



**v.23 n.01, 2024**

---

Felipe Ferreira Paulucio  
Yacy-Ara Froner Gonçalves  
Licia Maria Said de Lavor  
Marcus Vinicius de Oliveira Andrade  
Fátima de Souza Freire  
Sônia Maria Silva Gomes  
Therese Hofmann Gatti  
Jorge Madeira Nogueira  
Fernanda Freitas Costa de Torres  
Frederico Hudson Ferreira  
Ana Claudia Maynardes  
Raphael Diego Greenhalgh  
Luciana Braga dos Santos  
Wilson Faria dos Santos  
Celso Vila Nova de Souza Júnior

André Nunes  
Cinara Barbosa  
Tereza Lúcia Ribeiro de Oliveira  
Vicente Lima Crisóstomo  
Denise Maria Moreira Chagas Correa  
Cleber Cardoso Xavier  
Maria da Glória Bomfim Yung  
Simone Santos de Oliveira das Mercês  
Lavoisiene Rodrigues de Lima  
Mourtala Issifou  
Victória Marques da Rocha Baumgarten  
Felipe Muanis  
Alan Oliveira  
Bethielle Amaral Kupstaitis

## ADMINISTRAÇÃO PRO TEMPORE

---

### **Márcia Abrahão Ribeiro**

Reitora

### **Enrique Huelva Unterbäumen**

Vice-reitor

### **Fátima Aparecida dos Santos**

Instituto de Artes / Direção

### **Gustavo Lopes de Souza**

Departamento de Artes Visuais / Chefia

### **Cayo Honorato**

Coordenação do PPG em Artes Visuais

## REVISTA VIS

---

EDITOR-CHEFE

Marcelo Mari

EDITORES ADJUNTOS

Mario Caillaux & Simone Santos de Oliveira das Mercês

EDITORAS CONVIDADAS (DOSSIÊ)

Fátima de Sousa Freire & Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa

CONSELHO EDITORIAL

Marcelo Mari

Mario Caillaux

Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO CONSULTIVO

Anita Sinner, *Concórdia University*

Graça dos Santos, *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*

Jorge Anthonio e Silva, *Universidade de Sorocaba*

Jorge Coli, *Universidade Estadual de Campinas*

Luis Sérgio Oliveira, *Universidade Federal Fluminense*

Luiz Cláudio da Costa, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*

Philippe Brunet, *Université de Rouen*

Raimundo Martins, *Universidade Federal de Goiás*

Ricard Huerta, *Universidad de Valencia Ritalrwin / University of British Columbia*

Suzete Venturelli, *Universidade Anhembi-Morumbi / Universidade de Brasília*

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

André Maya Monteiro

IMAGEM DA CAPA

Luana Gabriele Pires Dias Aranha, Alysson José da Silva Stocchi  
e Johann Veras Gerkman

## MAIS INFORMAÇÕES

---

ENDEREÇO

C. Darcy Ribeiro SG1, Asa Norte, Brasília – DF, Brasil CEP 70910-900

CONTATO

revistavis@unb.br

## 4 – 6 APRESENTAÇÃO

---

## 7 – 11 EDITORIAL

---

## ARTIGOS

---

### \\\\\\\\\\\\\\\\\\\\ DOSSIÊ PATRIMÔNIO CULTURAL

#### 13 – 31 DESENVOLVIMENTO DE METODOLOGIA FORENSE DE VALORAÇÃO DE DANOS A BENS DO PATRIMÔNIO CULTURAL

felipe ferreira paulucio, yacy-ara froner gonçalves, licia maria said de lavor, marcus vinicius de oliveira andrade

#### 32 – 55 TESOUROS SAGRADOS: DESAFIOS NA VALORAÇÃO ECONÔMICA DO PATRIMÔNIO RELIGIOSO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA

fátima de souza freire, sônia maria da silva gomes, therese hofmann gatti, jorge madeira nogueira

#### 56 – 72 O VALOR CULTURAL DO PATRIMÔNIO ETNOGRÁFICO: RESILIÊNCIA, RESISTÊNCIA E SUSTENTABILIDADE

yacy-ara froner

#### 73 – 83 RESTAURO DE MOBILIÁRIO MODERNO: MESA ITAMARATY DE SERGIO RODRIGUES

fernanda freitas costa de torres, frederico hudson ferreira, ana claudia maynardes

#### 84 – 97 EX-LÍBRIS EM NOTÍCIAS: SOCIALIZAÇÃO NOS JORNAIS E REVISTAS BRASILEIROS DOS SÉCULOS XIX E XX

raphael diego greenhalgh

#### 98 – 115 APLICAÇÃO DO MÉTODO DE VALORAÇÃO CONTINGENTE NO PATRIMÔNIO DO EXÉRCITO: ESTUDO DE CASO DO VITRAL “DUQUE DE CAXIAS EM ITORORÓ”

luciana braga dos santos, wilson faria dos santos, celso vila nova de souza júnior, jorge madeira nogueira, andré nunes

#### 116 – 125 SISTEMA DA ARTE E PROCESSOS DE VALOR DA OBRA DE ARTE

cinara barbosa

#### 126 – 141 ATIVOS CULTURAIS: UM ESTUDO DE CASO DA IMPLEMENTAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS CONTÁBEIS PATRIMONIAIS

tereza lúcia ribeiro de oliveira, vicente lima crisóstomo, denise maria moreira chagas correa

#### 142 – 154 EDUCAÇÃO PATRIMONIAL COMO ESTRATÉGIA DE PRESERVAÇÃO

cleber cardoso xavier, maria da glória bomfim yung, simone santos de oliveira das mercês, thérèse hofmann gatti

#### 155 – 174 ECONOMIC AND PERSONIFIED VALUES OF MARGARET MEE'S WORKS ON THE ATLANTIC FOREST AND RAINFOREST

fátima de souza freire, lavoisiene rodrigues de lima, mourtala issifou, victória marques da rocha baumgarten

### \\\\\\\\\\\\\\\\\\\\ FLUXO CONTÍNUO

#### 175 – 186 IMAGEM E ESTÉTICA DO PENSAMENTO RODANTE APLICADOS NAS ARTES VISUAIS AFRODIASPÓRICAS

alan oliveira

#### 187 – 204 ENTRE IMAGEM E TEXTO: O TESTEMUNHO GRÁFICO COMO OLHAR DO ILUSTRADOR-TESTEMUNHA

felipe muanis

#### 205 – 216 O DESENHO CEGO E A MEMÓRIA A PARTIR DA OBRA VISUAL DE CARLO LEVI

bethielle amaral kupstaitis

## RESENHA

---

#### 218 – 223 MÁRIO PEDROSA, CRÍTICO DE ARTE E DA MODERNIDADE

[Glaucia Villas Bôas]





Em primeira mão, a Revista VIS, comprometida com o debate dos temas mais candentes de nossa atualidade, protagoniza o lançamento de número sobre o Patrimônio Cultural e Artístico Brasileiro depois do 8 de janeiro de 2023. Trata-se de uma demanda que, nos últimos meses, teve apenas iniciativas muito tímidas para a reflexão de um tema que é incontornável em nossa área. Tendemos a ver isso como uma incapacidade cultural nossa (da sociedade civil, da academia e de outras instâncias importantes na área de patrimônio cultural e artístico) de se beneficiar do momento oportuno para o debate. Isso produz mesmo uma sensação (que não é exclusiva) de estarmos à deriva das circunstâncias, o que, à primeira vista, se apresenta como fator muito prejudicial para a defesa intransigente de nosso patrimônio cultural e artístico. Fazemos votos de que outras iniciativas, nessa direção, de revistas da área de artes surjam a partir de agora.

Esse número da Revista VIS reflete a preocupação de parte da sociedade civil, das instituições e dos aparelhos estatais vinculados à promoção do patrimônio cultural e artístico, a fim de proporem ações que sejam eficazes na educação para formação de gosto, para valorização simbólica e para preservação patrimonial dos bens artísticos e culturais brasileiros; pode-se dizer que, essas iniciativas partiram de uma situação dada na barbárie praticada pela turba fascista na depredação do patrimônio artístico e cultural de Brasília e de uma análise de circunstância, muito realista, do Governo Federal e portanto do IPHAN, depois dos acontecimentos de 08 de janeiro de 2023. De fato, a depredação tanto do Palácio do Planalto quanto do Supremo Tribunal Federal acendeu o sinal de alerta sobre o desconhecimento da maioria da população brasileira sobre o fato de os palácios de Brasília terem coleções ricas em arte, mobiliário, tapeçarias, sem falar na importância reconhecidamente internacional da arquitetura de Niemeyer e do plano urbanístico de Lucio Costa, elevados que são a patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO. O Governo Federal não perdeu tempo em condenar a ação golpista e em condenar a depredação do patrimônio da cultura e da arte brasileiras. Ademais, não só condenou, mas agiu prontamente. Tanto isso é verdade que a nova direção do IPHAN foi diligente, em primeira ordem, procedeu à abertura de edital para Projetos de Educação Patrimonial, naquele ano, a fim de oportunizar iniciativas potencialmente geradoras de consciência crítica sobre a importância que se deve dar aos bens artísticos e culturais. O objetivo era atuar não somente na definição de marcos de recuperação (valorização) do patrimônio depredado, mas também oportunizar as iniciativas e ações que se direcionam para abrir as coleções de arte dos palácios, garantindo, ao invés do afastamento entre arte, cultura e público em geral, a aproximação e a sensação de pertencimento (educação e formação do gosto pela arte e pela cultura) ao público em geral.

Além do dossiê supracitado, na parte de fluxo contínuo, gostaríamos de destacar o artigo de Felipe Muanis, intitulado “Entre Imagem e Texto: o testemunho gráfico como olhar do ilustrador-testemunha”, que trata da questão central da memória a partir da análise e interpretação de características, similaridades, diferenças e especificidades de testemunhos gráficos de várias pessoas que foram vítimas e testemunharam graficamente sobre os horrores da guerra, perseguidas e assassinadas, que foram, pelo Nazismo, principalmente nos campos de concentração de Auschwitz e Buchenwald. O artigo de Muanis expressa conosco que com ele somos irmanados, a mesma preocupação de Theodor Adorno, para que ‘Auschwitz não se repita’.

Ainda na seção de fluxo contínuo, o tema da memória retorna sob outro aspecto no artigo de Bethielle Kupstaitis. Em seu texto, a autora investiga a prática do desenho

cego, que consiste na representação imagética de um objeto ou ação apenas utilizando a lembrança. Partindo de alguns desenhos do escritor e ativista italiano Carlo Levi, Kupstaitisbusca compreender de que maneira sua cegueira alterou, mas não impediu, o exercício de sua poética. Fechando esta seção, o pesquisador Alan de Oliveira, no artigo “Imagem e Estética do Pensamento Rodante Aplicados nas Artes Visuais Afrodiaspóricas”, demonstra a importância da prática e do pensamento rodante para as culturas de povos africanos e afrodiaspóricos nas artes visuais.

Também faz parte desse número e é digna de menção a resenha crítica de Tarci-la Formiga sobre o livro que Gláucia Villas Bôas lançou em 2023, intitulado “Mário Pedrosa, crítico de arte e da modernidade”. Esse livro é, conforme explicita a resenhistas, resultado da trajetória exitosa e consolidada de Villas Bôas em área de estudos de Sociologia da Arte e da Cultura, e no trabalho incansável de formação de novos pesquisadores. Talvez a grande contribuição do livro de Villas Bôas seja o fato de ter tratado de um tema central de preocupação de Pedrosa que era a compreensão do lugar da arte moderna na crítica da modernidade. A aposta de Pedrosa na arte moderna (arriscamos dizer que aqui não esteja incluída a arte pós-moderna) seria então a compreensão de que ela seria capaz de romper com as grades da racionalidade instrumental da modernidade e infundir transformações essenciais na realidade.



Caros leitores,

Com imensa satisfação que lançamos a edição especial da Revista VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, dedicada à temática do Patrimônio Cultural. Esta edição está repleta de contribuições que demonstram nosso comprometimento contínuo com a pesquisa e a promoção da importância do patrimônio cultural. Nosso objetivo é fomentar o diálogo acadêmico e a disseminação do conhecimento, e os artigos cuidadosamente selecionados para esta edição certamente atendem a esse propósito de maneira exemplar.

À medida que avançamos no estudo do patrimônio cultural, é essencial reconhecermos o contexto dinâmico em que estamos inseridos. O patrimônio cultural não é estático; está sujeito a mudanças sociais, políticas e ambientais que moldam sua preservação e valorização. No Brasil e no mundo, temos testemunhado um crescente interesse na proteção e promoção do legado cultural, ao mesmo tempo em que enfrentamos desafios cada vez mais complexos. Desde a conservação de sítios arqueológicos até a salvaguarda de práticas culturais tradicionais, o campo do patrimônio cultural abrange uma ampla gama de questões que refletem nossa diversidade e riqueza cultural.

Neste contexto, os trabalhos apresentados nesta edição especial da Revista VIS desempenham um papel importante. Ao explorarem diferentes aspectos do patrimônio cultural, esses estudos contribuem não apenas para a ampliação do nosso conhecimento, mas também para o desenvolvimento de estratégias e abordagens inovadoras na preservação e gestão do patrimônio. No entanto, para compreender plenamente a importância e o impacto dessas pesquisas, é fundamental situá-las dentro do panorama mais amplo do patrimônio cultural contemporâneo.

Ao oferecer uma breve contextualização sobre o estado atual do patrimônio cultural, este editorial visa fornecer aos leitores uma perspectiva mais abrangente das questões e desafios que permeiam esse campo. Ao fazê-lo, esperamos destacar a relevância e a urgência das pesquisas apresentadas, bem como inspirar uma reflexão mais profunda sobre o papel do patrimônio cultural em nossa sociedade em constante transformação.

Dentre os trabalhos destacados nesta edição, podemos vislumbrar a diversidade de abordagens e a profundidade de reflexão sobre questões que envolvem o patrimônio cultural em suas diversas perspectivas.

Em *“Desenvolvimento de Metodologia Forense de Valoração de Danos a Bens do Patrimônio Cultural”*, elaborado por Felipe Ferreira Paulucio, Yacy-Ara Froner Gonçalves, Licia Maria Said de Lavor e Marcus Vinicius de Oliveira Andrade, apresenta uma contribuição significativa para a área, fornecendo uma abordagem metodológica essencial para a avaliação de danos a bens culturais.

Em face dos ataques às sedes dos três poderes na capital do Brasil, Brasília/DF, em 8 de janeiro de 2023, a Polícia Federal se deparou com a necessidade de avaliar os danos causados aos bens pertencentes ao patrimônio cultural brasileiro. Diante disso, foram desenvolvidas diferentes metodologias para valoração desses danos, adequadas às particularidades de cada item avaliado. Às obras foram atribuídas diferentes camadas de valores, considerando suas especificidades técnicas e históricas, além de sua representatividade cultural. A metodologia se mostrou eficaz para avaliação dos danos sofridos por obras de tipologias diversas como pinturas, esculturas, mobiliários, tapeçarias, entre outras. Além disso, proporcionou

transparência ao processo ao se mostrar uma prova material auditável, capaz de assegurar o contraditório e a ampla defesa.

No artigo *“Tesouros Sagrados: Desafios na Valoração Econômica do Patrimônio Religioso do Museu de Arte Sacra da UFBA”*, os autores Fátima de Souza Freire, Sônia Maria Silva Gomes, Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa e Jorge Madeira Nogueira realizaram um estudo sobre a gestão do patrimônio religioso no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS-UFBA). Os autores sugerem métodos de valoração contábil e econômica para os diversos ativos do museu. Utilizando uma abordagem multidisciplinar e fontes como o balanço patrimonial e o Estatuto do Museu, destacou-se a importância da preservação histórica e cultural, bem como o compromisso com a pesquisa em arte, contabilidade e economia. Ressaltou-se o papel fundamental dos museus universitários na promoção do enriquecimento cultural da sociedade. Além disso, o estudo aborda os ativos compartilhados entre o MAS-UFBA e a Arquidiocese da Bahia, seguida por fotografias que ilustram o processo da dualidade de propriedade dos ativos e suas implicações na gestão e valoração do patrimônio religioso.

