigor, fazendo com que os museus, durante muito tempo, ficassem como se cristalizados, perdendo a capacidade de representar em seus acervos a atualidade dos tempos e, conseqüentemente, distanciando-se da sociedade. Neste período, de acordo com Bittencourt, “não se observa a formação de novos acervos no Brasil” (1990: 32). Este impasse é intensificado pela falta de interesse na criação e implementação de políticas específicas para o setor e na resistência dos próprios profissionais em assumir novas práticas de trabalho.

Destacamos três períodos em que a questão cultural, em especial o universo dos museus, esteve na agenda do Estado, resultando na elaboração de políticas públicas¹¹. Inicialmente, nas décadas de 1920-30, a partir da atuação do Estado na institucionalização da ideia de patrimônio, destacando-se a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual Iphan), em 1937¹², inaugurando a prática de registro e tombamento do patrimônio cultural, em grande parte, relacionados aos bens de “pedra e cal”, pretendendo-se com isso definir uma identidade para a cultura nacional.

Um segundo momento foi durante as décadas de 1970-1980, evidente nas transformações que se operaram no setor cultural. Houve um processo de renovação, em especial no campo museológico, fomentado pelas discussões ge-

11 Cabe observar que essas iniciativas, recentemente formalizadas em políticas públicas, foram em grande parte, alavancadas pela influência de intelectuais sensíveis à questão cultural. Citamos dentre esses atores nomes como o de Gustavo Capanema, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães, atuantes ao longo do século XX no Brasil.

12 Decreto-lei n.º. 25 de 1937: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf

radas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile¹³, realizada pela Divisão de Museus da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em parceria com o Comitê Internacional de Museus (ICOM) em 1972, com a participação de teóricos e profissionais da área dos museus e patrimônio de países como Brasil, México, Chile, Argentina, Costa Rica, entre outros.

O evento, conforme aponta Souza (2020), “teve oficialmente o objetivo de pensar as especificidades de países latino-americanos dentro de uma região com experiências políticas, econômicas e culturais diversas (...)” (SOUZA, 2020: 04). Neste sentido, propunha uma revisão do papel desempenhado pelos museus, que deveriam estabelecer um diálogo com as comunidades, apoiando seu desenvolvimento cultural, social e econômico, reforçando o aspecto social dessas instituições. De acordo com a autora, “as resoluções propostas pelos participantes da Mesa dão a entender que a mudança sugerida não se desdobraria na criação de um novo modelo de museu, mas que deveria haver uma reconfiguração dos trabalhos institucionais, e seu alcance deveria ser ampliado” (SOUZA, 2020: 12).

Estas discussões, embora não tenham tido um impacto imediato nas ações praticadas pelas instituições museológicas no Brasil, conforme salienta Ferreira (2014), influenciaram os profissionais de museus, ainda que de maneira tardia, resultando em transformações que foram sentidas nos anos que se seguiram, especialmente nas reformulações ocorridas no âmbito dos museus nacionais, como o Museu Histórico Nacional (MHN) e o próprio MNBA (FERREIRA, 2014: 22). O contexto político de relativa flexibilização do autoritarismo (visto que o país vivia um regime ditatorial) também contribuiu para esse processo de revisão sobre o papel dos museus.

Desse modo, nos anos de 1970-80 até a década de 1990, houve intensa atividade no campo com o alargamento do conceito de patrimônio cultural tendo como exemplos a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) – depois absorvido pelo Iphan – e a abertura do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast/CNPq) – instituição referência na preservação do patrimônio cultural oriundo da Ciência e Tecnologia –, além do fomento à arte e à cultura, a partir da Fundação Nacional Pró-Memória (1979 - 1990), que dinamizou o setor cultural e reestruturou as instituições por meio de projetos.

No entanto, somente a partir dos anos 2000, mais precisamente em 2009, com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MTur), foram produzidos uma série de documentos e políticas específicas para a área museológica, de maneira a fornecer instrumentos que orientassem o trabalho realizado nas inúmeras e diversas instituições de memória de um país tão extenso como o Brasil, com o objetivo de normatizar o campo.

Nesse sentido, um dos marcos na legislação voltada ao setor, no Brasil, foi a promulgação da Lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009¹⁴, que instituiu o Estatuto de Museus. Este documento regulamenta a atividade dos museus e institui as obrigações do Estado quanto à valorização e preservação do patrimônio cultural brasileiro, previstos na Constituição Federal de 1988¹⁵, e às instituições museológicas. Dentre as orientações elencadas no Estatuto de Museus, o Art. 38 resolve que “os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, pro-

13 Mesa-redonda de Santiago do Chile: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3832568/mod_resource/content/1/Mesa-redonda%20de%20Santiago%20do%20Chile.pdf

14 http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm

15 Os artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988 abordam o patrimônio cultural brasileiro.

por, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente”. Institui, também, a elaboração do Plano Museológico, documento de planejamento estratégico no qual todas as atividades da instituição devem estar definidas em programas específicos, sendo um deles voltado notadamente às demandas de gerenciamento e processamento de acervos, na qual deve-se constituir uma política de aquisições e descartes.

Desta forma, o campo dos museus no Brasil, atualmente, está em processo de normatização e as instituições museológicas buscando se adequar às orientações do Ibram que, nos últimos anos, tem disponibilizado documentos oficiais, oferecido cursos *online*¹⁶ em parceria com a Escola Nacional de Administração Pública (Enap) e publicações que auxiliam os profissionais a avançar neste processo. No entanto, o reduzido quadro técnico nos museus — agravado pelo hiato de concursos públicos e consequente afastamento dos técnicos por aposentadoria — e a falta de uma definição da missão institucional são desafios das gestões atuais que refletem na elaboração e implementação destes documentos estratégicos.

Definindo critérios para a Coleção do Gabinete de Gravura do MNBA

Situado no Rio de Janeiro e constituído como o primeiro museu de arte brasileiro, o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) teve sua coleção originada com as obras trazidas da Europa por Joaquim Lebreton (1760 - 1819), como parte da Missão Artística Francesa (1816), e com as obras pertencentes à D. João VI vindas com o monarca em 1808 com a finalidade de comporem uma pinacoteca que, mais tarde, em 1826, faria parte da Academia Imperial de Belas Artes, a primeira instituição oficial do ensino artístico no Brasil. Com a proclamação da República, em 1889, a Academia passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). O edifício que hoje abriga o MNBA, no centro da capital carioca, foi construído especialmente para o uso da ENBA, em 1908, pelo arquiteto neoclássico Adolfo Morales de Los Rios (1858 - 1928).

O MNBA, desse modo, tornou-se herdeiro do acervo destas duas instituições, sendo criado oficialmente em 1937¹⁷. Constituído como museu nacional, era “destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal” (Lei nº 378/1937) desenvolvendo sua coleção a partir da incorporação de obras reconhecidas com os Prêmios de Viagem nas Exposições Gerais e, mais tarde, nos Salões Nacionais de Belas Artes e de Arte Moderna. (SILVA, 2013).

A incorporação automática dos trabalhos premiados nos Salões se deu até o ano de 1970. Além disso, o MNBA enriqueceu seu acervo através de compras, doações, legados, etc., contando atualmente com aproximadamente 23 mil obras de arte, distribuídos entre os segmentos de Pintura, Desenho, Gravura, Escultura – abrangendo a Arte Nacional e Estrangeira –, Arte Africana, Arte Indígena, Decorativa, Mobiliário, Medalhística, Numismática, Glíptica (a arte de esculpir em pedras preciosas), Fotografia, Novas Linguagens (em formação), além do acervo Arquivístico e Bibliográfico (SILVA, 2013).

16 Para mais informações, acessar: <https://www.escolavirtual.gov.br/programa/17>.

17 O MNBA foi fundado por meio da Lei Nº 378, de 13 de janeiro de 1937 e esteve articulado à política patrimonial instituída pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), criado pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro do mesmo ano.

A coleção de impressos do MNBA é anterior à criação do Gabinete de Gravura.¹⁸ Não possuímos dados quantitativos precisos a respeito de como era constituída a coleção de gravuras do MNBA até a formação do Gabinete, no início da década de 1980. Grande parte da informação sobre o período foi obtida a partir de depoimentos orais de profissionais que estiveram envolvidos nesta atividade ou ligados ao Museu Nacional de Belas Artes nesta época e a partir de levantamentos no sistema de informação do acervo do museu (Simba/Donato).

Um relato que joga luz sobre este contexto foi concedido para compor a pesquisa desenvolvida por Claudia Rocha (2014), intitulada *Da Pinacoteca ao Museu: historicizando processos museológicos*. Trata-se do depoimento do museólogo e crítico de arte Pedro Xexéo, servidor do MNBA de 1975 a 2013. Segundo Xexéo, antes das reformulações internas pelas quais passou o Museu, a partir da década de 1980, havia apenas duas seções: a Técnica e a Administrativa, que funcionavam submetidas à Direção. Neste contexto, todos os funcionários da Seção eram responsáveis pelas coleções, ou seja, não havia seções ou divisões curatoriais. Isso nos aponta para a inexistência de um setor exclusivo para a coleção de gravuras (XEXÉO: 2013 em entrevista concedida a ROCHA: 2014).

Ainda de acordo com Xexéo, um pequeno grupo das obras sobre papel possuía tratamento adequado, guardadas em armários e pastas individuais, como a coleção de plantas arquitetônicas do francês Grandjean de Montigny (1776 - 1850). No entanto, grande parte das obras sobre papel estava armazenada em pastas de processos (XEXÉO: 2013 em entrevista concedida a ROCHA: 2014).

A entrevista realizada com o arquiteto, gestor cultural, gravador, idealizador e primeiro curador do Gabinete de Gravura, Carlos Martins¹⁹ complementa a fala de Xexéo. Martins havia sido convidado a integrar o quadro técnico do MNBA, pelo então diretor Alcídio Mafra de Souza e Aloísio Magalhães, presidente da FNPM²⁰ em 1982 (AZEVEDO, 2018: 50 - 54), época em que Xexéo atuava como coordenador técnico da instituição.

Chegando ao museu, Martins relata que já existia uma pequena coleção de gravuras e matrizes²¹ ainda em organização. Em seu depoimento, aponta que essas obras, no momento de sua chegada, encontravam-se “em cima de mesas, postas em pilha e depois um plástico por cima para proteger (...)” (MARTINS: 2016, em entrevista concedida a AZEVEDO: 2018, p. 56). Segundo ele, havia algumas mapotecas que não davam conta de toda a coleção. Para resolver tal questão, fez-se um acordo com o então diretor do MNBA, Alcídio Mafra, para levantar fundos para a compra do mobiliário para o acondicionamento das gra-

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

19 A entrevista foi realizada e gravada em 17 de outubro de 2016, na residência de Carlos Martins, na cidade do Rio de Janeiro. A transcrição da entrevista completa está disponível para leitura no apêndice da dissertação.