Por outro lado, em *“Valor Cultural do Patrimônio Etnográfico: Resiliência, Resistência e Sustentabilidade”*, a autora Yacy-Ara Froner discutiu políticas de preservação das tradições culturais indígenas no Brasil, enfatizando projetos em museus e políticas nacionais de proteção ambiental. Instituições históricas como o ICOM - Conselho Internacional de Museus, o ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios e o ICCROM – Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais, desempenham um papel fundamental nesse debate, podendo reunir a comunidade associada a elas para atuar de forma política, reflexiva e formativa.

No trabalho *“Restauro de Mobiliário Moderno: Mesa Itamaraty de Sergio Rodrigues”*, os autores Fernanda Freitas Costa de Torres, Frederico Hudson Ferreira e Ana Claudia Maynardes narraram o processo de restauro da icônica Mesa Itamaraty, projetada pelo renomado designer Sergio Rodrigues e parte do acervo do Palácio Itamaraty em Brasília. Além de descrever o restauro em si, o trabalho destaca a formação de parcerias para preservar a memória do design do mobiliário modernista brasileiro. A análise contextual histórica situa a importância dos móveis exclusivos do Palácio Itamaraty no contexto diplomático, seguida por relatos e fotografias que ilustram o processo de restauração. Por fim, ressalta-se a integração de educação, arte, ciência, tecnologia e inovação, que resultou na preservação do patrimônio e na consolidação de uma unidade institucional representativa perante a comunidade.

Em seu artigo intitulado *“Ex-Líbris em Notícias: Socialização nos Jornais e Revistas Brasileiros dos Séculos XIX e XX”* o autor Raphael Diego Greenhalgh investigou o interesse variável do Brasil pelos ex-líbris e buscou compreender a sua socialização ao longo dos séculos XIX e XX. Utilizando a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foram analisadas 556 notícias e matérias em jornais e revistas, revelando que a década de 1950 foi o período de maior destaque para os ex-líbris. Os jornais do Rio de Janeiro foram os mais ativos na divulgação desses acontecimentos, mantendo colunas específicas sobre o tema, com destaque para Manuel Esteves e Alberto Lima como importantes divulgadores.

Adicionalmente, o estudo *“Aplicação do Método de Valoração Contingente (MVC) no Patrimônio Histórico do Exército: estudo de caso do vitral “Duque de Caxias em Tororó”* de autoria de Luciana Braga dos Santos, Wilson Faria dos Santos, Jorge Madeira Nogueira,



Celso Vila Nova de Souza Júnior e André Nunes, enriquecem nossa compreensão sobre o valor do patrimônio cultural. Eles abordaram a implementação das normas internacionais de Contabilidade no Brasil e a mensuração dos heritage assets, fornecendo perspectivas importantes para sua gestão e preservação. O estudo se concentra na avaliação do valor de um ativo cultural no Palácio Duque de Caxias, Rio de Janeiro, utilizando o Método do Valor Contingente (MVC), que captura diferentes percepções dos respondentes por meio de questionários. Esse trabalho representa uma contribuição significativa para o debate acadêmico sobre o tema.

O artigo *“Sistema da Arte e Processos de Valor da Obra de Arte”* de autoria de Cinara Barbosa trouxe uma abordagem sobre a colaboração de pesquisa específica envolvendo obras de arte danificadas durante o ataque ao patrimônio público de oito de janeiro de 2023. O texto levantou questões relativas à ideia de valor artístico interligado ao sistema das artes. O objetivo foi questionar aspectos subjacentes das artes visuais afetadas pelo mercado, contextos e pela circulação da arte e assim refletir acerca de perspectivas de investigação sobre o tema.

O estudo *“Ativos Culturais: Um Estudo de Caso da Implantação dos Procedimentos Contábeis Patrimoniais”*, foi conduzido por Tereza Lúcia Ribeiro de Oliveira, Vicente Lima Crisóstomo e Denise Maria Moreira Chagas Correa. Ao examinar a evolução dos métodos de valoração e o impacto das Normas Internacionais de Contabilidade Pública brasileira, os autores analisaram a implementação da valoração de ativos culturais na Universidade Federal do Ceará, com o objetivo de aprimorar a gestão patrimonial e a transparência contábil. Utilizando revisão bibliográfica e documental, aliada à análise de materiais e documentos para coletar dados sobre a implantação das exigências legais, o estudo foi conduzido, seguido pela análise dos dados à luz da legislação pertinente. Os resultados destacaram que a valoração econômica dos acervos culturais não apenas atende às exigências legais, mas também otimiza recursos e aprimora a gestão desses ativos.

O texto *“Educação patrimonial como estratégia de preservação”* dos autores Cleber Cardoso Xavier, Maria da Glória Bomfim Yung, Simone Santos de Oliveira das Mercês e Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa, trouxe a perspectiva que a percepção do que é importante para a história de uma comunidade se consolida a partir da vivência e das relações que são construídas com os objetos, espaços e seres que participam desta comunidade. Os autores afirmam que possibilitar, a cada membro dessa comunidade, a compreensão do que é valioso para o conjunto é constituir uma compreensão do que é patrimônio para este grupo e assim desenvolver o pertencimento a estes valores e itens.

Além disso, temos o privilégio de apresentar um trabalho que transcende fronteiras, *“Economic and Personified Values by Margaret Mee on the Atlantic Forest and Amazon Forest”*, que amplia nossos horizontes ao explorar as interseções entre arte, cultura e meio ambiente. Este estudo, conduzido por Fátima de Souza Freire, Lavoisiene Rodrigues de Lima, Mourtala Issifou e Victória Marques da Rocha Baumgarten, acrescenta uma perspectiva valiosa sobre os valores econômicos e personificados associados às florestas atlântica e amazônica, enriquecendo ainda mais nosso entendimento sobre a relação entre patrimônio natural e cultural. Esta pesquisa analisou o valor econômico das obras de Margaret Mee e os valores intrínsecos de sua contribuição para a arte e a botânica. Observou-se que profissionais especializados atribuem valor econômico aos ativos patrimoniais com base em critérios como autenticidade, documentação e raridade. Em relação aos valores intrínsecos do legado

da artista, foram identificados nove valores intangíveis, incluindo sua personalidade, reconhecimento, ativismo ambiental e influência. Assim, este estudo visa contribuir para o reconhecimento do valor cultural intangível nos registros financeiros.

Em suma, esta edição da Revista VIS do PPG em Artes Visuais é um testemunho da vitalidade e da diversidade da pesquisa em nosso campo, e estamos confiantes de que os artigos aqui apresentados contribuirão significativamente para o avanço do conhecimento e para a promoção de uma maior apreciação e proteção de nosso patrimônio cultural.

Agradecemos sinceramente a todos os autores e revisores por seu trabalho e dedicação, e esperamos que os leitores apreciem e se inspirem nas descobertas compartilhados nesta edição.

Cordialmente,

Profa. Dra. Fátima de Sousa Freire

Profa. Dra. Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa



# DESENVOLVIMENTO DE METODOLOGIA FORENSE DE VALORAÇÃO DE DANOS A BENS DO PATRIMÔNIO CULTURAL

---

## DEVELOPMENT OF FORENSIC METHODOLOGY FOR CULTURAL HERITAGE ASSETS DAMAGE VALUATION

---

**Felipe Ferreira Paulucio, Yacy-Ara Froner Gonçalves, Licia Maria Said de Lavor, Marcus Vinicius de Oliveira Andrade**

---

PATRIMÔNIO CULTURAL  
VALORAÇÃO DE DANOS  
PERÍCIA CRIMINAL  
METODOLOGIA FORENSE

Em face dos ataques às sedes dos três poderes na capital do Brasil, Brasília/DF, em 8/1/2023, a Polícia Federal se deparou com a necessidade de avaliar os danos causados aos bens pertencentes ao patrimônio cultural brasileiro. Diante disso, foram desenvolvidas, por Grupo de Trabalho, diferentes metodologias para valoração desses danos, adequadas às particularidades de cada item avaliado. Às obras foram atribuídas diferentes camadas de valores, considerando suas especificidades técnicas e históricas, além de sua representatividade cultural. A metodologia se mostrou eficaz para avaliação dos danos sofridos por obras de tipologias diversas como pinturas, esculturas, mobiliários, tapeçarias, entre outras. Além disso, proporcionou transparência ao processo ao se mostrar uma prova material auditável, capaz de assegurar o contraditório e a ampla defesa.

---

CULTURAL HERITAGE  
DAMAGE VALUATION  
FORENSIC EXPERTISE  
FORENSIC METHODOLOGY

Due to the attacks on the government's headquarters in the capital of Brazil, Brasília/DF, on January 8, 2023, the Brazilian Federal Police faced the need to assess the damage caused to the country's cultural heritage assets. That said, different methodologies for valuing damages were developed by a multidisciplinary Working Group, suited to the particularities of each item assessed. Different layers of values were attributed to the works, considering their technical and historical specificities, in addition to their cultural representation. The methodology proved to be effective for evaluating the damage suffered by works of different typologies such as paintings, sculptures, historic furniture, tapestries, among others. Furthermore, it provided transparency to the process by providing auditable material evidences, capable of ensuring contradiction and broad defense.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

## INTRODUÇÃO

Em 8 de janeiro de 2023, durante os ataques às sedes dos três poderes na capital federal, Brasília/DF, o Brasil testemunhou um dos maiores atentados da história ao seu patrimônio cultural. Diversas obras e bens culturais foram depredados, resultando em uma demanda sem precedentes para a perícia da Polícia Federal (PF).

A necessidade de avaliar o dano ocasionado aos bens do patrimônio cultural brasileiro durante os atos se deve à importância de se oferecer aos órgãos públicos competentes subsídios para eventuais ações de ressarcimento, além de informar a população acerca dos impactos materiais resultantes das agressões. A acuidade dessa avaliação, em contrapartida, demandou o desenvolvimento de uma metodologia de valoração do patrimônio cultural danificado.

Cumprir destacar que o conceito de bens culturais está em permanente formulação, tendo em vista que seu significado é fruto de uma visão multidisciplinar intimamente relacionada aos interesses de dado período histórico. Segundo Avrami et al. (2000), trata-se de um processo dinâmico, em que o valor cultural de um bem emerge da representatividade de um interesse legítimo da comunidade, despertado por um dado sentimento público, por exemplo. Assim, embora apresente diversas definições, bens culturais podem ser entendidos como aqueles bens cuja proteção se justifica pelo seu valor histórico e por sua representatividade para determinada sociedade (GUEDES; MAIO, 2016).

Reconhecer os valores associados ao bem cultural e proceder à sua avaliação se mostra uma tarefa ainda mais complexa. Meneses (2009), ao estabelecer os principais elementos do valor cultural de determinado patrimônio como valores cognitivos, formais, afetivos, pragmáticos e éticos, não deixa de atentar para a inexistência de limites entre tais componentes, o que confere grande subjetividade ao campo da avaliação de patrimônios culturais.

Miranda e Novais (2011), em compensação, explicam que diversos aspectos devem ser considerados na valoração de um bem cultural, tais como seu valor social, histórico, científico, de autoria e de raridade. Dessa maneira, os autores alertam que não se deve confundir o valor (preço) relativo ao suporte físico e aos insumos constituintes de um bem cultural com sua real valoração econômica.

Coelho (2018) defende que cabe aos avaliadores, no início do processo de valoração, o estabelecimento e a definição das tipologias de valor adotadas em sua metodologia de avaliação. A esse respeito, Mason (2002) explica que os trabalhos de valoração não têm o condão de garantir a melhor resposta isolada ou a melhor técnica de avaliação. Em vez disso, o principal escopo de uma metodologia bem estruturada deve ser proporcionar transparência ao processo e maior participação dos atores envolvidos.

Ressalta-se, ainda, que o valor de um bem cultural pode variar ao longo do tempo em razão de influências relacionadas a fatores estéticos, artísticos, econômicos, políticos e sociais, por exemplo, decorrentes do momento histórico em que foram avaliadas (BENHAMOU, 2007). À vista disso, Steigleder (2010) adverte que, por mais que critérios técnico-científicos sejam adotados, é inevitável que a valoração de um bem patrimonial carregue um viés cultural intrínseco à sua avaliação.

Não bastasse a dificuldade inerente à avaliação de um bem de patrimônio cultural, como precificar danos causados a eles? Primeiramente, cabe diferenciar valor de dano de determinada obra do seu custo de restauro. Entende-se por valor de dano a importância pecuniária representativa da eliminação, depreciação ou alteração de aspectos culturais, históricos, artísticos, entre outros associados ao estado original da obra.



O custo de restauro, por sua vez, corresponde ao custo monetário derivado de eventual opção de restauro da obra de arte ou bem cultural. Não se deve olvidar, contudo, que a decisão de restaurar ou não uma obra engloba questões teórico-conceituais, além daquelas ligadas à necessidade, conveniência e possibilidade técnico-financeira. Ademais, restaurar uma obra não significa retorná-la ao seu estado anterior, mas entendê-la e reinterpretá-la até o ponto que seja possível continuar transmitindo seus valores ao futuro, sem cometer falsos artísticos ou históricos (BRANDI, 2014).

Ainda nesse sentido, Aguiar (2002) explica que a matéria e as condições com as quais uma obra de arte foi criada faz do processo e da própria matéria partes indissociáveis da história e da obra em si. Desse modo, na visão do autor, por mais que seja utilizado material física e quimicamente idêntico no processo de restauro, a simples substituição da matéria inicial da obra implicaria em perda significativa do seu valor original.

Sendo assim, sem embargo do custo de restauro, foram elaboradas diferentes metodologias para valoração dos danos causados às obras e aos bens culturais vandalizados durante os ataques de 8 de janeiro de 2023, adequadas às particularidades de cada item ou grupo de itens avaliados. Diante disso, a metodologia aplicada a obras de artistas com vasta representatividade de trabalhos semelhantes vendidos no mercado secundário<sup>1</sup> é compartilhada a seguir.

1. Mercado primário diz respeito à comercialização de obras pela primeira vez, diretamente do estúdio do artista. Já o mercado secundário se aplica à revenda de obras adquiridas no mercado primário.

## METODOLOGIA

A metodologia de valoração de danos ocasionados a obras e bens do patrimônio cultural foi elaborada por Grupo de Trabalho (GT) composto por Peritos Criminais Federais lotados no Serviço de Perícias Documentoscópicas e no Serviço de Perícias em Engenharia do Instituto Nacional de Criminalística, no Setor Técnico-Científico da Superintendência de Polícia Federal em Curitiba/PR e integrantes do projeto de Guarda, Observação, Investigação e Análise de Patrimônio Histórico, Bens Culturais e Obras de Arte (GOIA) da Polícia Federal. Além disso, participaram do GT pesquisadores do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Inicialmente, conforme preconizado pela ABNT NBR 14653-1:2019, estabeleceu-se um objetivo para a avaliação, qual seja: estimar o valor do dano resultante das avarias causadas às obras e bens do patrimônio cultural durante os ataques às sedes dos três poderes em 8 de janeiro de 2023.

No total, excluindo os bens subtraídos, a Polícia Federal registrou danos a cerca de 188 obras e objetos catalogados como patrimônio cultural de variadas tipologias, tais como pinturas, esculturas, tapeçarias, mobiliários, entre outras. Desconsideradas as obras sem indicação de autoria, por volta de 22 artistas de diversas nacionalidades tiveram suas criações vandalizadas.

O Valor de Dano (VD), representativo da eliminação, depreciação ou alteração de valores associados ao estado original da obra, foi determinado pelo GT como sendo o produto do Valor Global da obra (VG) por um Coeficiente de Dano (CD), detalhado na Fórmula 1.

**FÓRMULA 1** Valor de Dano=CD×VG

Em que:

*CD=Coeficiente de Dano e VG=Valor Global*

O coeficiente de dano (CD) foi estimado de acordo com avaliação realizada junto às equipes responsáveis pela preservação e restauração das obras analisadas, pertencentes a cada um dos órgãos atacados. Para tanto, em uma escala de 0 a 100 (Imagem 1), foi indicada a intensidade do dano constatado no material questionado pelos servidores do órgão, considerando o estado de conservação em que se encontrava a obra imediatamente após as ocorrências de 8 de janeiro, a complexidade e o custo de restauro. Em seguida, esse valor foi dividido por 100 para obtenção do coeficiente (Fórmula 2).

A avaliação foi individualizada para cada obra e realizada de forma consensual pela equipe técnica responsável pela preservação da obra ou coleção, de maneira a diminuir a subjetividade e potencializar a argumentação técnica. Ressalta-se que a equipe de Peritos e Pesquisadores responsável pelo processo de valoração procedeu a encontros com os responsáveis pelo acervo para explicar minuciosamente a metodologia com o intuito de diminuir o viés das análises.