20 A Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), criada em 1979, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) e subordinada ao Iphan, foi um dos órgãos que tiveram maior impacto nas reformas internas ocorridas no MNBA. É importante salientar que, a partir de 1981, os museus federais, antes ligados ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura (MEC), passaram a ser subordinados à FNPM. A Fundação Nacional Pró-Memória foi extinta em 1990, durante o governo Collor.

21 Matriz é o material (madeira, metal, etc.) utilizado para dar origem a uma gravura. A partir dos traços realizados pelo artista na matriz, reproduz-se a impressão da obra. Uma matriz pode ser utilizada várias vezes, produzindo várias gravuras iguais, diferindo apenas pelo número de tiragens. No entanto, normalmente estipula-se a quantidade de cópias que devem ser realizadas através de uma matriz para que não haja prejuízo do resultado final visto que a matriz pode ficar gasta. Os valores de uma gravura são impactados pelo número de tiragens realizadas, sendo que todas as suas impressões são consideradas trabalhos autênticos.

vuras. Como forma de conseguir a verba, foram realizadas reimpressões das matrizes de Oswaldo Goeldi e Carlos Oswald que existiam no acervo e parte do dinheiro arrecadado seria direcionado ao Gabinete. A partir de então, segundo observa Martins, as obras foram separadas por tamanho nas mapotecas, com identificação do local em que cada uma estava guardada (AZEVEDO: 2018, p. 56-57).

Carlos Martins era ele próprio um artista gravador, pesquisador e professor da técnica, tendo lançado em 1981 o livro *Introdução ao conhecimento da gravura em metal* que deu origem a uma exposição itinerante de gravuras de julho de 1982 a junho de 1983, iniciando pelo Solar Grandjean de Montigny, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). O convite para criar o Gabinete de Gravura no MNBA foi feito, segundo Martins, a partir desta exposição.

Inserido na dinâmica de reformulação interna do Museu Nacional de Belas Artes possibilitada pela Fundação Nacional Pró-Memória, o Gabinete de Gravura foi criado com a intenção de dedicar um espaço específico para o estudo e o tratamento do conjunto de gravuras do museu, o que foi benéfico para o manejo da coleção. Para configurar tal empreendimento, foram feitas novas contratações de profissionais que pudessem contribuir para a revitalização do museu e de suas atividades, dando novo estímulo à instituição. A partir da contratação de Carlos Martins, este iniciou o processo de formação da equipe que iria trabalhar diretamente sob sua orientação nas atividades do recém-criado Gabinete.

Foram convidadas a integrar a equipe a gravadora e pesquisadora da técnica Noemi Ribeiro e a museóloga e funcionária do MNBA, Leila Zebulum, que já possuíam experiência na área. Além delas, participaram da equipe André Franco Martins, à época aluno de Carlos Martins na PUC-RJ e Clarisse Magalhães, filha de Aloísio Magalhães, que trabalhava numa importante galeria de arte chamada “GB”, Gravura Brasileira, cujos sócios eram o próprio Aloísio, Anna Letycia Quadros, Marcia Barrozo do Amaral, Thereza Miranda e Haroldo Barroso, todos importantes artistas gravadores. Na ficha técnica do catálogo *Acervo gravura: doações recentes 1982 / 1984*, publicado pelo MNBA, constam também os nomes de Leila Araújo Araruna, Carlos Augusto Costa Rodrigues, Cleusa Gomes da Costa Teixeira, Geraldina Rangel e Mauro Fainguelernt.

A partir da formação da equipe técnica, deu-se início o acondicionamento das gravuras em mapotecas e a realização de um levantamento das obras que compunham a coleção. Para embasar conceitualmente o processo de documentação, Carlos Martins e sua equipe consultaram o Projeto Portinari, criado em 1979, por iniciativa do filho do pintor, João Candido Portinari, que tinha como objetivo inventariar e organizar a vasta produção artística do pintor de Brodowski. Outras instituições citadas na entrevista que serviram como referência para o Gabinete de Gravura foram o *Metropolitan Museum* de Nova Iorque e o *British Museum*, na Inglaterra, que tiveram suas fichas catalográficas analisadas, enfatizando a preocupação dos profissionais com a documentação da coleção (AZEVEDO, 2018).

Dessa forma, a equipe do Gabinete produziu uma ficha catalográfica específica para a coleção de gravuras. Conforme aponta Rocha (2014), a ficha desenvolvida pelo Gabinete “demonstra claramente como o tratamento específico de uma coleção implicou diretamente em sua melhor documentação” (ROCHA, 2014: 59). A autora ainda observa que esta ficha continha aspectos

inovadores que não eram contemplados no modelo de ficha padrão produzido no MNBA, contendo campos como “tema” (dentre os quais constava uma lista de opções fechadas), localização da obra com espaço para número da mapoteca e gaveta, “estado de conservação/restauração”, bem como um espaço para uma breve descrição dos problemas de conservação que as obras poderiam apresentar, além de outro campo destinado à informações sobre restaurações anteriores (ROCHA, 2014: 58 - 59).