100	<b>DESTRUÍDA</b>	Objeto/Obra completamente destruída, perdida ou danificada, de restauração ou recuperação inviável
90		
80	<b>GRAVE</b>	Objeto/Obra com danos graves, aparência e integridade gravemente comprometidas, porém com possibilidade de restauro de custo e/ou complexidade técnica elevados
70		
60	<b>MODERADA</b>	Objeto/Obra com danos moderados, aparência e/ou integridade moderadamente comprometidas, porém com possibilidade de restauro de custo e/ou complexidade técnica moderados
50		
40	<b>LEVE</b>	Objeto/Obra com danos leves, aparência e/ou integridade levemente comprometidas, porém com possibilidade de restauro de custo e/ou complexidade técnica baixos
30		
20	<b>BAIXA</b>	Objeto/Obra com pequenos sinais de dano, aparência e integridade não comprometidas, com possibilidade de restauro simples e/ou custo baixo
10		
0	<b>INEXISTENTE</b>	Objeto/Obra sem sinais de danos perceptíveis

**Imagem 1:** Escala de intensidade de dano utilizada pela equipe responsável pelo acervo para mensuração da extensão dos danos causados às obras.

**FÓRMULA 2**  $CD = (\text{Intensidade do Dano}) / 100$

Quanto ao Valor Global (VG), este não pode ser confundido com o simples valor financeiro ou de mercado. A despeito de também ser expresso em termos monetários, o Valor Global representa outros valores relacionados ao uso direto de bens ou ser-

viços culturais, bem como quaisquer valores não mercantis que deles possam surgir, tais como valores sociais, políticos, históricos, educacionais, artísticos, entre outros (THROSBY, 2003).

Assim sendo, o VG foi obtido da seguinte maneira (Fórmula 3):

**FÓRMULA 3** Valor Global=VME x (1+FP+FR)

Em que:

*VME=Valor de Mercado Estimado, FP = Fator de Proteção e FR = Fator de Relevância*

As metodologias de cálculo do Valor de Mercado Estimado (VME), do Fator de Proteção (FP) e do Fator de Relevância (FR) estão detalhadas em tópicos específicos, a seguir. Vale reconhecer que a complexidade do processo de avaliação requer uma abordagem integrada dos fatores envolvidos, uma vez que estes são indissociáveis. A decomposição do cálculo, entretanto, foi proposta a fim de promover mais transparência ao processo e conferir maior didática à metodologia.

Adicionalmente, destaca-se que a avaliação foi acompanhada de uma breve pesquisa biográfica sobre o autor da obra analisada, com o propósito de reunir informações sobre a trajetória do artista, sua formação acadêmica e experiência de trabalho, entre outras que pudessem embasar a avaliação da obra.

### VALOR DE MERCADO ESTIMADO

Segundo a ABNT NBR 14653-1:2019, valor de mercado se refere à “quantia mais provável pela qual se negociaria voluntária e conscientemente um bem, em uma data de referência, dentro das condições do mercado vigente”. Infere-se do trecho transcrito que o valor comercial de uma obra de arte, assim como o de qualquer outro bem, deriva de um senso coletivo, decorrente de uma construção social (ALMEIDA, 2009). Não há que se falar, portanto, em valor estritamente objetivo, uma vez que o valor de mercado, por si só, já é fruto de uma declaração criada e sustentada pelo ser humano (FINDLAY, 2014).

De acordo com a ABNT NBR 14653-7:2009, “a escolha do método depende do objetivo da avaliação, das hipóteses assumidas, da disponibilidade de dados e do conhecimento das especificidades do bem a valorar”. Além disso, a norma sugere que seja dada preferência ao método comparativo direto de dados de mercado para avaliação de bens do patrimônio histórico e artístico, quando houver condições para tanto.

Assim sendo, para estimativa do valor de mercado dos itens avaliados neste laudo, por se tratar de obras de arte de artistas já falecidos, com número de obras suficientes comercializadas no mercado secundário<sup>2</sup>, optou-se pelo método comparativo direto de dados de mercado. Com esse método, foi possível estimar o valor de um bem pela sua comparação com outros de natureza e características semelhantes.

A partir de um conjunto de informações e dados relacionados a transações e ofertas existentes, obteve-se uma amostra representativa do mercado. Com isso, realizaram-se inferências estatísticas<sup>3</sup> baseadas em modelos de regressão<sup>4</sup> a fim de estimar os valores de mercado dos itens avaliados, com auxílio do programa – Sistema de Análise por Envolvimento de Dados (Sisdea), da Pelli Sistemas de Engenharia, v. 1.60.2.1, o qual permite a modelagem de dados por meio de regressão linear, regressão não linear, redes neurais artificiais, além do envolvimento de dados.

2. Mercado primário diz respeito à comercialização de obras pela primeira vez, diretamente do estúdio do artista. Já o mercado secundário se aplica à revenda de obras adquiridas no mercado primário.

3. Parte da ciência estatística que permite extrair conclusões sobre a população a partir da amostra.

4. Modelo utilizado para representar determinado fenômeno ou comportamento considerando-se as diversas características que possam influenciá-los.

5. As variáveis dependentes são explicadas pelas variáveis independentes, uma vez que essas dão conteúdo lógico à formação do valor do item.

6. <https://www.catalogodasartes.com.br/>

7. <https://www.artnet.com/>

Para a elaboração do modelo, primeiramente, foram determinadas as variáveis independentes capazes de explicar a variável dependente (preço)<sup>5</sup>, de acordo com as informações de mercado disponíveis para determinado autor/técnica. Esclarece-se, nesse sentido, que cada amostra coletada na pesquisa de mercado carrega em si uma série de informações (explicações do preço) que podem ser expressas quantitativamente ou qualitativamente.

Além da autoria, as amostras selecionadas compartilhavam de técnica e material de produção semelhantes aos itens avaliados. Desse modo, as principais variáveis adotadas foram:

- i. Dimensão: maior dimensão da obra em centímetros no caso de esculturas e área em centímetros quadrados no caso de quadros, por exemplo;
- ii. Data: diferença entre o ano do evento (2023) e o ano de venda ou anúncio da obra amostrada (X) acrescido de uma unidade (2023 - X + 1). Para fins de projeção, o ano do evento foi considerado 1;
- iii. Valor: valor em dólar na data da oferta ou transação do item amostrado.

Os dados das amostras foram obtidos mediante pesquisa em portais especializados em cotação de obras de arte, nacionais e internacionais, como Catálogo das Artes<sup>6</sup> e Artnet<sup>7</sup>, por exemplo, os quais disponibilizam informações de vendas de obras de arte, entre outras mercadorias, em regime de ofertas de leilões. Dessa forma, foi criado um modelo matemático para calcular o valor de mercado específico para cada item avaliado.

Para cada modelo calculado, foi estimado o grau de fundamentação atingido segundo as premissas estatísticas definidas pela ABNT NBR 14653-2:2011. Referida norma classifica o grau de fundamentação de modelos de regressão linear em I, II e III, em que III representa o nível máximo de robustez do modelo e I o mínimo exigido para sua utilização, o que foi respeitado para calcular o valor de mercado estimado.

### FATOR DE PROTEÇÃO

Ao distinguir preservação de tombamento, Rabello (2009) ensina que preservação é um conceito genérico que engloba “toda e qualquer ação do Estado que vise conservar a memória dos fatos ou valores culturais de uma nação”. O tombamento, por outro lado, é um dos instrumentos legais pátrios de proteção de um bem ou valor cultural. Previsto no Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, legitima o reconhecimento do Estado por um valor histórico, artístico, paisagístico, arqueológico, bibliográfico, cultural ou científico de bens ou valores culturais e que, por isso, passam a receber especial proteção.

Alves (2008), todavia, enfatiza que o tombamento é apenas uma das formas legais de preservação previstas. O autor cita, entre outros mecanismos, o fomento concedido pela administração à preservação de bens culturais ou manifestações e aqueles indicados no parágrafo 1º do art. 216 da Constituição Federal de 1988, como inventários e registros, por exemplo.

À vista disso, de acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o conjunto urbanístico-arquitetônico de Brasília, projetado por Lúcio Costa e construído a partir do Plano Piloto, está inscrito no Livro do Tombo Histórico desde 14 de março de 1990. Ademais, trata-se do primeiro conjunto urbano do século XX a ser reconhecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 1987, como Patrimônio Mundial.

Esclarece-se, nesse sentido, que cada obra integrante a esses espaços tombados testemunham o percurso histórico formativo da instituição. Dessa forma, atos de reconhecimento de valor e de proteção dos bens, diversos do tombamento, como inventários ou até a catalogação dos objetos presentes nesse ambiente, e que foram vítimas de dano material, podem, portanto, ser considerados instrumentos de tutela e proteção e utilizados como fatores avaliativos.

Posto isso, para efeito de definição do Fator de Proteção, estabeleceu-se uma hierarquia dos instrumentos de proteção a que cada peça avaliada fora submetida. A abrangência norteou o processo de hierarquização, visto que, naturalmente, cada uma das obras avaliadas possui um conjunto de valores e significados dados pela comunidade (ou comunidades) à qual pertence. Reconhece-se, dessa maneira, que o Fator de Proteção de um bem está diretamente relacionado ao alcance e à representatividade dos valores culturais de determinado grupo de pessoas.

Sobre esse aspecto, Arizpe (2000) lembra que pensar em patrimônio cultural costumava significar pensar em objetos de arte, sítios arqueológicos e monumentos históricos. No entanto, os significados que conferem valor a tais coisas e lugares concretos vêm, na verdade, dos valores que grupos de pessoas lhes atribuem. Entende-se por grupo de pessoas aquelas comunidades locais, regionais ou globais nas quais o bem é ressignificado conforme seus costumes e tradições, sem esquecer da influência do maior acesso proporcionado pelos tempos modernos.

Ademais, considerou-se a importância do acervo para a coleção institucional, determinante de sua identidade, sem deixar de ponderar que as obras pertencem ao contexto de um espaço arquitetônico tombado, sendo intrínseco ao seu valor individual sua contribuição para o valor do conjunto.

Diante disso, para fins de estimativa do fator, definiram-se cinco níveis de proteção, de acordo com o instrumento e a abrangência, sem deixar de ponderar que as obras pertencem a um espaço arquitetônico tombado, sendo intrínseco ao seu valor individual sua contribuição para o valor do conjunto, além de sua importância para a coleção institucional. São eles:

1. Proteção Global: quando o item ou obra é reconhecido (ou constitui conjunto reconhecido) como patrimônio de interesse da humanidade por órgão ou instituição de cooperação internacional cujo Brasil seja partícipe signatário. Neste caso, assume-se abrangência de proteção global ao item;
2. Proteção Federal: quando o item ou obra é inscrito (ou constitui conjunto reconhecido) pelo Iphan em pelo menos um dos quatro Livros do Tombo instituídos pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 (Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; e Livro do Tombo das Artes Aplicadas). Neste caso, assume-se abrangência de proteção nacional ao item;
3. Proteção Estadual: quando o item ou obra é inscrito (ou constitui conjunto inscrito) por órgão de competência estadual em seus respectivos Livros Tombo ou quaisquer atos administrativos de abrangência estadual que se equivalha ao ato de tombamento como elemento de proteção do bem. Neste caso, assume-se abrangência de proteção estadual ao item;
4. Proteção Municipal: quando o item ou obra é inscrito (ou constitui conjunto inscrito) por órgão de competência municipal em seus respectivos Livros Tombo ou quaisquer atos administrativos de abrangência municipal que se equivalha ao



ato de tombamento como elemento de proteção do bem. Neste caso, assume-se abrangência de proteção municipal ao item; e

5. Proteção Local: quando o item ou obra é inventariado ou catalogado pelo órgão ou instituição ao qual pertença, recebendo numeração de controle dos processos de preservação, exibição e proteção aos quais se sujeite ao longo de sua história. Neste caso, assume-se abrangência de proteção local ao item.

O Quadro 1 apresenta a definição do Fator de Proteção, conforme o nível de proteção.

NÍVEL DE PROTEÇÃO	FATOR DE PROTEÇÃO
Local	0,10
Municipal	0,20
Estadual	0,30
Federal	0,40
Global	0,50

**Quadro 1:** Definição do Fator de Proteção.

### FATOR DE RELEVÂNCIA

A metodologia adotada para a estimativa do valor de mercado possui limitações relacionadas ao reconhecimento de diferentes tipologias de valor aplicadas a determinada obra ou objeto. Tendo isso em vista, a avaliação da relevância busca investigar se o item reúne prerrogativas suficientes que justifiquem a sua valorização perante o valor de mercado estimado.

Meneses (2009) explica que não se deve tratar os valores como axiomas, uma vez que não são objetivamente inerentes ao patrimônio cultural. Pelo contrário, por serem fruto de um trabalho reflexivo, os valores necessitam ser expostos e justificados, como parte do processo de convencimento. Coelho (2018) defende, ainda, que a existência de tipologias de valor bem fundamentadas assegura uma melhor compreensão acerca da percepção dos diferentes valores associados aos itens avaliados.

Posto isto, foram identificadas e definidas 12 (doze) tipologias de valor pelo GT, listadas a seguir:

1. Valor de Autoria: explicita a notoriedade do artista, levando em consideração tanto o reconhecimento público como sua contribuição para a história da arte, traduzida na sua capacidade de influenciar o cenário artístico, sua técnica, sua originalidade e sua trajetória artística (ALMEIDA, 2009). Não se deve confundir o valor de autoria com a assinatura ou autenticidade da obra.
2. Valor Estético/Artístico: indica a qualidade visual da obra/objeto, entendida como a capacidade de determinada obra/objeto despertar emoções e sentimentos em um indivíduo por meio de seus elementos constituintes, como desenho, linhas, formas, cor e textura (SANT'ANNA; TREVISAN, 2017), avaliada segundo critérios técnicos e estilísticos em relação à sua importância e à sua representatividade no campo da História da Arte (DEL et al., 2020). O valor estético/artístico independe de outros valores, como autoria, antiguidade e raridade, por exemplo.
3. Valor de Coleção/Série: exprime a relevância da obra/objeto perante o acervo, bem como diante de outras obras/objetos de mesma categoria ou época, reconhecida como sua contribuição em uma coleção ou série de obras/objetos. Em-

bora possa ser influenciado por sua raridade e por seu histórico de possuidor, o valor de coleção não deve ser confundido com valor de unidade/raridade e de autenticidade/certificação, respectivamente (RCE, 2014).

4. Valor de Unicidade/Raridade: representa a singularidade da obra/objeto e reflete a dificuldade de se encontrar item similar, levando em consideração a autoria, a técnica utilizada, o estado de conservação, as dimensões e a antiguidade da obra/objeto, por exemplo (FEILDEN; JOKILEHTO, 1998).
5. Valor de Autenticidade/Certificação: declara o grau de certeza que a obra/objeto foi produzida por determinado artista, corroborado pela existência de documentação comprobatória, registros históricos, testemunho ou análise técnica de especialistas (ICOMOS, 1994).
6. Valor de Antiguidade: caracteriza a importância da obra/objeto em relação à sua idade, considerando sua relevância no contexto histórico, artístico e cultural de determinado período (AZEVEDO, 2012).
7. Valor Histórico: demonstra a capacidade da obra/objeto evocar sentimentos e informações que permitam rememorar, bem como compreender melhor a história local, nacional, do museu ou do órgão a que pertence (THROSBY, 2000).
8. Valor Cultural/Sociopolítico: reflete o grau de significância da obra/objeto na construção e no estabelecimento de relações culturais, sociais e políticas, influenciando a reflexão e o comportamento da sociedade (FEILDEN; JOKILEHTO, 1998), avaliado de acordo com o nível de exposições e de demanda da obra.
9. Valor Científico/Tecnológico: retrata a importância da obra/objeto para a geração de novos conhecimentos, produtos ou políticas públicas em decorrência de seu vínculo com a ciência, da técnica utilizada e dos insumos empregados em sua produção (DEL et al., 2020).
10. Valor Educacional: expressa a aptidão da obra/objeto como difusor de conhecimento por meio de exposições, atividades de ensino e canais de comunicação diversos, seja representando determinado movimento artístico ou técnica, seja como recurso didático ou fonte de reflexão (ANDRADE et al., 2007).
11. Valor de Abrangência: traduz a influência de uma obra/objeto tendo em vista o seu alcance e sua popularidade em relação a fronteiras geográficas e culturais (DEL et al., 2020)<sup>8</sup>.
12. Valor de Integridade: determina o estado de conservação e de preservação da obra/objeto (DEL et al., 2020).

**8.** Adaptação das considerações feitas pelos autores acerca do valor universal e do valor local de patrimônios culturais.

**9.** Não foram admitidos objetos/obras com avaliação igual a "0" (zero) para os Valores de Antiguidade, Histórico, Cultural/Sociopolítico, Educacional, Abrangência e Integridade.

A partir da definição das tipologias de valor apresentadas, foi elaborado um questionário de valoração, submetido aos órgãos atacados e detalhado a seguir.

Com o intuito de estimar o nível de relevância de cada tipologia de valor definida, foram utilizadas escalas lineares com notas variando em 0, 1, 2 e 3 e 1, 2 e 3<sup>9</sup>. Além disso, assumindo a premissa de que as tipologias de valor estabelecidas refletem a totalidade dos atributos constituintes de uma obra/objeto, cada tipologia de valor recebeu um peso correspondente à sua representatividade em pontos percentuais frente à integralidade da obra/objeto, totalizando 100 (100%).

De acordo com análise debatida pelo GT, o valor de autoria e o valor estético/artístico de uma obra/objeto possuem influência extremamente significativa na avaliação em relação às demais tipologias, pois determina a relevância do artista para a história da arte e sua contribuição estética diante de outras obras/objetos, segundo suas ca-

racterísticas técnicas. Os valores de coleção/série, unicidade/raridade e de autenticidade/certificação, por sua vez, foram avaliados como de influência muito significativa na valoração das obras/objetos, pois, embora sejam muito relevantes, eles devem ser analisados em conjunto com o valor de autoria e estético/artístico.

Na sequência, o valor de antiguidade foi considerado como de influência significativa na valoração perante as demais tipologias de valor, uma vez que, apesar da idade, para serem consideradas importantes, as obras/objetos carecem também de relevância histórica, estética e artística. Já os valores histórico, cultural/sociopolítico, científico/tecnológico e educacional foram entendidos como de influência moderada ante as demais tipologias de valor por estarem estritamente correlacionados e, apesar de importantes, serem superados por fatores mais determinantes. Por fim, os valores de abrangência e de integridade foram classificados como de menor influência na avaliação das obras/objetos em relação às demais tipologias de valor, pois foram assimilados como menos decisivos para o estabelecimento do seu valor geral.

Sendo assim, foram atribuídos os seguintes pesos a cada tipologia de valor: 15 (valor de autoria e valor estético/artístico); 10 (valor de coleção/série, valor de unicidade/raridade e valor de autenticidade/certificação); 8 (valor de antiguidade); 6 (valor histórico, valor cultural/sociopolítico, valor científico/tecnológico e valor educacional); e 4 (valor de abrangência e de integridade). O Quadro 2 exemplifica o conteúdo do questionário respondido pelos órgãos para cada obra. A coluna “Peso” substitui a coluna “Resposta” do formulário aplicado.

VALOR	DESCRIÇÃO	AValiação	PESO
Estético/Artístico	Considerar a importância e a representatividade do estilo, técnica, design e concepção da obra/objeto.	Não há (0); Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	15
Coleção/Série	Considerar a importância da posição da obra/objeto, se pertence a uma série específica no âmbito da coleção.	Não há (0); Posterior (1); Original, sem série (2); Original, de uma série ou coleção específica (3)	10
Unicidade/Raridade	Considerar a raridade da obra/objeto, a quantidade de obras/objetos similares do artista existentes e a singularidade da técnica.	Não há (0); Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	10
Autenticidade/Certificação	Obra com documentação de procedência/assinada, considerar se apresenta fontes comprobatórias de origem.	Não há (0); Pouca (1); Alguma (2); Autenticação (3)	10
Antiguidade	Considerar a importância da idade da obra/objeto, avaliando o contexto histórico, artístico e cultural em que foi criada.	Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	8
Histórico	Considerar a importância da obra/objeto para a compreensão e para a apreciação da memória em relação à história local, nacional, do museu ou do órgão.	Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	6
Cultural/Sociopolítico	Significância cultural e social, considerar o número de eventos relacionados à obra, exposições (qualitativa e quantitativamente), empréstimos, demanda e impacto sociopolítico no estabelecimento de conexões sociais em sentido amplo.	Poucos (1); Alguns (2); Muitos (3)	6
Científico/Tecnológico	Considerar a importância da obra para a geração de novos conhecimentos, produtos ou políticas públicas por meio de pesquisa científica e tecnológica.	Não há (0); Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	6

VALOR	DESCRIÇÃO	AValiação	PESO
Educacional	Considerar a importância da obra para a educação “formal” e “não formal” por meio de sua utilização em exposições, atividades de ensino e canais de comunicação diversos.	Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	6
Abrangência	Considerar o alcance da influência da obra/objeto, tendo em vista sua popularidade em relação a fronteiras geográficas e culturais.	Local (1); Nacional (2); Internacional (3)	4
Integridade	Considerar o estado de conservação e preservação anterior aos danos.	Ruim (1); Bom (2); Ótimo (3)	4

**Quadro 2:** Detalhamento do questionário de valoração das obras/objetos examinadas.

De posse das respostas, a nota geral de relevância de cada obra foi obtida em termos percentuais do valor máximo possível da média ponderada das notas atribuídas a cada tipologia de valor, qual seja: 3. A Fórmula 4 demonstra os cálculos realizados.

$$\text{FÓRMULA 4} \quad \text{Nota Geral de Relevância} = \frac{\sum_{i=1}^n (x_i \times p_i)}{\sum_{i=1}^n p_i} \times 100 = \frac{\sum_{i=1}^n (x_i \times p_i)}{3}$$

Em que:

x = nota atribuída ao nível de relevância da tipologia de valor n

p = peso atribuído à tipologia de valor n

De acordo com a nota geral de relevância encontrada, foi estabelecido um Fator de Relevância (FR). O FR busca projetar o quanto determinada obra ou objeto devem ser valorizados em relação ao valor de mercado estimado a fim de refletir, ainda que de forma aproximada, a importância de seus valores individuais.

Não se deve olvidar, contudo, que o próprio Fator de Proteção já reconhece e leva em consideração valores intrínsecos às obras e aos objetos analisados. Partindo desse pressuposto, o Fator de Relevância foi definido apenas para obras e objetos que atingiram nota geral de relevância a partir de 50, lembrando que a pontuação mínima possível é de 11,3, com base nos parâmetros estabelecidos.

O Quadro 3 apresenta a definição do Fator de Relevância conforme a nota geral de relevância obtida pela obra ou objeto.

NOTA GERAL DE RELEVÂNCIA	FATOR DE RELEVÂNCIA
$50 \leq X < 65$	0,15
$65 \leq X < 80$	0,30
$80 \leq X < 90$	0,45
$X \geq 90$	0,60

**Quadro 3:** Definição do Fator de Relevância.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

A fim de demonstrar a aplicação da metodologia proposta, serão apresentados os resultados encontrados para 2 (duas) obras avaliadas (OBRA 1 e OBRA 2). Por se tratar de informações produzidas no contexto de um inquérito policial, os dados descritivos

que pudessem identificar as obras foram omitidos, inclusive aqueles utilizados na análise de regressão, com exceção das variáveis independentes.

### CÁLCULO DO VALOR DE MERCADO ESTIMADO

Para a obtenção do Valor de Mercado Estimado (VME) de cada obra, foram utilizadas as amostras listadas nos Quadros 4 e 5, abaixo dos quais também podem ser observadas as análises e os resultados estatísticos obtidos no desenvolvimento de cada modelo matemático. O VME foi considerado o valor médio da moda para o nível de confiança de 80%. Os valores obtidos em dólar foram convertidos para o Real, segundo a cotação disponível no sítio do Banco Central do Brasil<sup>10</sup> de 6 de janeiro de 2023, em que 1 Dólar dos Estados Unidos/USD = 5,2849 Real/BRL.

10. <https://www.bcb.gov.br/conversao>

#	MAIOR DIMENSÃO (CM)	DATA DO LEILÃO	VALOR (US\$)
1	36	17/8/2022	4.448,74
2	41	21/3/2022	2.419,35
3	40	7/12/2021	1.785,71
4	34	28/9/2021	3.099,63
5	34	27/7/2021	3.081,40
6	28	2/3/2021	4.151,94
7	43	29/10/2020	5.199,31
8	41	29/10/2020	5.199,31
9	35	26/8/2020	3.956,44
10	33	26/8/2020	6.633,39
11	48	24/3/2020	6.799,20
12	39	20/8/2019	2.631,58
13	29	20/8/2019	8.771,93
14	79	4/6/2019	24.871,79
15	27	26/3/2019	6.589,15
16	40	12/12/2017	2.583,59
17	133	28/8/2017	89.171,97
18	24	16/3/2017	4.430,38
19	42	15/12/2016	2.259,04
20	23	5/9/2016	4.629,63
21	57,5	6/4/2016	10.330,58
22	48	1/12/2015	12.987,01
23	74	13/8/2015	22.988,51
24	43	3/9/2013	7.627,12
25	35	16/9/2013	13.215,86
26	58	16/9/2013	10.176,21
27	35	15/8/2013	10.698,69
28	35	4/7/2013	6.637,17
29	43	26/2/2013	9.183,67
30	47	29/11/2012	9.558,82
31	46	24/11/2011	8.653,85
32	46	23/8/2011	12.048,19
33	32	8/3/2010	14.736,84
34	41	18/10/2005	7.142,86
35	38	5/5/2004	8.275,86

**Quadro 4:** Amostra utilizada para cálculo do modelo de regressão da OBRA 1.



A partir das amostras listadas no Quadro 4, foi possível obter os seguintes resultados com a análise de regressão:

- a. Equação de regressão / função estimativa:  

$$\text{Valor (US\$)} = -5735,55817 + 4,80546848 \times \text{Maior Dimensão (cm)}^2 + 1852,178636 \times \text{Data } 1/2$$
- b. Coeficientes de correlação: 0,9676667 / 0,9676667 (desejável  $\geq 0,75$ )
- c. Coeficiente de determinação: 0,9363788
- d. Fisher-Snedecor (F): 235,49 (graus de liberdade 2 e 32)
- e. Significância do modelo: 0,00% (desejável  $\leq 1,0\%$ )
- f. Resíduos entre  $-1\sigma$  e  $+1\sigma$ : 71% (desejável entre 66% e 74%)
- g. Resíduos entre  $-1,64\sigma$  e  $+1,64\sigma$ : 88% (desejável entre 85% e 95%)
- h. Resíduos entre  $-1,96\sigma$  e  $+1,96\sigma$ : 97% (desejável entre 95% e 100%)
- i. Quantidade de outliers: 1 (2,86%)
- j. Significância da variável maior dimensão - cm (transformação  $x^2$ ): 0,00% (desejável  $\leq 30\%$ )
- k. Significância da variável data (transformação  $x1/2$ ): 2,99% (desejável  $\leq 30\%$ )
- l. Valor mínimo estimado: US\$ 17.505,70
- m. Valor médio estimado: US\$ 19.663,42 / R\$ 103.919,21
- n. Valor máximo estimado: US\$ 21.821,13
- o. Amplitude: 21,95% (desejável  $\leq 50\%$ )
- p. Grau de Precisão Segundo NBR 14653-2: III

#	ÁREA (M <sup>2</sup> )	DATA DO LEILÃO	VALOR (R\$)
1	5,00	31/10/2017	55.000,00
2	1,15	11/12/2014	8.900,00
3	1,15	3/12/2013	7.800,00
4	1,56	18/6/2013	14.500,00
5	5,20	19/11/2012	45.500,00
6	5,20	29/11/2011	63.000,00
7	5,20	30/3/2011	29.000,00
8	4,75	29/5/2007	25.000,00
9	5,25	29/5/2007	25.000,00
10	6,49	16/1/2021	210.823,00
11	3,85	9/12/2015	5.726,13
12	8,33	24/5/2014	2.719,39
13	7,78	17/11/2016	78.305,80

**Quadro 5:** Amostra utilizada para cálculo do modelo de regressão da OBRA 2.

A partir das amostras listadas no Quadro 5, foi possível obter os seguintes resultados com a análise de regressão:

- a. Equação de regressão / função estimativa:  

$$\text{Valor (R\$)} = 45.662,30717 - (56.974,5694 / \text{Área (m}^2\text{)}1/2) + 1.681.077,407 / \text{Data}^2$$
- b. Coeficientes de correlação: 0,9365150 / 0,9365150 (desejável  $\geq 0,75$ )
- c. Coeficiente de determinação: 0,8770604
- d. Fisher-Snedecor (F): 35,67 (graus de liberdade 2 e 10)

- e. Significância do modelo: 0,00% (desejável  $\leq$  1,0%)
- f. Resíduos entre  $-1\sigma$  e  $+1\sigma$ : 69% (desejável entre 66% e 74%)
- g. Resíduos entre  $-1,64\sigma$  e  $+1,64\sigma$ : 92% (desejável entre 85% e 95%)
- h. Resíduos entre  $-1,96\sigma$  e  $+1,96\sigma$ : 100% (desejável entre 95% e 100%)
- i. Quantidade de outliers: 0 (0,00%)
- j. Significância da variável área –  $m^2$  (transformação  $1/x^{1/2}$ ): 8,71% (desejável  $\leq$  30%)
- k. Significância da variável data (transformação  $1/x^2$ ): 0,00% (desejável  $\leq$  30%)
- l. Valor mínimo estimado: R\$ 1.418.082,70
- m. Valor médio estimado: R\$ 1.712.424,31
- n. Valor máximo estimado: R\$ 2.006.765,93
- o. Amplitude: 34,38% (desejável  $\leq$  50%)
- p. Grau de Precisão Segundo NBR 14653-2: II

### CÁLCULO DO FATOR DE PROTEÇÃO

Por se tratar de obras pertencentes ao acervo dos respectivos órgãos, sem inscrição em livro do tombo de qualquer natureza, os Fatores de Proteção (FP) da OBRA 1 e da OBRA 2 foram definidos como 0,1 (nível de proteção local), conforme Quadro 2.

### CÁLCULO DO FATOR DE RELEVÂNCIA E ESTIMATIVA DO COEFICIENTE DE DANO

O Fator de Relevância (FR) foi definido para cada obra de acordo com a Fórmula 4, com base nas respostas fornecidas pelas equipes de curadoria de cada órgão. O Coeficientes de Dano (CD), por sua vez, foi estimado de acordo com a Fórmula 2, a partir da intensidade de avaria informada pelas equipes.

As imagens 2 e 3 ilustram os questionários respondidos pelos servidores responsáveis pela curadoria da OBRA 1 e da OBRA 2. Após cada imagem, são apresentados os resultados encontrados.