A partir da organização documental da coleção, por meio da elaboração e preenchimento das fichas catalográficas produzidas para abranger as especificidades da técnica da gravura, foi possível conhecer qual era o seu perfil – suas potencialidades, isto é, os artistas representados, “escolas” artísticas, de quais regiões; bem como as lacunas existentes, ou seja, o que não estava representado, mas que era importante constar numa coleção que fornecesse um panorama da produção gráfica brasileira. Na entrevista concedida para a pesquisa, Martins nos detalha um pouco mais sobre esse processo:

Quando a gente organizou e separou, e viu quem tinha, e quantas pessoas, quantas obras, quantos artistas, eu me dediquei à arte brasileira. O resto é bônus, já tá aí, ninguém vai correr atrás pra comprar e não existe... Vamos organizar e deixar e investir na arte brasileira que é o que interessa. Aí eu fiz um diagnóstico e as lacunas. Todas as lacunas. Então essas lacunas seriam as prioridades para preenchimento. Os vários artistas vivos, Edith Behring, Maria Leontina, Adir Botelho, o Iberê Camargo, tinha um monte... (...) Então, eu sei que no fim de pouco tempo eu tinha triplicado o acervo (MARTINS: 2016, em entrevista concedida à AZEVEDO, 2018: 62).

Dessa forma, a partir do diagnóstico foram definidas as “prioridades para preenchimento”, expressão utilizada por Martins. Em nossa concepção, essa ação nada mais é do que o estabelecimento de critérios sistemáticos para coleta ou aquisição de obras, que caracterizamos como uma política “informal” de aquisição, pelo fato de que não houve a intenção de formalizar estas ações em um documento, nem de extrapolar essas atividades para as outras seções curatoriais do museu, ou seja, não era uma política a ser adotada pela instituição. Outras fontes nos permitem ampliar a narrativa apresentada por Martins. No texto introdutório do catálogo “Acervo gravura: doações recentes 1982 - 1984”, Alcídio Mafra, então diretor do MNBA, faz uma breve apresentação citando como um dos projetos do Gabinete de Gravura a “complementação do Acervo de Gravuras do MNBA, que objetiva a formação de panorama abrangente e representativo da Gravura Brasileira” (MNBA, 1984).

Nesse mesmo texto, Alcídio Mafra apresenta a sala Carlos Oswald²², um espaço dentro do museu dedicado à exposição de obras de arte sobre papel, com umidade e iluminação controladas, na qual as gravuras doadas compunham, com frequência, uma exposição. Essa iniciativa possibilitou que os próprios artistas realizassem doações ao acervo do MNBA.

O resultado da prática analisada é evidente quando observamos o quantitativo de obras incorporadas nos primeiros anos da atuação de Carlos Martins e sua equipe. Com base em consulta realizada na base de dados do museu

22 O nome da sala é uma homenagem ao pioneiro da gravura artística no Brasil. Sua filha, Maria Isabel Oswald Monteiro, doou inúmeras obras de seu pai e de seu tio, Henrique Oswald, para o acervo do MNBA ao longo do século XX. Esta sala, conforme apontado por Martins, foi uma forma de criar um espaço de divulgação da gravura e envolver os artistas ativos na época com o intuito de estabelecer uma relação de confiança e reciprocidade entre Museu e artistas.

Reflexões sobre política de aquisição em museus:
o Gabinete de Gravura no Museu Nacional de Belas Artes

(Simba/Donato)²³, de 1970 a 1980 entraram na coleção de Gravura do MNBA 73 obras (entre premiações, compras e doações). De 1982 a 1984, verificaremos que houve um aumento de 754 gravuras brasileiras no acervo, doadas, em sua maioria, pelos próprios artistas (AZEVEDO, 2018: 62).

Devemos ainda analisar outro ponto da fala de Martins que consideramos crucial para que este tenha realizado as ações de complementação da coleção de gravuras brasileiras no MNBA. Carlos Martins na figura de artista-gravador conhecia muitos artistas contemporâneos, como os citados em sua entrevista no trecho destacado anteriormente. Dessa forma, podia utilizar de seu “capital cultural”, tendo possibilidade de costurar relações com estes mesmos artistas que estavam em plena produção. Em contrapartida, para os artistas terem suas obras compondo uma coleção pública em um museu denominado nacional, como é o caso do MNBA, elevaria sua produção tanto em sentido simbólico quanto em valor de mercado. Esta relação se expressa no depoimento de Carlos Martins:

(...) a respeitabilidade pelo projeto alcançou um nível, assim, maravilhoso. E rapidamente. Porque, inclusive, era meio inédito, não tinha esse moto, né, de ir atrás. Por que que eu visitava o senhor Iberê Camargo? Por que eu telefonava pra... (...) a Maria Leontina, que fez pouquíssimas gravuras que eu descobri e que tinha que ter, não tinha nenhuma. Marquei uma entrevista, fui lá pra conversar com ela e expliquei, (...) marcamos outro dia, abrimos as gavetas da mapoteca, ela fez uma seleção e deu todas de presente. Mas então, e assim era com todo mundo. Não me lembro de ter saído com [apenas] uma gravura de presente de nenhum artista, nunca. (MARTINS, 2016, em entrevista a AZEVEDO, 2018: 62)

Dessa maneira, configura-se o comportamento apontado por Bittencourt (2005) no qual as instituições “vão a campo” em busca de itens que possam complementar suas coleções. Este conceito apoia-se nos estudos realizados pelos teóricos de museus Zbyněk Stránský (1971; 1972) e George Ellis Burcaw (1976) que, ao se debruçarem sobre o tema da aquisição, definiram duas categorias distintas: o museu como recolhedor “passivo” e “ativo”. Sobre essas categorias, encontramos nas palavras de Bittencourt a manifestação concisa do ponto que desejamos refletir em nossa discussão:

O recolhedor ativo, segundo Ellis, seria aquele recolhedor que busca objetos de maneira racional e sistemática. Em última instância, por ter tomado iniciativas anteriores de pesquisa, a instituição sabe o que precisa recolher e, a partir do conhecimento dessa necessidade, vai a campo identificar onde estão os objetos de que precisa, quem são os atuais possuidores e como fazer para incorporá-los às suas coleções. O recolhedor passivo, por sua vez, é aquele recolhedor que não faz nada disso, embora continue recolhendo objetos. Mas como um processo de recolhimento pode ser passivo? Qualquer recolhimento implica em uma sistemática: identificação, contato, registro, tratamento técnico. Mas digamos de outra forma: algum doador contata a instituição, oferece o objeto, a instituição o aceita, registra, dá um mínimo tratamento de informação (o que nem sempre é possível, dependendo das condições de incorporação) e o deixa lá dentro. Esse é o recolhedor passivo. A instituição museológica assume a postura de não apenas ser procurada, eventualmente, por eventuais doadores, como também de não exercer a menor crítica sobre o objeto que está sendo oferecido. Apenas o aceita. (BITTENCOURT, 2005: 44).

23 Dados levantados no Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Simba/Donato) em outubro e novembro de 2016.

Esta postura de “recolhedor passivo” é evidenciada, conforme argumenta Bittencourt, quando o museu continua incorporando objetos, mas a ausência de uma política institucional e de um sistema de documentação que represente fidedignamente a realidade da coleção, faz com que qualquer oferta de doação de obras possa ser aceita, sem que haja uma abordagem crítica daquilo que está sendo apresentado. A falta de critérios para seleção deixa o museu — os profissionais que atuam na instituição — em uma posição frágil, tendendo a incorporar objetos que pouco ou nada tem a ver com sua “vocação institucional”, deixando a instituição mais suscetível a pressões externas (influências políticas, ideológicas, etc.). Em muitos casos, os itens incorporados, conforme salientou Bittencourt (2005), recebem o mínimo de tratamento documental, e logo são direcionados para a reserva técnica, de onde raramente saem.

Solange Godoy (2010: 69), museóloga e historiadora, aborda o tema de maneira parecida ao indicar que “uma política de aquisição bem estruturada deve prever o uso do objeto adquirido, em exposição ou reserva técnica; deve garantir espaço de armazenamento (...); deve reunir o maior número de informações em seu dossiê, para o enriquecimento de pesquisas futuras”. É interessante destacar que Godoy, quando foi diretora do Museu Histórico Nacional (MHN), vivenciou uma experiência que elucida tal premissa²⁴.

Uma maneira de reverter ou minimizar essas situações é por meio da definição de critérios de seleção e, conforme apontado por Godoy (2010), a previsão do uso de determinado objeto ou conjunto de objetos nas ações do museu. Igualmente fundamental é não aceitar, em hipótese alguma, doações que não tenham documentação de procedência. Além disso, é conveniente discutir internamente se o museu, representado por seus gestores e técnicos, poderá assumir uma postura “ativa” em relação à identificação de possíveis doadores. Essas ações devem estar descritas na política de aquisição da instituição e submetidas à discussão de um conselho deliberativo sempre que se fizer necessário.

Ao analisar as ações do Gabinete de Gravura sob esta perspectiva, é possível identificar uma postura pró-ativa que era expressa na busca por doadores (artistas contemporâneos) para que estes realizassem doações que cumpririam um objetivo: complementar e atualizar a coleção de gravuras de artistas brasileiros, baseado no estudo prévio da representatividade desses artistas dentro da coleção do museu. O estabelecimento desses critérios seguiu o modelo descrito abaixo:

- 1) trabalhos de artistas com obras no acervo do Museu, cuja trajetória não estava suficientemente representada; 2) trabalhos de artistas de reconhecida produção que ainda não integram o acervo do Museu; 3) trabalhos de artistas com produção mais recente, para formação de uma coleção que atualize o acervo do Museu.” (MNBA, 1984: 5).

24 No ano de 1989, após recusar que cem bonecos marionetes que representavam eventos da história do Brasil, feitos por uma artista, ficassem permanentemente no acervo do museu após uma exposição temporária, Godoy foi afastada do cargo. O pedido para que o MHN incorporasse as marionetes a seu acervo permanente foi feito por D. Lily de Carvalho, esposa do empresário Roberto Marinho, e as pressões para o aceite da incorporação chegaram até mesmo ao então Ministro da Cultura, José Aparecido de Oliveira. A justificativa do não recebimento das peças, atestada pela diretora, dizia que a referida coleção de bonecos “ocupava um espaço muito grande, 400 m², e impedia que fossem expostas outras peças, de valor histórico maior” (JORNAL DO BRASIL, 1989). No entanto, a inexistência de um documento oficial que amparasse essa decisão possibilitou que orientações externas à instituição determinassem o aceite das peças e o afastamento da diretora em exercício.