VALOR	DESCRIÇÃO	CRITÉRIO	RESPOSTA
Autoria	Considerar a projeção do artista, sua influência em seu tempo e na História da Arte	Autor Indefinido (0); Local (1); Nacional (2); Internacional (3)	3
Estético/ Artístico	Considerar a importância e a representatividade do estilo, técnica, design e concepção da obra/objeto	Não há (0); Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	3
Coleção/Série	Considerar a importância da posição da obra/objeto, se pertence a uma série específica no âmbito da coleção	Não há (0); Posterior (1); Original, sem série (2); Original, de uma série ou coleção específica (3)	2
Unicidade/ Raridade	Considerar a raridade da obra/objeto, a quantidade de obras/objetos similares do artista existentes e a singularidade da técnica	Não há (0); Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	2
Autenticidade/ Certificação	Obra com documentação de procedência/assinada, considera se apresenta fontes comprobatórias de origem	Não há (0); Pouca (1); Alguma (2); Autenticação (3)	3
Antiguidade	Considerar a importância da idade da obra/objeto, avaliando o contexto histórico, artístico e cultural em que foi criada	Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	2
Histórico	Considerar a importância da obra/objeto para a compreensão e para a apreciação da memória em relação à história local, nacional, do museu ou do órgão	Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	3

VALOR	DESCRIÇÃO	CRITÉRIO	RESPOSTA
Cultural/ Sociopolítico	Significância cultural e social, considerar o número de eventos relacionados à obra, exposições (qualitativa e quantitativamente), empréstimos, demanda e impacto sociopolítico no estabelecimento de conexões sociais em sentido amplo	Poucos (1); Alguns (2); Muitos (3)	3
Científico/ Tecnológico	Considerar a importância da obra para a geração de novos conhecimentos, produtos ou políticas públicas por meio de pesquisa científica e tecnológica.	Não há (0); Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	1
Educacional	Considerar a importância da obra para a educação "formal" e "não formal" por meio de sua utilização em exposições, atividades de ensino e canais de comunicação diversos	Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	3
Abrangência	Considerar o alcance da influência da obra/objeto, tendo em vista sua popularidade em relação a fronteiras geográficas e culturais	Local (1); Nacional (2); Internacional (3)	3
Integridade	Considerar o estado de conservação e preservação anterior aos danos	Ruim (1); Bom (2); Ótimo (3)	3

**Imagem 2:** Questionário respondido para a OBRA 1.

A partir das respostas listadas na Imagem 2, foram obtidos os seguintes resultados para a OBRA 1:

- a. Coeficiente de Dano (CD): 0,55
- b. Nota Geral de Relevância: 86,7
- c. Fator de Relevância (FR): 0,45

VALOR	DESCRIÇÃO	CRITÉRIO	RESPOSTA
Autoria	Considerar a projeção do artista, sua influência em seu tempo e na História da Arte	Autor Indefinido (0); Local (1); Nacional (2); Internacional (3)	3
Estético/ Artístico	Considerar a importância e a representatividade do estilo, técnica, design e concepção da obra/objeto	Não há (0); Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	3
Coleção/Série	Considerar a importância da posição da obra/objeto, se pertence a uma série específica no âmbito da coleção	Não há (0); Posterior (1); Original, sem série (2); Original, de uma série ou coleção específica (3)	2
Unicidade/ Raridade	Considerar a raridade da obra/objeto, a quantidade de obras/objetos similares do artista existentes e a singularidade da técnica	Não há (0); Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	3
Autenticidade/ Certificação	Obra com documentação de procedência/assinada, considera se apresenta fontes comprobatórias de origem	Não há (0); Pouca (1); Alguma (2); Autenticação (3)	3
Antiguidade	Considerar a importância da idade da obra/objeto, avaliando o contexto histórico, artístico e cultural em que foi criada	Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	3
Histórico	Considerar a importância da obra/objeto para a compreensão e para a apreciação da memória em relação à história local, nacional, do museu ou do órgão	Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	3
Cultural/ Sociopolítico	Significância cultural e social, considerar o número de eventos relacionados à obra, exposições (qualitativa e quantitativamente), empréstimos, demanda e impacto sociopolítico no estabelecimento de conexões sociais em sentido amplo	Poucos (1); Alguns (2); Muitos (3)	3

VALOR	DESCRIÇÃO	CRITÉRIO	RESPOSTA
Científico/ Tecnológico	Considerar a importância da obra para a geração de novos conhecimentos, produtos ou políticas públicas por meio de pesquisa científica e tecnológica.	Não há (0); Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	2
Educacional	Considerar a importância da obra para a educação "formal" e "não formal" por meio de sua utilização em exposições, atividades de ensino e canais de comunicação diversos	Baixa (1); Moderada (2); Elevada (3)	3
Abrangência	Considerar o alcance da influência da obra/objeto, tendo em vista sua popularidade em relação a fronteiras geográficas e culturais	Local (1); Nacional (2); Internacional (3)	3
Integridade	Considerar o estado de conservação e preservação anterior aos danos	Ruim (1); Bom (2); Ótimo (3)	2

**Imagem 3:** Questionário respondido para a OBRA 2.

A partir das respostas listadas na Imagem 3, foram obtidos os seguintes resultados para a OBRA 2:

- a. Coeficiente de Dano (CD): 0,80
- b. Nota Geral de Relevância: 93,3
- c. Fator de Relevância (FR): 0,60

### ESTIMATIVA DO VALOR GLOBAL DAS OBRAS E DO VALOR DE DANO

De posse dos dados apresentados, aplicando a Fórmula 3, calculou-se o Valor Global (VG) de cada obra para, finalmente, estimar o Valor de Dano (VD). O Quadro 6 compila os resultados encontrados para a OBRA 1 e para a OBRA 2.

OBRA	CD	VME (R\$)	FP	FR	VG (R\$)	VD (R\$)
1	0,55	103.919,21	0,10	0,45	161.074,78	88.591,13
2	0,80	1.712.424,31	0,10	0,60	2.911.121,33	2.328.897,06

**Quadro 6:** Estimativa do Valor de Dano causado à OBRA 1 e à OBRA 2.

### CONCLUSÕES

Por mais que critérios técnico-científicos sejam adotados, é inevitável a presença de vieses culturais na valoração de um bem histórico. No entanto, a metodologia desenvolvida demonstrou que os vieses podem ser minimizados. A padronização de fatores por meio de fórmulas pré-definidas e com a adoção de critérios objetivos, além da metodologia de cálculo do VME, diminuiu o grau de subjetividade e aumentou a transparência do processo como um todo. Assim, foi possível atender à demanda judicial de forma tempestiva, por meio de uma metodologia de valoração transparente, imparcial e auditável, características essas indissociáveis da atividade pericial e imprescindíveis à persecução penal.

Vale, ainda, salientar a imprescindibilidade da participação ativa do corpo técnico responsável diretamente pelas obras avaliadas. A determinação do FR se mostrou robusta quando realizada pelos conservadores, restauradores e museólogos, os quais possuem os registros e históricos de proveniência e materialidade das obras. Trata-se de um trabalho essencialmente multidisciplinar e que deve ser realizado em parceria com as instituições envolvidas.

Por fim, reconhece-se que não existe uma resposta exata para estimar o valor de um bem cultural, tampouco dos danos por ele eventualmente sofridos. Diante disso, enfatiza-se que este trabalho não teve o propósito de oferecer a melhor técnica ou o melhor meio de avaliação. Pelo contrário, além de atender a uma demanda sem precedentes e impreterível do sistema judiciário, buscou-se expor a carência e a necessidade do debate por soluções envolvendo crimes contra o patrimônio cultural brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, J. Cor e Cidade Histórica: Estudos Cromáticos e Conservação do Patrimônio. Porto: F.A.U.P., 2002, p. 656.
- ALMEIDA, F. Mercado de arte contemporânea: construção do valor artístico e do estatuto de mercado do artista. Fórum Sociológico [Online], 19, 2009, 15 p. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/sociologico/203>>. Acesso em: 24 fev. 2023.
- ALVES, A. F. de A. O Tombamento Como Instrumento de Proteção ao Patrimônio Cultural. Revista Brasileira de Estudos Políticos, p. 65-98, 2008.
- ANDRADE, R. R. D. de.; NASCIMENTO, R. de S.; GERMANO, M. G. Influências da física moderna na obra de Salvador Dali. Caderno Brasileiro de Ensino de Física, v. 24, n. 3, p.400-423, 2007.
- ARIZPE, L. Cultural Heritage and Globalization. In: AVRAMI, E.; MASON, R.; DE LA TORRE, M. (Eds.). Values and Heritage Conservation. Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, p. 32-37, 2000.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14653-1: Avaliação de bens – Parte 1: Procedimentos gerais. Rio de Janeiro, 2019. 19 p.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14653-2: Avaliação de bens – Parte 2: Imóveis urbanos. Rio de Janeiro, 2011. 62 p
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14653-7: Avaliação de bens – Parte 7: Bens de patrimônios históricos e artísticos. Rio de Janeiro, 2009. 18 p.
- AVRAMI, E.; MASON, R.; DE LA TORRE, M. Report on Research. In: AVRAMI, E.; MASON, R.; DE LA TORRE, M. (Ed.), Values and Heritage Conservation: Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000, p. 3-11.
- AZEVEDO, M. M. M. Valor de antiguidade, conservação e restauro. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 19, n. 32, p. 38-61, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/52454>>. Acesso em: 11 dez. 2023.
- BENHAMOU, F. A economia da cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, 196 p.
- BRANDI, C. Teoria da Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, 264 p.
- COELHO, C. M. T. Gestão de riscos para sítios históricos: uma discussão sobre valor. 2018. 328 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- DEL, M. S. T. T.; SEDGHPOUR, B. S.; TABRIZI, S. K. The semantic conservation of architectural heritage: the missing values. Heritage Science, 8:70, 13 p. Disponível em: <<https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-020-00416-w#citeas>>. Acesso em: 11 dez. 2023.
- FEILDEN, B. M.; JOKILEHTO, J. Management guidelines for world cultural heritage sites. Roma: ICCROM, 1998, 156 p.

- FINDLAY, M. *The Value of Art: Money, Power, Beauty*. Munich: Prestel, 2014, 207 p.
- GUEDES, M. T. F.; MAIO, L. M. Bem cultural. In: GRIECO, B.; TEIXEIRA, L.; THOMPSON, A. (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete).
- ICOMOS. *Nara Document on Authenticity*. 1994. Disponível em: <<https://www.icomos.org/en/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994>>. Acesso em: 11 dez. 2023.
- MASON, R. *Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices*. In: DE LA TORRE, M. (Ed.), *Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, p. 5-30.
- MENESES, U. T. B. O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: I FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 2009. Anais... Brasília: IPHAN, 2012. p.25-39.
- MIRANDA, M. P. de S.; NOVAIS, A. L. M. Metodologias de valoração econômica de danos a bens culturais materiais utilizadas Pela Promotoria estadual de defesa do Patrimônio cultural e turístico de Minas Gerais. *Revista do Ministério Público do Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Diretoria de Produção Editorial, Edição Especial, 2011, p. 38-49.
- RABELLO, S. *O Estado na Preservação de Bens Culturais: o tombamento*. Rio de Janeiro: Renovar, 1991, 156 p. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerRee\\_OTombamento\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerRee_OTombamento_m.pdf)>. Acesso em: 11 dez. 2023.
- RCE. Cultural Heritage Agency. *Assessing museums collections: collection valuation in six steps*. Amersfoort, 2014, 66 p.
- SANT'ANNA, P.; TREVISAN, P. S. *Estética e história da arte*. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional, 2017, 256 p.
- STEIGLEDER, A. M. Critérios de Valoração Econômica dos Danos a Bens Culturais Materiais. *Revista Magister de Direito Ambiental e Urbanístico*. Porto Alegre: Magister, v. 27, 2010, p. 56-82.
- THROSBY, D. Determining the Value of Cultural Goods: how much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of Cultural Economics*, vol. 27, 2003, p. 275-285.
- THROSBY, D. *Economic and Cultural Value in the Work of Creative Artists*. In: DE LA TORRE, M. (Ed.), *Values and Heritage Conservation: Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, p. 26-31, 2000.

**FELIPE FERREIRA PAULUCIO**

Perito Criminal Federal no Serviço de Perícias Documentoscópicas do Instituto Nacional de Criminalística da Polícia Federal  
*paulucio.ffp@pf.gov.br*

**YACY-ARA FRONER GONÇALVES**

Pesquisadora e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais  
*froner@ufmg.br*

**LICIA MARIA SAID DE LAVOR**

Perita Criminal Federal no Serviço de Perícias Documentoscópicas do Instituto Nacional de Criminalística da Polícia Federal  
*licia.lmsl@pf.gov.br*

**MARCUS VINICIUS DE OLIVEIRA ANDRADE**

Perito Criminal Federal no Setor Técnico-Científico da Superintendência Regional de Polícia Federal em Minas Gerais  
*marcus.mvoa@pf.gov.br*



# TESOUROS SAGRADOS: DESAFIOS NA VALORAÇÃO ECONÔMICA DO PATRIMÔNIO RELIGIOSO DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA

---

## SACRED TREASURES: CHALLENGES IN THE ECONOMIC VALUATION OF THE RELIGIOUS HERITAGE OF THE MUSEUM OF SACRED ART AT UFBA

---

**Fátima de Souza Freire, Sônia Maria da Silva Gomes, Therese Hofmann Gatti Rodrigues da Costa, Jorge Madeira Nogueira**

---

MUSEUS UNIVERSITÁRIOS  
MUSEU DE ARTE SACRA  
VALOR CONTÁBIL  
VALOR ECONÔMICO  
PRESERVAÇÃO CULTURAL

Este estudo investiga a gestão do patrimônio religioso do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS-UFBA), com foco nas contribuições da contabilidade e nos desafios da valoração econômica. O museu preserva peças barrocas próprias e da arquidiocese de Salvador, contribuindo para a estética sacra. A metodologia adotada é multidisciplinar em termos conceituais e, em termos empíricos, baseia-se em diversas fontes secundárias, com destaque para o balanço patrimonial e o Estatuto do Museu, seguida por fotografias que ilustram o processo da dualidade de propriedade dos ativos e suas implicações na gestão e valoração do patrimônio religioso. A pesquisa ressalta a importância da preservação histórica e cultural, além do compromisso com pesquisa em arte, contabilidade e economia. Destaca, também, o papel dos museus universitários no enriquecimento cultural de uma sociedade. Evidencia, por outro lado, para o caso específico do MAS-UFBA, sua relevância econômica e educacional no cenário acadêmico brasileiro.

---

UNIVERSITY MUSEUMS  
MUSEUM OF SACRED ART  
ACCOUNTING VALUE  
ECONOMIC VALUE  
CULTURAL PRESERVATION

This study investigates the management of the religious heritage of the Museum of Sacred Art of the Federal University of Bahia (MAS-UFBA), focusing on the contributions of accounting and the challenges of economic valuation. The museum preserves its own Baroque pieces and those of the Archdiocese of Salvador, contributing to the sacred aesthetics. The methodology adopted is multidisciplinary in conceptual terms and, in empirical terms, is based on various secondary sources, with emphasis on the balance sheet and the Museum's Statute, followed by photographs. The research underscores the importance of historical and cultural preservation, as well as a commitment to research in art, accounting, and economics. It also highlights the role of university museums in the cultural enrichment of a society. It likewise evidences, for the specific case of the MAS-UFBA, its economic and educational relevance in the Brazilian academic scenario.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

## 1 INTRODUÇÃO

A arte sacra é expressão primordial da fé e da devoção religiosa de agrupamentos humanos, particularmente na tradição católica. Ela engloba uma variedade de formas artísticas, incluindo pinturas, fotografias, esculturas, arquitetura e objetos litúrgicos, utilizados em contextos religiosos para representar temas sagrados, narrativas bíblicas e figuras religiosas. No seio da Igreja Católica, a arte sacra tem relevância na adoração, educação religiosa e transmissão da mensagem cristã. Muitas igrejas, catedrais e capelas católicas ao redor do mundo são adornadas com obras de arte sacra que refletem a beleza, espiritualidade e a riqueza da tradição religiosa (Spaccaqueerch, 2019).

Ao longo dos séculos, a produção artística de figuras proeminentes como Michelangelo, Leonardo da Vinci e Caravaggio contribuiu significativamente na formação e expressão da arte sacra, influenciando a espiritualidade e o culto religioso. Suas obras, marcadas pela maestria técnica e pela expressividade emocional, continuam a ser fonte de inspiração e contemplação para os fiéis, transcendendo as barreiras do tempo e mantendo sua relevância até os dias atuais (Carvalho, 2023).

As estruturas físicas que abrigam essas obras tornam-se monumentos sacro. Muitas vezes, esses locais não são apenas espaços de culto, mas também verdadeiras galerias de arte que testemunham a devoção e a habilidade artística de várias épocas e culturas. Um exemplo desses monumentos são as igrejas barrocas brasileiras. Além de objetos barrocos, é comum encontrar móveis, quadros e diversos bens ou ativos integrados. Esses bens, conforme Fabrino (2012), são elementos artísticos ou ornamentais que estão permanentemente fixados, em um ambiente arquitetônico, como em uma igreja, capela, ou outro espaço sacro.

Nesses contextos, esses componentes integram-se à estrutura do local, contribuindo para sua ornamentação e caracterização estética. Exemplos comuns de bens ou ativos integrados incluem retábulos, pinturas em murais, esculturas em relevo, revestimentos parietais e elementos decorativos em madeira ou metal. Esses elementos são considerados parte integrante do espaço e geralmente não são removidos facilmente, valorizando ainda mais a expressão estética das igrejas barrocas, e também contribuindo para criar uma atmosfera de grande riqueza visual e devoção.

1. Disponível em: <https://cadastro.museus.gov.br/>

No Brasil, conforme o Cadastro Nacional de Museus (CNM)<sup>1</sup>, há 31 museus de arte sacra, abrangendo uma ampla gama de regiões e acervos. Entre esses museus, cita-se o Museu de Arte Sacra (MAS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), localizado em Salvador (BA), o Museu de Arte Sacra de Mariana, em Minas Gerais, e o Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP). Além desses, há o Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas, em Taubaté (SP), o Museu Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida do Norte (SP), e o Museu de Arte Sacra de Paraty, no Rio de Janeiro (RJ). Outros exemplos incluem o Museu Aleijadinho, em Ouro Preto (MG), e o Museu de Arte Sacra de Santos, em Santos (SP). Esses museus abrigam uma rica diversidade de obras de arte sacra, englobando pinturas, esculturas, vestimentas, livros litúrgicos e diversos outros objetos relacionados à arte e à religião.

Na Bahia, a arte sacra assume um papel central, não só como expressão de fé, mas também como meio de preservação cultural, impulsionando o turismo e promovendo o diálogo intercultural e inter-religioso. Conforme Lopes (2012), o Estado abriga um dos maiores acervos sacros do Brasil. Em destaque, o MAS-UFBA, localizado no Centro Histórico de Salvador, que realiza atividades de conservação e divulgação do pa-

patrimônio cultural e histórico da arte sacra na região, englobando ativos da UFBA e de outras entidades, principalmente da diocese de Salvador.

O MAS-UFBA, sendo um dos museus mais antigos do país, alberga uma vasta coleção de arte sacra luso-brasileira, considerada uma das mais importantes do Brasil. Para além do seu valor histórico, o museu abriga atividades de ensino, pesquisa e extensão para os estudantes da Universidade Federal da Bahia (UFBA, 1969), que administra sua gestão desde sua fundação em 1959. A gestão colaborativa deste museu é um exemplo notável de preservação cultural, como evidenciado na experiência de Cancela (2020), que documentou a coleção de esculturas devocionais do Museu de Arte Sacra da Misericórdia em Porto Seguro, Bahia.

Uma gestão colaborativa adequada das obras de arte sacra é imperativa, tanto para os museus e universidades, quanto para as igrejas que as abrigam. Em primeiro lugar, do ponto de vista administrativo, ela desempenha um papel essencial na preservação física das obras ao longo do tempo, garantindo que estejam protegidas contra danos ambientais, desgaste natural e deterioração. Isso inclui medidas como controle de temperatura e umidade, procedimentos de limpeza adequados e a implementação de sistemas de segurança para prevenir roubos e vandalismo.

A gestão financeira, por sua vez, garante recursos adequados para a conservação, restauração e aquisição de novas obras, bem como para cobrir despesas operacionais, salários de funcionários e outras necessidades institucionais. Adicionalmente, a gestão contábil permite a transparência e prestação de contas, garantindo que os recursos sejam empregados de maneira eficiente e responsável. Em última análise, uma gestão colaborativa eficaz em todas essas áreas garante que as obras de arte sacra sejam preservadas e apreciadas por gerações, presente e futuras, tanto nos ambientes museológicos e universitários quanto nas igrejas, mantendo viva a rica herança histórica e religiosa que elas representam.

Os efeitos de uma gestão colaborativa eficaz ultrapassam os limites do administrativo, do financeiro e do contábil, gerando impactos econômicos significativos. Os ganhos - pecuniários e não pecuniários - se difundem por inúmeros segmentos da sociedade, direta e/ou indiretamente envolvidos com atividades de ensino, pesquisa e extensão da universidade cogestora. Esses ganhos econômicos, tangíveis e/ou intangíveis materializam-se, também, da visita, contemplação e conservação e divulgação do patrimônio cultural e histórico da arte sacra de uma comunidade/sociedade.

O objetivo deste estudo é investigar a dinâmica da gestão do patrimônio religioso do MAS-UFBA, com foco nos desafios enfrentados na determinação das abordagens contábil, financeira e econômica mais adequadas para a valoração monetária de estoque e fluxos de um patrimônio religioso. Considerando a complexidade que envolve a gestão financeira e contábil das obras de arte sacra em universidades públicas, museus públicos e igrejas no Brasil, o estudo analisa e enfatiza como essas instituições lidam com questões contábeis específicas - conservação dos ativos, prestação de contas e transparência financeira -, assim como elas devem contemplar os significativos benefícios econômicos - em consequência, sociais - derivados de suas atividades.

Para a consecução de seu objetivo, o estudo apresenta os métodos de valoração mais adequados para as obras de arte sacra, levando em consideração, entre outros aspectos, a dualidade de propriedade dos ativos entre a universidade e a Arquidiocese de Salvador, Bahia. Ao examinar essas questões, este estudo contribui para um maior entendimento das práticas contábeis no contexto do patrimônio religioso, das estraté-

gias de gestão financeira e contábil nessas instituições, dos seus impactos econômicos, visando a promoção da transparência na responsabilidade financeira e econômica da preservação do rico patrimônio cultural e histórico representado pela arte sacra.

A relevância deste estudo reside na necessidade premente do público em geral em obter informações sobre as condições financeiras não apenas dos museus, que representam um valioso patrimônio cultural, mas também das instituições religiosas, como a arquidiocese. Ao envolver recursos orçamentários públicos, os gestores de museus e instituições religiosas precisam evidenciar que cada centavo gasto gera benefícios superiores para a sociedade considerada em seu conjunto. Além disso, o estudo oferece um contexto valioso sobre as dioceses católicas, destacando a importância do caso examinado como um ambiente de aprendizado realista para pesquisadores das ciências sociais aplicadas. Ao participarem de simulações que os colocam no papel de gestores financeiros e partes interessadas, os gestores têm a oportunidade de se envolver ativamente e ganhar experiência prática em lidar com questões de valoração econômica complexas em um contexto organizacional significativo.

O artigo está organizado em três seções centrais, complementadas por esta Introdução e pela Conclusão. Na próxima seção 2, são apresentados os desafios, conceituais e empíricos, para a valoração contábil e econômica de museus, com ênfase nos museus brasileiros. Na parte inicial da seção, descrevem-se as peculiaridades organizacionais do MAS-UFBA. Já na segunda parte, são discutidos os impactos decorrentes de relatórios financeiros deficientes na relação entre stakeholders e gestores em um contexto sem fins lucrativos, assim como os instrumentos de valoração econômica que possibilitam estimar os benefícios intangíveis do Museu. Na seção 3, destacam-se os métodos e procedimentos deste estudo, em especial do seu componente empírico. Por fim, na última seção central, são analisados os resultados contábeis do MAS-UFBA e sugeridos métodos e procedimentos para sua futura valoração econômica.

## **2 ARTE SACRA: DESAFIOS PARA VALORAÇÃO CONTÁBIL E ECONÔMICA EM MUSEUS BRASILEIROS**

### **2.1 O MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA**

No Brasil, a Política Nacional de Museus, estabelecida em 2003, visa valorizar e preservar o patrimônio cultural brasileiro, fortalecendo as instituições museológicas e fomentando a diversidade cultural. Com sete eixos programáticos abrangentes, a política aborda desde a gestão até a aquisição de fundos museológicos. O Cadastro Nacional de Museus já catalogou mais de 3.800 instituições, enquanto o Registro de Museus sistematizou a organização museológica brasileira<sup>2</sup>. O Plano Nacional Setorial de Museus estabeleceu diretrizes até 2030, demonstrando o contínuo comprometimento do Brasil com o setor museológico. Nesse ambiente, estão os museus universitários.

No contexto de significativa expansão do número e da diversidade de museus universitários no país, totalizando 129 unidades que abrangem uma ampla variedade de áreas de especialização, como Ciências Naturais, História, Antropologia e Arte, Almeida (2001) ressalta a importância dessas instituições na preservação e disseminação do patrimônio cultural e científico brasileiro.

Mota e Sá (2023) destacam que nos anos 1940 e 1950, após a demolição da antiga Sé da Bahia, surgiu a necessidade de preservar os bens móveis e ativos integrados à

2. A plataforma Museusbr (<https://cadastro.museus.gov.br/>) facilita o intercâmbio de informações.

3. Na subseção 2.2. na sequência deste texto, essas atividades de ensino, pesquisa e extensão representam um componente do valor econômico do MAS-UFBA, que iremos denominar Valor de Uso Direto (VUD) do Museu.

arquitetura. Naquele momento, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Arquidiocese de São Salvador da Bahia uniram esforços para criar o Museu de Arte Sacra (MAS), aproveitando o antigo Convento Carmelita de Santa Tereza, que na época estava abandonado. De acordo com Guimarães (2008), a fundação do Museu de Arte Sacra da UFBA em 1959, localizado no Centro Histórico de Salvador, Bahia, marca um momento significativo na história cultural da região. Durante o IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, o museu foi formalmente inaugurado como parte integrante da UFBA (Rabelo, 2020). O MAS-UFBA, tombado pelo IPHAN, emergiu como um polo influente nas artes, impulsionado pela visão e liderança de sua gestão.

O MAS-UFBA, além de ter a função de preservação e exposição, é utilizado como laboratório de ensino, pesquisa e extensão para os alunos da UFBA<sup>3</sup>, além de ser mantido como um órgão suplementar da universidade, conforme consta no Decreto nº 62.241 de 08/02/1968, e vinculado à Reitoria por meio da Resolução nº157 de 20/11/1969. Segundo o artigo 3º desse documento, o MAS-UFBA está em consonância com o artigo 61 do Estatuto da UFBA.

Adicionalmente, Costa e Lemos (2018) relatam que em 1969, foi proposta a criação do segundo Curso de Museologia do Brasil, situado no nordeste do país, e em 1970, após a obtenção da autorização do então Conselho Superior de Educação, o curso foi oficialmente autorizado a operar nas instalações da UFBA. O Museu possui um Regimento datado de 1972, que estabelece diretrizes específicas para suas operações e atividades, ressaltando ainda mais sua importância.

A criação da Diocese de Salvador da Bahia, conforme descrito na *Super Specula Militantis Ecclesiae* (1551), foi um marco importante na história religiosa e cultural do Brasil. Emitida pelo Papa Júlio III em 25 de fevereiro de 1551, essa bula papal delineou as fronteiras geográficas da diocese e estabeleceu suas autoridades eclesiásticas, incluindo o primeiro bispo, Dom Pedro Fernandes Sardinha. A criação da diocese permitiu a organização e administração da Igreja Católica na colônia, expandindo o catolicismo e a evangelização dos povos indígenas e africanos na região. Esse evento histórico influenciou a formação da identidade cultural e religiosa do Brasil, evidenciando o Estado da Bahia como um centro estratégico para a propagação do cristianismo na América Portuguesa.

Sousa (2015) descreve que a pesquisa conduzida sobre a Biblioteca Dom Clemente da Silva Nigra do MAS-UFBA abarcou uma investigação profunda do contexto histórico e social que culminou na fundação e desenvolvimento do Museu, desde seus primórdios como Convento até sua estrutura e coleções atuais. Essa análise histórica abordou uma ampla gama de aspectos políticos, econômicos, artísticos e sociais, tanto em âmbito global quanto local, abrangendo o período que se estende do século XVII até a década de 1960. Essa abordagem permitiu destacar não apenas a concepção e inauguração do MAS-UFBA, mas também sua integração e impacto na sociedade da época.

Emoldurado por esse contexto histórico de sua criação, para compreender plenamente a significância do MAS-UFBA no cenário dos museus universitários brasileiros, é fundamental abordar suas diversas facetas como patrimônio cultural. Tanto o patrimônio material, representado por obras de arte como pinturas, esculturas e monumentos históricos, quanto o patrimônio imaterial, que engloba tradições transmitidas ao longo do tempo, contribuíram para a tradição cultural do Brasil. Enquanto as obras materiais refletem a criatividade humana em elementos tangíveis, como arte e monumentos, as tradições imateriais permeiam rituais, práticas sociais e conheci-

4. Mais uma vez cabe destacar que na subseção 2.2 esses componentes dessa herança cultural representam um componente do valor econômico do MAS-UFBA, que iremos denominar Valor de Uso Indireto (VUI) do Museu.

5. Mais um componente do VUD em valoração econômica.

6. Emergem outros componentes do VUI do Museu no que concerne procedimentos de valoração econômica.

mentos tradicionais, constituindo uma herança cultural viva e em constante evolução (Unesco, 2012)<sup>4</sup>.

Em destaque, a arte sacra assume um papel central na Bahia e em outras regiões do Brasil, influenciando a expressão da fé religiosa, a preservação da cultura e história, e impulsionando o turismo e a economia locais (Bispo, Lodi e Spinola, 2020). Na Bahia, em particular, a arte sacra é fundamental por vários motivos. Ela é um reflexo da diversidade religiosa da região, com proeminência para o Catolicismo e o Candomblé, entre outras tradições (Silva, 2012). Por meio de pinturas, esculturas, arquitetura de igrejas e objetos litúrgicos, a arte sacra materializa essa fé. Além disso, ela reflete a fusão de influências culturais de origens diversas, como elementos africanos, europeus e indígenas. Muitas obras sacras narram histórias relacionadas à colonização, escravidão, resistência e espiritualidade das comunidades afrodescendentes, contribuindo para a preservação da história e identidade cultural baiana (Berkenbrock, 2012).

Do ponto de vista turístico<sup>5</sup>, a arte sacra é um elemento de destaque, que atrai visitantes para contemplar as igrejas coloniais, capelas e museus que abrigam essas coleções. O turismo religioso tem agregado valor à economia local, gerando receita por meio de visitas, hospedagem, alimentação e comércio de artesanato religioso. No caso da Bahia, a diversidade da arte sacra parece promover a tolerância religiosa e o diálogo inter-religioso, reconhecendo e valorizando as diferentes expressões de fé para fomentar um maior entendimento e respeito entre as comunidades na região<sup>6</sup>. De acordo com Avancini (2021), a Lavagem do Nosso Senhor do Bonfim, por exemplo, é uma festa popular que possui profundo significado cultural e histórico para o povo brasileiro. Acrescenta ainda que essa manifestação religiosa não apenas incorpora aspectos de identidade, memória e resistência, mas também reflete a miscigenação e a colonização que moldaram a nação.

As diversas perspectivas sobre o patrimônio cultural, conforme discutido por Candelas, Ojeda, Cisneros e López (2019), podem ser divididas em conservacionista e prática/funcional. A abordagem conservadora, respaldada por instituições como o Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) e UNESCO, enfatiza a preservação do patrimônio como um "bem cultural", valorizando sua importância antropológica e identitária para a comunidade. Por outro lado, a visão prática/funcional considera o patrimônio como um "recurso cultural", buscando aproveitá-lo para gerar rentabilidade social, especialmente no contexto do turismo. Essa visão recebe apoio de entidades como Secretaria de Turismo (SECTUR), Organização Mundial do Turismo (OMT) e setor privado. Uma visão mista reconhece a dualidade do patrimônio como construção social e recurso aproveitável, buscando conciliar os objetivos de preservação e rentabilidade em benefício da comunidade.

As diversas perspectivas sobre a gestão do patrimônio cultural, notadamente no MAS-UFBA, evidenciam os desafios inerentes a essa tarefa. É relevante encontrar um equilíbrio entre a conservação do patrimônio e seu potencial educacional e econômico, visando assegurar tanto sua preservação quanto os benefícios sociais que ele pode proporcionar a longo prazo. Contabilidade e economia, enquanto áreas de ciência, têm a contribuição de traduzir essas distintas perspectivas em valores monetários que contribuam para a eficácia e a eficiência na gestão do MAS-UFBA, especificamente, e de qualquer outro museu.

No caso peculiar do objeto deste estudo, a relação entre os ativos e obras do MAS-UFBA e da Arquidiocese da Bahia está intrinsecamente ligada à colaboração



entre essas instituições no estabelecimento e gestão do museu. A Arquidiocese da Bahia desempenhou um papel relevante nesse processo, contribuindo com obras e patrimônio para a formação do acervo do museu. O convênio estabelecido entre a UFBA e a Arquidiocese, inicialmente em 1959 e renovado em 2019, definiu as bases para a administração do museu, incluindo o comodato das coleções e da estrutura física. A coleção originalmente composta pelas obras da Arquidiocese foi ampliada e diversificada ao longo do tempo pela UFBA.

Essa parceria entre a UFBA e a Arquidiocese da Bahia fortaleceu significativamente o Museu de Arte Sacra, permitindo a preservação e exposição de um acervo cultural riquíssimo, considerado um dos mais importantes do país. A colaboração entre essas entidades ressalta a sua importância para a preservação e promoção do patrimônio cultural e religioso na Bahia. Essa cooperação exige um tratamento peculiar em termos contábeis, apesar de não ter consequências relevantes para a valoração econômica do MAS-UFBA.