Reflexões sobre política de aquisição em museus:
o Gabinete de Gravura no Museu Nacional de Belas Artes

Atualmente, a coleção de Gravura Brasileira do MNBA é caracterizada principalmente por seu segmento moderno. Ao analisarmos os relatórios gerados pelo sistema de informação do acervo do MNBA – Simba/Donato – veremos que, a partir do ano de 1982, houve uma grande entrada de gravuras doadas por artistas; sobretudo modernos. Alguns nomes que elencamos são os de Carlos Scliar (1920 - 2001), Edith Behring (1916 - 1996), Abelardo Zaluar (1924 - 1987), Frank Schaeffer (1917 - 2008), Emanuel Araujo (1940 -), Farnese de Andrade (1926 - 1996), Glauco Rodrigues (1929 - 2004), Glênio Biachetti (1928 - 2014), Maria Leontina (1917 -), Rossini Perez (1931 - 2020), Sergio Fingermann (1953 -), Maria Bonomi (1935 -), dentre outros artistas de grande relevância, alguns ainda em atividade (AZEVEDO: 2018, p. 64-65).

Conforme abordado na fala de Carlos Martins, muitas dessas doações foram possíveis pela relação que passou a existir entre museu e artista. Referimo-nos a ela como uma associação de contrapartida, pois, além de o acervo do Museu ser contemplado com obras de seu interesse, os próprios artistas eram beneficiados por terem seus trabalhos integrando uma coleção de um museu nacional, o que os legitima em comparação aos demais.

Em certo sentido, este vínculo, proporcionado pela proximidade que Carlos Martins tinha com os artistas atuantes na época pelo fato de ele próprio ser um artista gravador, foi benéfica para a construção do acervo do MNBA. No entanto, não consideramos que esta ação tenha substituído uma política de aquisição, pois este documento implica no registro de critérios, tendo como base a missão institucional, no qual devem constar as diretrizes que serão empregadas pelo Museu para adquirir ou receber itens.

O Gabinete de Gravura em anos posteriores

De 1997 a 2019, a responsável pelo Gabinete de Gravura foi a historiadora Laura Maria Neves de Abreu. Nos vinte anos em que esteve à frente da coleção – em 1982 ingressou como funcionária do MNBA – vivenciou diferentes contextos da instituição. Em entrevista concedida para esta pesquisa²⁵ Laura Abreu recordou fases de maior autonomia institucional, num momento em que a legislação museológica era ainda incipiente no país. Em períodos recentes, no entanto, houve um avanço relacionado à constituição de diretrizes e documentos voltados à gestão museológica, principalmente a partir da criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em 2009, órgão que hoje é responsável pela regulamentação do campo no país.

Entretanto, nos últimos anos houve um esvaziamento do quadro técnico dentro das instituições (especialmente nos museus federais) gerado pela falta de concursos públicos e restrições quanto à contratação de profissionais liberais, tendo em vista a legislação trabalhista brasileira.²⁶ Desse modo, com corpo técnico reduzido, muitas instituições ainda enfrentam obstáculos para se adequarem a todas as normas definidas pelo Ibram relacionadas às atividades no âmbito museológico.

25 Entrevista realizada em 4 de outubro de 2017, no Rio de Janeiro. Laura Abreu deixou a curadoria do Gabinete de Gravura em 2019, quando se aposentou.

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

Há um esforço dos profissionais de museus para fazer com que o trabalho seja realizado em acordo com a regulamentação prevista na lei e nos códigos de ética que norteiam o campo. Sobre a questão central desse artigo – a discussão sobre aquisição de acervos museológicos – Laura Abreu afirmou que procurou, em suas ações como curadora, dar continuidade ao trabalho iniciado por Carlos Martins e equipe quando da criação do Gabinete. A continuidade desses critérios de aquisição deveu-se ao fato de que a então curadora compartilhava dos mesmos pontos de vista de seu predecessor, conforme transcrito a seguir:

foi um momento muito importante que organizou, reuniu e documentou a coleção criando um norte. Um norte pra que, a partir da organização de um conjunto de obras que o Museu já tinha, desde a Academia de Belas Artes, pudesse então, a partir disso, andar pra frente. Eu acho que o trabalho de Carlos Martins e da equipe dele na época foi muito bom. É só a gente consultar os documentos antigos, as fichas de catalogação e toda a organização que eles fizeram. (...) Eu procuro seguir o que foi proposto no início porque é o que eu acredito. A coleção de gravura brasileira do Museu é de uma importância ímpar dentro das coleções de gravuras brasileiras aqui no nosso país (ABREU: 2017, em entrevista concedida à AZEVEDO, 2018, p. 64).

A relação estreita entre o museu (por meio do Gabinete de Gravura) e artistas gravadores em atividade também foi mantida pela curadora, embora, em determinadas situações, itens foram recebidos na coleção de gravuras sem que houvesse o conhecimento prévio do curador (ABREU: 2017 em entrevista a AZEVEDO, 2018).