## 2.2 DESAFIOS E PRÁTICAS NA GESTÃO DE OBRAS DE ARTE SACRA

### 2.2.1 Desafios e práticas contábeis

A contabilidade desempenhou um papel fundamental em instituições religiosas ao longo da história, influenciando e sendo influenciada por práticas religiosas e teológicas (Booth, 1993; Antinori, 2004; Araújo, 2010; Cordery, 2015; Silva, Pereira, 2017; Lima, 2018; Lo Turco, Giovanni, Tomalini, 2021; Rabelo, Bonfim, 2023). Cordery (2015) revela como a contabilidade afeta organizações religiosas e como o pensamento religioso influencia contextos sociais e comerciais. Logo, a gestão contábil e financeira das igrejas ainda continua a ser um desafio complexo e relevante.

Ruhl e Smith (2012) abordaram um estudo de caso concernente ao contexto de relatórios financeiros na Arquidiocese Católica Romana de Nova Orleans. O trabalho ressalta a importância da conformidade com os princípios contábeis geralmente aceitos e o papel crucial desempenhado por auditorias na elaboração de relatórios financeiros de organizações sem fins lucrativos. O texto destaca diversos tópicos, incluindo a relevância dos princípios contábeis geralmente aceitos, a eficácia da auditoria na garantia da integridade dos relatórios financeiros, a significância dos principais demonstrativos financeiros e notas explicativas, bem como os requisitos específicos de relatórios financeiros destinados a organizações sem fins lucrativos. A gestão financeira surge como um aspecto fundamental para promover a transparência e para construir a confiança dos *stakeholders*.

Especificamente, a gestão das obras de arte sacra em universidades públicas, museus públicos e igrejas no Brasil é uma tarefa complexa que envolve o cumprimento de diversas regulamentações e exigências legais. As universidades públicas, como a UFBA, devem seguir o Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público (MCASP) estabelecido pela Secretaria do Tesouro Nacional (STN), responsável por legislação própria para todo setor público brasileiro. Essa complexidade acrescenta um desafio extra à administração dessas obras, demandando uma equipe especializada em contabilidade e finanças para assegurar a conformidade com as normas e a manutenção precisa dos registros financeiros.

Paralelamente ao cenário museológico, as instituições religiosas no Brasil estão sujeitas a exigências contábeis e fiscais específicas, regulamentadas pelo Conselho Federal de Contabilidade (CFC) e outras entidades governamentais. Essas normas contábeis visam a garantir transparência e conformidade legal das instituições religiosas por meio da ela-



boração de relatórios contábeis e da observância de princípios contábeis fundamentais, como a conservação e a materialidade. Aspectos fundamentais da contabilidade para organizações religiosas englobam desde obrigações acessórias, como a declaração de impostos, até a elaboração de relatórios contábeis mensais e anuais (Delaméa, 2001).

Embora as normas internacionais de contabilidade, como o *International Financial Reporting Standards* (IFRS), não sejam diretamente aplicáveis a igrejas e organizações religiosas, estas podem optar por adotar princípios e práticas contábeis similares, desde que adaptados às suas peculiaridades e em conformidade com a legislação nacional. Vale ressaltar que os profissionais especializados no terceiro setor, como contadores para igrejas, desempenham um papel importante na garantia da conformidade com as normas contábeis e fiscais, contribuindo para a transparência e a responsabilidade financeira das instituições religiosas.

Adicionalmente, Maranhão e Ribeiro (2021) destacam que estudos brasileiros sobre atribuição de valor contábil a patrimônios culturais são recentes e principalmente abordados por especialistas em Contabilidade, enquanto as relações com a Museologia são escassas. Revelou-se a ausência de tratamento contábil para esses bens, destacando a necessidade de uma abordagem conjunta entre Contabilidade, Patrimônio e Memorial da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) para melhor valorizá-los e reconhecê-los nas demonstrações contábeis.

As IPSAS (*International Public Sector Accounting Standards*), ou Normas Internacionais de Contabilidade do Setor Público, emitiram a IPSAS 17, que aborda o reconhecimento e mensuração de ativos imobilizados, incluindo os *heritage assets* (ativos culturais), que são bens de valor cultural, histórico ou artístico. Essa norma reconhece que diferentes entidades podem ter visões variadas sobre como esses ativos devem ser tratados contabilmente, o que reflete a diversidade de práticas e interpretações na contabilidade do setor público.

De acordo com Napier e Giovannoni (2021), há um debate sobre se os proprietários de *heritage assets* devem incluí-los em seus balanços patrimoniais. Um estudo da coleção de 77 pinturas doadas por Thomas Holloway ao *Royal Holloway College* entre 1881 e 1883 foi conduzido, revelando que essa coleção permaneceu essencialmente invisível como um objeto contábil até 1999, quando os requisitos contábeis para *heritage assets* foram aplicados pela primeira vez. O estudo emprega conceitos de Jean Baudrillard e Bruno Latour para examinar a relação entre os sinais contábeis e seus referentes, concluindo que os ativos são representados por sinais contábeis que podem ter efeitos materiais reais, mas não hiper-reais.

Para a valoração de ativos culturais no contexto de museus, alguns métodos de valoração contábil podem ser considerados, conforme Freire, Lima, Issifou e Baugarten (2021). Esses métodos são:

- (i) Método do Custo Histórico: baseia-se no valor original ou custo de aquisição de um ativo ou no valor original de uma obrigação na data de sua criação;
- (ii) Método do Lucro Cessante: se refere à perda de lucros ou ganhos que uma pessoa ou empresa sofre como resultado de não poder realizar uma atividade, transação ou investimento específico devido a uma circunstância adversa;
- (iii) Método do Valor Justo: se refere ao preço pelo qual um ativo pode ser trocado entre partes conhecedoras e dispostas em uma transação no mercado.

Na seção seguinte, serão discutidos os principais desafios e práticas da economia para a valoração de ativos culturais.

### 2.2.2 Desafios e práticas da economia

A visão da Economia sobre museus de arte difere da Contábil, e sendo a essa, complementar. As especificidades da visão econômica podem ser sintetizadas nas palavras de Feldstein (1991): museus de arte são, ao mesmo tempo, notavelmente ricos e notavelmente pobres. “Museus tão ricos em arte também são pobres quando julgados pelos orçamentos operacionais disponíveis para a preservação, proteção, restauro, exibição e educação associados a essa arte” (Feldstein, 1991, p. 1). Isso significa que, embora os museus de arte sejam uma parte vital de nossa cultura, financeiramente eles são entidades relativamente negligenciadas da economia de um país. Como instituições sem fins lucrativos, eles não têm a capacidade de levantar recursos financeiros da maneira que as empresas privadas podem, e nem financiamento público substancial das autoridades governamentais.

De uma perspectiva da Economia, uma eficaz e eficiente gestão de um museu de artes, a correta gestão contábil é condição necessária, mas não é suficiente. Seu gestor precisa permanentemente explicitar benefícios do seu museu de arte que não são capturados na valoração contábil de receitas e que suplantam em muito os custos contábeis que ele ou ela deve arcar com minguados recursos orçamentários. Como já destacado, museus de arte geram efeitos tangíveis e intangíveis a partir de suas atividades. De uma perspectiva da sociedade considerada em seu conjunto, ambos tipos de efeitos são apreciados e necessários.

Os efeitos tangíveis de museus de arte são, em sua maioria, capturados pelos métodos e procedimentos contábeis. No entanto, nem todos o são. No caso do MAS-UFBA, por exemplo, as atividades educacionais viabilizadas pela sua existência não têm todo o seu valor (econômico) capturado pela contabilidade e não estão, portanto, lançados nos seus demonstrativos contábeis. Acrescenta-se a isso, a não captura pela contabilidade da esmagadora maioria dos efeitos intangíveis de museus de arte. Para que esses efeitos (alguns tangíveis e muitos intangíveis) tenham seus valores monetários estimados, os métodos de valoração econômica de bens públicos devem ser utilizados.

É essencial destacar a necessidade para a correta aplicação desses métodos de valoração econômica, assim como da explicitação criteriosa dos efeitos tangíveis e intangíveis. Economistas argumentam que a valoração econômica de qualquer bem ou serviço origina-se na especificação dos seus componentes do Valor Econômico Total (VET). Para efeitos deste estudo, o VET pode ser subdividido em Valor de Uso Direto (VUD), em Valor de Uso Indireto (VUI), Valor de Opção (VO) e Valor de Existência (VE)<sup>7</sup>.

Em uma primeira etapa, o VET é composto por elementos de Valor de Uso Direto (VUD) que representa usos que seres humanos fazem diretamente do bem ou serviço que se deseja estimar o valor econômico. No VUD serão listados usos tangíveis (p.e. o consumo de um bem) e usos intangíveis (p.e. visitação e contemplação de uma obra direta disponível em um determinado lugar). Já em uma segunda etapa, os componentes do VUI devem ser explicitados. Esses tendem a ser predominantemente intangíveis, tais como, a importância antropológica e identitária de um museu para uma comunidade.

É evidente que VUD e VUI são existentes e desejáveis não apenas em um único momento. Eles possuem uma dimensão temporal que pode se estender por anos ou décadas. O tratamento do VUD e VUI ao longo do tempo se explicita no VO do VET de um bem ou serviço. Por fim, o VE busca refletir, entre outros fatores, o legado que membros da presente geração desejam passar a gerações futuras, mesmo que elas ou eles não usufruam, direta e/ou indiretamente, do bem ou serviço sob análise.

7. Em termos rigorosos, o VET apresenta mais um componente: Valor de Quase-Opção (VQO) que captura usos direto e/ou indiretos que podem surgir a partir do progresso científico e tecnológico da humanidade. O VQO é significativamente relevante em estudos sobre a diversidade biológica. No entanto, não apresenta justificativa relevante para ser considerado em estudos sobre museus. Detalhes em Castro e Noqueira (2019).

8. Aqui apresentamos apenas os métodos de valoração econômica relevantes para obter o valor econômico de um museu. Para uma lista completa de métodos, consultar Castro e Nogueira (2019). Esses autores grupam os métodos (i), (ii) e (iii) como Métodos Função Demanda. Os outros quatro aqui mencionados, são grupados como Métodos Função de Produção (MFP).

Para a valoração econômica de ativos culturais no contexto de museus, alguns métodos de valoração econômica podem ser considerados (ver detalhes em Castro e Nogueira, 2019). Esses métodos<sup>8</sup> são:

- (i) Método de Valoração Contingente (MVC): parte do pressuposto de que o valor de um bem ou serviço pode ser manifestada na quantia máxima que uma pessoa estaria disposta a pagar por ele, refletindo, assim, a utilidade ou satisfação que esse bem ou serviço lhe proporciona;
- (ii) Método Custos de Viagem (MCV): os gastos realizados por uma pessoa para visitar destinos turísticos, locais históricos, museus, galerias ou áreas naturais refletem, pelo menos em parte, a quantia máxima que essa pessoa estaria disposta a pagar pela sua conservação/preservação;
- (iii) Método Preços Hedônicos (MPH): baseado nas características intrínsecas ou atributos que o compõem um determinado bem ou serviços comparando-o com bem ou serviço substituto que não possua essas características ou atributos;
- (iv) Método Dose-Resposta (MDR): em ativos culturais, o MDR reflete como diferentes níveis de investimento ou esforços de preservação se correlacionam com (a resposta ou) o valor resultante em termos de conservação e preservação do patrimônio;
- (v) Método Custo de Reposição (MCR): valor monetário necessário para substituir, recuperar, ou reabastecer um ativo ou recurso por um equivalente semelhante;
- (vi) Método Custo de Oportunidade (MCO): o valor de um ativo, bem ou serviço se reflete na melhor alternativa que possa ser considerado um substituto (quase) perfeito daquele ativo, bem ou serviço;
- (vii) Método Custos Evitados (MCE): gastos que garantam a manutenção de ativos, bens ou serviços em condições ideais e que podem ser considerados como o seu valor econômico mínimo (piso).

Cada um desses métodos tem suas vantagens e desvantagens. A escolha do método mais apropriado dependerá da disponibilidade de dados, da natureza das obras de arte sacra e das necessidades contábeis das organizações envolvidas. Essas considerações são essenciais para promover a transparência e a responsabilidade financeira, garantindo o adequado reconhecimento e valorização dos bens culturais nas instituições religiosas e museológicas. Voltaremos a esses aspectos na Seção 4 deste texto.

### 3 METODOLOGIA

A metodologia adotada neste artigo baseia-se em uma abordagem multidisciplinar. Suas características básicas são a consulta a fontes bibliográficas de diferentes áreas de conhecimento científico e a incorporação de informações provenientes de diferentes fontes, tais como o balanço patrimonial, o Estatuto de Museus, o documento normativo do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) intitulado "Subsídios para a elaboração de planos museológicos", bem como documentos normativos da Universidade Federal da Bahia e do Museu de Arte Sacra. Pesquisas semelhantes são escassas para a realidade brasileira, colocando este como um estudo exploratório.

Em termos empíricos, primeiro foi realizada uma análise do Balanço Patrimonial e Notas Explicativas da UFBA com o intuito de observar a evolução do imobilizado no

período de 2015 a 2022. A escolha desse período foi condicionada pelo Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público (MCASP), documento basilar que define a categorização de ativos como bens do patrimônio cultural dentro das normas nacionais, destacando sua importância histórica, cultural ou ambiental e sua retenção não necessariamente para geração de entradas de caixa.

A sexta edição do MCASP permitiu o reconhecimento e mensuração desses ativos, exceto quando possuem potencial para gerar serviços além de seu valor cultural. No entanto, a Portaria nº 548 da STN estabeleceu prazos para a adoção de procedimentos contábeis relacionados ao patrimônio, visando unificar as demonstrações financeiras da União, estados, Distrito Federal e municípios, com datas obrigatórias para o reconhecimento, mensuração e evidenciação dos bens do patrimônio cultural. Essa análise proporcionou temas sobre a situação financeira e a estrutura de recursos do Museu, fundamentais para compreender sua capacidade operacional e necessidades.

Os documentos normativos da UFBA e do Museu de Arte Sacra foram consultados para alinhar as práticas museológicas com as políticas institucionais da Universidade e do próprio Museu. Essa integração teve como objetivo garantir a coerência e conformidade das ações propostas com as diretrizes da instituição de origem. Adicionalmente, solicitou-se ao Museu informações sobre atividades realizadas em sua gestão, sendo fornecido um relatório de 2015 sobre as metas estabelecidas pela unidade.

Ao integrar esses elementos, a metodologia adotada neste estudo visa proporcionar uma análise abrangente e alinhada com as diretrizes institucionais, promovendo a eficiência na gestão museológica e a preservação adequada do patrimônio cultural.

## 4 ANÁLISE DOS RESULTADOS

### 4.1 EVOLUÇÃO DO IMOBILIZADO DA UFBA

A Tabela 1 apresenta a evolução do imobilizado da UFBA ao longo dos anos de 2015 a 2021, bem como a taxa de evolução em relação ao ano anterior.

ANO	VALOR DO IMOBILIZADO EM R\$	EVOLUÇÃO*
2015	2.754.731.875,02	—
2016	2.791.736.765,19	1,34%
2017	2.881.478.259,33	3,22%
2018	3.252.346.763,53	12,84%
2019	3.386.004.536,14	4,10%
2020	3.489.338.527,72	3,05%
2021	3.853.823.108,28	10,44%
2022	4.400.737.911,59	14,19%
* Evolução = (Valor final - Valor inicial) / Valor inicial * 100%		

**Tabela 1** Evolução do imobilizado em valores correntes da UFBA. Fonte: Dados das demonstrações contábeis da UFBA

Observa-se um crescimento constante no valor do imobilizado ao longo dos anos, refletindo possíveis investimentos em infraestrutura e ativos fixos por parte da UFBA. As taxas de evolução apresentam variações ao longo do período. Em alguns anos, como em 2018 e 2021, houve um crescimento significativo, enquanto em outros anos, como em 2016 e 2020, o crescimento foi mais modesto. No entanto, anos de 2018 e 2022 se

destacam por apresentarem as maiores taxas de evolução, com 12,84% e 14,19%, respectivamente. Isso sugere períodos de investimentos mais intensivos em ativos fixos ou aquisições significativas de patrimônio pela UFBA. Em contraste, os anos de 2019 e 2020 mostram uma evolução mais moderada do imobilizado, com taxas de crescimento em torno de 4% e 3%, respectivamente. Isso pode indicar uma estabilização ou menor intensidade nos investimentos em ativos fixos durante esses períodos. É importante destacar que os dados são provenientes das demonstrações contábeis da UFBA, o que confere confiabilidade às informações apresentadas. A evolução mencionada foi impulsionada pela implementação da Portaria nº 548 da STN, a qual estabeleceu prazos para a adoção de procedimentos contábeis relativos ao patrimônio.