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

Então ela mandou a relação das gravuras com as fotos, aí eu fiz o levantamento aqui, fiz a comparação com o que ela já tinha no Museu; isso é bom de fazer: conversa com a Anna Letycia pra lá, conversa pra cá, identificamos na relação as obras que o Museu já tinha, e tal, aí nessa conversa ela foi também tendo um olhar: “olha só, do meu trabalho de longos anos, tem isso aqui e isso aqui no Museu.” (...) Ela foi fazendo propostas. Então a gente chegou num momento em que eu fui no ateliê dela, chegou num momento que ela falou de uma gravura e que ela entendeu que não viria pro Museu porque o Museu já tinha uma cópia. Só que prestando atenção nessa gravura que o Museu tinha, que ela estava se referindo, na verdade, a primeira impressão havia sido feita, eu não me lembro exatamente a data... (...) Então a gente conversou e eu trouxe pro Museu Nacional de Belas Artes. Por quê? Isso pode se estabelecer também, é um outro olhar, é outro critério. Foi a oportunidade da gente trazer para um acervo público uma gravura feita na época em que ela foi criada! Torna-se possível criar parâmetros entre as duas (ABREU: 2017, em entrevista concedida a AZEVEDO, 2018, p. 68-69).

Embora essa abordagem seja benéfica para a incorporação de peças de interesse ao acervo do museu, não substituem a implementação de uma política de aquisição de acervos. Cabe reforçar que o contexto atual é diferente do vivenciado nas décadas de 1980, 1990 e início dos anos 2000 no que se refere às políticas públicas de cultura e à adoção de documentos fundamentais para as ações das instituições museológicas.

Nesse sentido, encontra-se publicado na *web* o plano museológico do MNBA, que abrange o período de 2016 - 2020. Em seu III Eixo Estratégico, referente ao processamento técnico e gerenciamento do acervo do museu, destacamos a linha de ação 3 (Gestão de acervo), que registra o programa de documentação museológica via “implementação de ações relativas à documentação retrospectiva para reversão do déficit documental” e a linha de ação 5, específico para a “elaboração de uma política institucional de aquisição e descarte dos bens musealizados do MNBA”, tornando este documento público através do site institucional e do Ibram²⁷.

Para concluir esta reflexão, parece-nos apropriado mencionar a recente iniciativa empreendida pelo MNBA na ocasião da feira de arte “ArtRio”, que aconteceu no mês de setembro de 2022, na cidade do Rio de Janeiro. Em algumas galerias presentes na feira, obras de arte de interesse foram sinalizadas com etiquetas com a seguinte frase: “Doe esta obra ao Museu Nacional de Belas Artes”. Em nossa concepção, trata-se de uma iniciativa orientada por uma postura ativa de coleta, previamente apresentada neste texto.

Considerações Finais

A proposta deste artigo é trazer à discussão uma questão fundamental: museus, em sua maioria, são compostos por objetos que têm papel central nas atividades desenvolvidas nesses espaços, desde sua entrada na coleção até o seu processo de comunicação com o público. Embora, na atualidade, o papel dos museus tem sido alargado, incorporando novas funções, metodologias de trabalho, formas de comunicação e extrapolando limites geográficos – como evidenciado, e de certa forma potencializado pela pandemia de Covid-19 – as coleções de objetos são a tônica que diferenciam os museus de outros espaços de cultura e conhecimento.

Ao analisarmos as atividades realizadas durante os primeiros anos da criação do Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes, podemos destacar aspectos que podem ser aplicados em outros contextos museológicos, principalmente ao tomar como referência a documentação museológica como princípio para a definição de critérios de incorporação de peças ao acervo.

Carlos Martins, idealizador e primeiro curador do Gabinete de Gravura, e sua equipe operaram o projeto de complementação da coleção de gravuras, muitas vezes utilizando o “capital cultural” de seu coordenador para contatar os artistas contemporâneos de relevância e convencê-los a oferecer seus trabalhos, ou trabalhos de terceiros em sua posse, ao Museu Nacional de Belas Artes. Esta ação fez com que a referida coleção contemplasse a produção dos principais artistas gravadores brasileiros como Oswaldo Goeldi (1895 - 1961), Carlos Oswald (1882 - 1971), Fayga Ostrower (1920 - 2001), Poty Lazarotto (1924 - 1998), Anna Letycia Quadros (1929 - 2018), Edith Behring (1916 - 1996), Glauco Rodrigues (1929 - 2004), Rossini Perez (1932 - 2020), entre outros expoentes da técnica, possibilitando um amplo panorama de seu desenvolvimento no Brasil. No entanto, embora consideremos este projeto como positivo não se tratou de uma política institucionalizada, até pelo fato de que no contexto da década de 1980 as normativas para o campo museológico no Brasil ainda não estavam consolidadas.

27 Plano Museológico do Museu Nacional de Belas Artes (2016-2020), disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/03/Plano-Museologico-MNBA.pdf>. Acesso em 18 out. 2022.

Atualmente, as práticas museológicas estão estruturadas por meio da adoção de normas em decretos, leis e instruções normativas promovidas pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Por outro lado, há menos autonomia dos dirigentes e gestores dos museus para a renovação de seus quadros técnicos. Verificam-se, ainda, dificuldades tanto orçamentárias quanto de planejamento em relação a financiamentos e patrocínios para a execução de projetos. Essas questões podem impactar a absorção dessas normas pelas instituições. A estruturação de um plano museológico, documento estratégico que registra a missão, visão de futuro, valores do museu e seu planejamento de ações de médio a longo prazo é o fundamento para as ações museológicas. Em adição, toda boa gestão de acervos deve ter como ponto de partida uma documentação museológica bem desenvolvida que represente a realidade do acervo da instituição.

Em segundo lugar, é preciso registrar os critérios de incorporação de objetos numa política de aquisição de acervos elaborada de forma coletiva pela equipe de profissionais que conhece o assunto, a rotina e os protocolos do trabalho. Este documento deve estar disponível a sociedade e respalda o processo decisório dos profissionais que lidam com a gestão das coleções.

Muitos museus têm suas reservas técnicas abarrotadas de objetos que pouco contribuem para as atividades institucionais – pesquisa, exposição, educação, etc. – que, em muitos casos, foram incorporados de maneira acrítica ou por interferências externas. Esses objetos, uma vez patrimonializados, tornam-se bens culturais que demandam ações variadas inseridas no processo de preservação, e é responsabilidade do museu manter esses bens. Infelizmente, casos como esses colocam os museus numa posição de meros receptáculos de coisas. Se quisermos descontinuar a percepção de que museus são espaços restritos à guarda de vestígios materiais do passado, precisamos modificar a forma como recolhemos objetos e como os utilizamos como referências para produzir conhecimento e salvaguardar memórias.

Referências

AZEVEDO, Cristal Proença de. *O Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes: discutindo critérios para uma política de aquisição de acervos*. Dissertação de Mestrado em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2018.

BITTENCOURT, José Neves. Sobre uma política de aquisição para o futuro. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura/IBPC, *Cadernos Museológicos* n° 3 (outubro de 1990), p. 29-38. Disponível em: <https://politicadeacervos.files.wordpress.com/2012/04/bittencourt-polc3adtica-para-o-futuro.pdf> Acesso em 31 jan. 2022.

BITTENCOURT, José Neves. A pesquisa como cultura institucional: objetos, política de aquisição e identidades nos museus brasileiros. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos (Org.). *Museu: instituição de pesquisa*. Rio de Janeiro: 2005. p. 37 – 50. (Série MAST Colloquia, v. 7). Disponível em: https://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/940/1/mast_colloquia_7.pdf Acesso em 31 jan. 2022.

BRASIL. Lei n° 378, de 13 de janeiro de 1937: Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Diário Oficial da União, 15 jan. 1937, p. 1210. Dis-

Reflexões sobre política de aquisição em museus:
o Gabinete de Gravura no Museu Nacional de Belas Artes

ponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>> Acesso em 18 out. de 2022.

BRASIL. Lei n.º 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm

Acesso em 02 fev. 2022.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf

Acesso em 02 fev. 2022.

CERAVOLO, S.M.; TÁLAMO, M.F.G.M.T. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. *Anais do VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação* Enancib. Salvador, 2007. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/172568> Acesso em 31 jan. 2022.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade / Editora UNESP, 2001.

DESVALLÉES, A., MAIRESSE, F. Conceitos-chave de museologia. São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM. 2014. Disponível em: https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf Acesso em 27 fev. 2022.

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

GODOY, Solange. Política de aquisição: uma perspectiva crítica e social. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos.; LOUREIRO, M. L. N. M. (Org). O caráter político dos museus. Rio de Janeiro: *MastColloquia*, vol. 12. 2010. Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_10.pdf Acesso em jan. 2022.

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

LOUREIRO, M. L. N. M. O objeto de museu como documento: um panorama introdutório. *Em Questão*. Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 13-36, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/81378/51111> Acesso em: 02 fev. 2022.

LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus. Reflexões sobre musealização: processo informacional e estratégia de preservação. *III Seminário Serviços de In-*

formação em Museus, São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016. v. I. p. 91-103. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/322800.pdf> Acesso em 19 out. 2022.

LUNA, Maria Isabel Soares de. *Incorporação e desincorporação em museus: história, realidade e perspectivas futuras* [Em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2011. Dissertação de mestrado. Disponível em <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/3129/1/IncDesincMuseus-MILuna.pdf> Acesso em 13 jan. 2022.

MARTINS FILHO, Carlos Botelho. *Introdução ao conhecimento da gravura em metal*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny (PUC). 1981. (2ª ed. com MNBA) MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Acervo gravura: doações recentes 1982-1984. Rio de Janeiro: MNBA, 1984.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Plano museológico (2016 – 2020). Rio de Janeiro: 2016. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/03/Plano-Museologico-MNBA.pdf> Acesso em 18 out. 2022.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. *Symposium Museology & Art. Annual Conference of UNESCO ICOFOM*, 18. Regional Meeting of ICOFOM/LAM,5. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996. p.814;

POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

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

SILVA, Carlos Henrique Gomes da. *O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2013, p. 39. Disponível em: http://ppgpmus.mast.br/dissertacoes/dissertacao_carlos_henrique_gomes_da_silva.pdf Acesso em 20 out. 2022.

SOUZA, L. C. C. e. Museu integral, Museu integrado: a especificidade latino-americana da Mesa de Santiago do Chile. *Anais do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 28, 1-21. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/155981/159215> Acesso em 27 fev. 2022.

STRANSKY, Zbynekz. Política de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã. *Cadernos Museológicos*, n.2, 1989.

Recebido em fevereiro de 2022.

Aprovado em outubro de 2022.