Durante o período de 2017 a 2022, os relatórios contábeis da UFBA categorizaram museus como parte dos "Outros Bens Imóveis de Uso Especial" (como hospitais e museus), dentro da subconta de Bens de Uso Especial dos Bens Imóveis imobilizados, totalizando um valor de R\$ 609.673.972,93 em 2022. No entanto, de acordo com as notas explicativas, que se fundamentaram em dados fornecidos pelo setor de controle patrimonial, o Museu de Arte Sacra é de fato propriedade da Arquidiocese de São Salvador. Além disso, as notas explicativas também indicam que as reavaliações dos ativos imobilizados são realizadas exclusivamente em resposta a mudanças na área construída, alterações no padrão de construção ou deterioração das estruturas, critérios que não são aplicáveis aos *heritage assets*.

#### 4.2 REGISTRO E GESTÃO DO MAS-UFBA: UMA EXPERIÊNCIA CONTADA

No relatório apresentado pela administração do MAS-UFBA de 2015, objetivou-se documentar o empenho empreendido pela equipe do museu, composta por diversos setores que integram sua estrutura funcional.

Em relação aos objetivos gerais e metas alcançadas pela unidade/órgão, ao longo do período em questão, diversas metas e objetivos foram estabelecidos visando a adequada gestão e preservação do acervo museológico. Destarte, procedeu-se a uma meticulosa revisão das informações contidas nas fichas catalográficas, visando garantir precisão e atualização dos registros das coleções. Ademais, os trabalhos de fotografia das obras ainda não catalogadas foram continuados permitindo, assim, a expansão do banco de imagens do acervo museológico, enquanto as listas das peças sob custódia do museu foram digitalizadas para facilitar o acesso e gestão desses registros.

No que tange ao arrolamento e digitalização dos documentos técnico-administrativos, procedeu-se ao levantamento e registro das peças por meio do preenchimento de planilhas, medição das peças e digitalização das listas, além da digitalização dos documentos técnico-administrativos para viabilizar a organização e preservação das informações relacionadas às coleções museológicas. Adicionalmente, foi promovida a reorganização e tratamento do acervo arquivístico do Setor de Documentação, objetivando garantir sua conservação e acessibilidade para fins de pesquisa e consulta.

Por conseguinte, foram realizadas pesquisas iconográficas e iconológicas sobre o acervo museológico, contribuindo para a contextualização e entendimento das obras. Paralelamente, procedeu-se ao levantamento e organização do acervo arquivístico da sala anexa do Setor de Documentação e Pesquisa, enquanto novas peças adquiridas para o acervo do museu foram acondicionadas, catalogadas e fotografadas, culminando na elaboração de documentos administrativos como comodatos, termos de devolução e termos de doação de acervo.

Ademais, foram realizadas atividades de reorganização espacial do acervo da Reserva Técnica, bem como conservação periódica das peças expostas, restauração de obras e conservação do acervo de prata exposto. Em adição, procedeu-se à atualização das informações contidas nas etiquetas da exposição permanente e revisão do acervo armazenado na reserva técnica, atualizando a lista de sua localização para fins de controle e gestão adequada.

Por fim, foram realizadas reuniões periódicas entre os diversos setores do museu com vistas ao planejamento de ações conjuntas visando à obtenção de recursos e otimização das atividades museológicas. Tais esforços foram cruciais para a manutenção, conservação e valorização do patrimônio cultural sob a custódia do MAS- UFBA, contribuindo significativamente para sua preservação e acesso público.

No contexto das atividades desenvolvidas pelo MAS-UFBA ao longo do ano de 2015, uma variedade de iniciativas foi empreendida, englobando áreas como gestão, ensino, pesquisa e extensão. Entre essas ações, destacam-se o atendimento a pesquisadores e estudantes de diferentes níveis educacionais, a organização de seminários e exposições, a realização de oficinas comunitárias, a condução de visitas guiadas, o apoio técnico a exposições externas, o estabelecimento de parcerias educacionais e a participação em programas televisivos para promover a visibilidade do Museu. Além disso, foi elaborado um projeto específico voltado para a preservação da coleção de arte sacra, demonstrando o compromisso do Museu com a educação, a cultura e a valorização do patrimônio histórico e artístico.

#### 4.3 ATIVOS COMPARTILHADOS

Os ativos culturais compartilhados são elementos do patrimônio cultural que são de propriedade ou têm relevância para múltiplas comunidades ou entidades. No Caso da UFBA e da Arquidiocese, são incluídas artefatos históricos, pinturas, ourivesarias, estátuas em marfim, entre outros. Eles trazem várias influências de grupos étnicos como, por exemplo, da cristandade portuguesa, espanhola e indiana. As figuras incluem uma placa do acervo da Arquidiocese de Salvador (Figura 01), que retrata a cena da Descida da Cruz de Nosso Senhor, e outra placa do acervo da UFBA (Figura 02), que mostra a representação do Menino Jesus acompanhado de Santa Luzia. Além disso, a Figura 03 apresenta peças compartilhadas entre as duas instituições, evidenciando a colaboração mútua no Museu de Arte Sacra. Essas representações visuais são fundamentais para ilustrar e complementar as discussões sobre o patrimônio cultural compartilhado entre a UFBA e a Arquidiocese de Salvador, contribuindo para uma compreensão mais ampla e detalhada do tema abordado no artigo.

Para avaliar de uma perspectiva contábil os objetos compartilhados do Museu da UFBA, um método usual é o da avaliação por especialistas. Isso envolveria a contratação de profissionais qualificados, como historiadores da arte, arqueólogos, museólogos ou especialistas em conservação, para examinar e avaliar os objetos com base em sua autenticidade, raridade, condição física, importância histórica e valor artístico. Esses especialistas poderiam realizar uma análise detalhada de cada objeto para determinar seu valor estimado no mercado, levando em consideração fatores como proveniência, idade, estado de conservação, técnica de fabricação e demanda no mercado de arte. Essa abordagem proporcionaria uma avaliação fundamentada dos objetos compartilhados do MAS-UFBA.



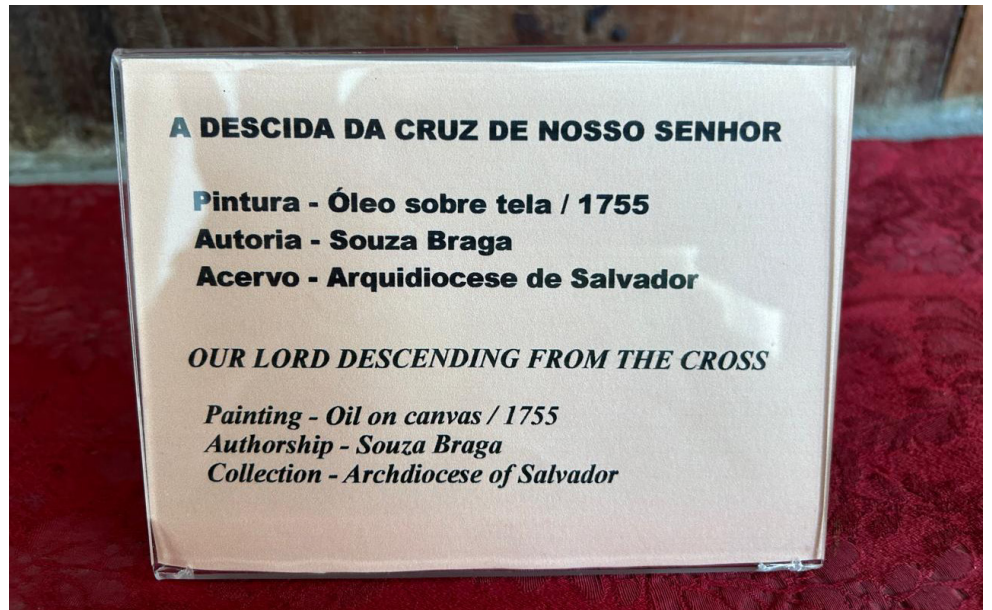


Figura 01 Placa do Acervo da Arquidiocese de Salvador – A Descida da Cruz de Nosso Senhor. Fonte: Foto dos autores

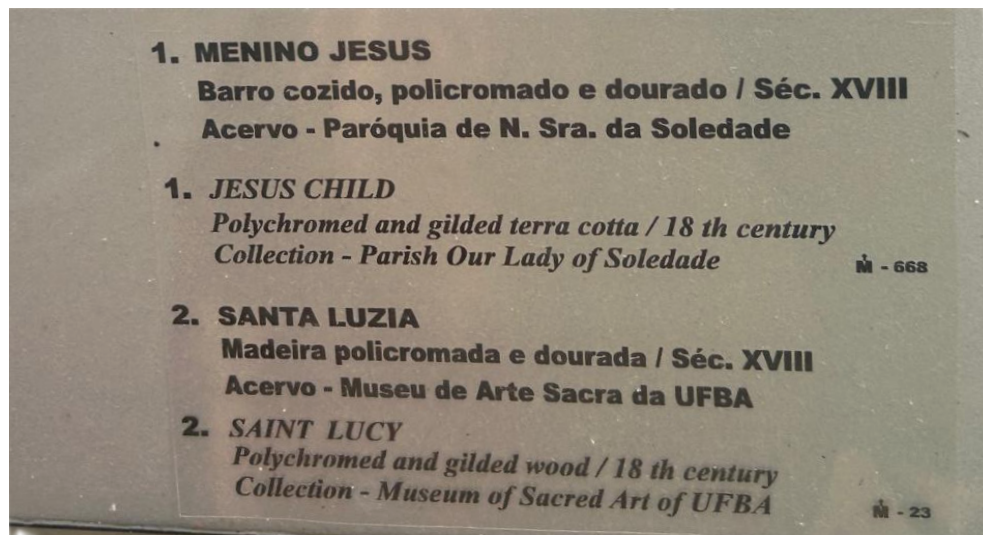


Figura 02 Placa do Acervo da UFBA – Menino Jesus, Santa Luzia. Fonte: Foto dos autores

#### 4.4 BELEZA E COMPLEXIDADE DO ACERVO: DIFERENTES MÉTODOS PARA DIFERENTES ATIVOS

##### 4.4.1 Imobilizado

No contexto da análise do patrimônio cultural e histórico do MAS-UFBA, a Figura 04 apresenta a fachada da Igreja de Santa Teresa, que abriga o acervo do museu. Esta imagem destaca a imponente arquitetura da igreja, que serve como um ambiente importante para a exposição e preservação de objetos sacros e artefatos históricos. A fachada da igreja não apenas reflete a beleza arquitetônica da época em que foi construída, mas também representa um importante marco histórico e cultural na região.

O preço de mercado do imobilizado ou de imóvel similar seria uma estimativa aceitável do valor contábil do prédio que abriga o MAS-UFBA. Não obstante, obter esse valor de mercado não é tarefa trivial. Em qualquer país, compra e venda de igrejas





**Figura 03** Peças Compartilhadas. Fonte: Foto dos autores

9. Como destacado anteriormente, o MPH é um método de valoração econômica que busca estimar o valor de um bem com base nas características ou atributos que o tornam desejável ou valorizado pelos indivíduos.

ou templos religiosos é atividade raríssima. Portanto, preços de mercado imobiliário para esse tipo de imóvel são raros. Por outro lado, em termos do seu valor econômico a avaliação do imóvel, que inclui a igreja do MAS-UFBA, poderia ser realizada utilizando métodos de avaliação adequados para bens imóveis históricos e culturais. O MPH<sup>9</sup> compara os preços de mercado de propriedades em áreas vizinhas ao museu com propriedades semelhantes em área distantes do museu.

Assim, no contexto da avaliação de ativos culturais, como a igreja do Museu, o MPH poderia ser aplicado considerando os diferentes elementos que contribuem para o seu valor cultural, histórico e estético. Isso incluiria características arquitetônicas, idade, localização, relevância histórica e cultural, entre outros aspectos que influenciam a percepção de valor do bem. Ao analisar o mercado e comparar características semelhantes de outros bens culturais vendidos ou avaliados, o MPH pode fornecer uma estimativa do valor da igreja dentro do contexto do mercado de ativos culturais.

Ainda como opção para se obter um valor monetário que reflita o valor contábil da sede do MAS-UFBA pode-se utilizar o MCR, que estima o valor de reprodução ou substituição da igreja, considerando o custo de reconstrução com materiais similares e técnicas tradicionais de construção. Além disso, o MDR em sua vertente da Renda Sacrificada poderia ser utilizado para estimar o valor do imóvel com base na renda potencial gerada por meio do aluguel ou uso do espaço para eventos e cerimônias.

#### 4.4.2 Ativos integrados

As Figuras 05, 06 e 07 representam ativos integrados ao MAS-UFBA, destacando elementos artísticos e ornamentais que enriquecem o ambiente histórico e cultural da instituição. A Figura 05 apresenta os azulejos da área interna, que são parte integrante da decoração arquitetônica da edificação, representando um importante exemplo



**Figura 04** Fachada da Igreja de Santa Teresa/MAS-UFBA. Fonte: Foto dos autores

da arte azulejar presente em muitas igrejas e espaços sacros. Já a Figura 06 mostra um quadro fixado em uma parede ornamentada, exemplificando a presença de obras de arte que fazem parte do acervo do museu e contribuem para sua exposição e valorização. Por fim, a Figura 07 destaca o teto da igreja, evidenciando a riqueza dos detalhes arquitetônicos presentes no espaço sacro, que também é parte integrante do patrimônio cultural preservado e exposto pelo MAS-UFBA. Elas ilustram a diversidade e a importância dos ativos integrados ao museu, evidenciando a relevância de sua preservação e valorização no contexto da história e da cultura.

A avaliação de ativos integrados, como elementos artísticos ou ornamentais permanentemente fixados em ambientes arquitetônicos, como igrejas ou capelas, apresenta desafios únicos devido à sua natureza específica e ao contexto histórico e cultural em que estão inseridos. Nesses casos, a valoração pode envolver uma abordagem multidisciplinar que considere tanto aspectos financeiros quanto históricos, culturais e artísticos. Como já destacado, um método comumente utilizado é o MCR, que avalia o custo de reproduzir ou substituir os elementos integrados por meio de métodos construtivos semelhantes. Isso pode incluir a estimativa dos materiais utilizados, o custo da mão de obra especializada e outras despesas associadas à replicação dos elementos.

Além disso, considerações sobre o contexto cultural e religioso do ambiente em que os ativos estão inseridos podem influenciar significativamente sua valoração. Aspectos como a importância espiritual, a conexão com a comunidade local e o significado histórico-religioso podem ser levados em conta na determinação do valor dos ativos integrados. Todos esses refletem aquilo que anteriormente explicitamos como VUI e VE componentes relevantes do VET do MAS-UFBA.





**Figura 05** Painel Azulejos da área interna. Fonte: Foto dos autores



**Figura 06** Quadro fixado em parede ornamentada. Fonte: Foto dos autores



**Figura 07** Teto da Igreja. Fonte: Foto dos autores

#### 4.4.3 Móveis

A avaliação de móveis antigos, como exemplificado pelo Baú apresentado na Figura 08, pode ser realizada levando em consideração diversos fatores, como a idade, o estado de conservação, a raridade, a autenticidade, o estilo, a procedência e a demanda do mercado. Uma abordagem comum é a comparação com itens semelhantes que foram vendidos recentemente em leilões ou em transações comerciais, ajustando o valor com base nas condições específicas do móvel em questão. Além disso, a consulta a especialistas, como antiquários e avaliadores de arte, pode fornecer valores sobre o valor histórico e artístico do móvel. Também é importante considerar a do-





**Figura 08** Baú - Cofre. Fonte: Foto dos autores

cumentação e a proveniência do móvel, pois isso pode influenciar significativamente seu valor de mercado. A avaliação de móveis antigos requer uma análise cuidadosa e diversificada, combinando conhecimento técnico, experiência de mercado e pesquisa detalhada para determinar seu valor justo.

#### 4.4.4 Ativo arte sacra

A avaliação da arte sacra (ver Figura 09) envolve a análise criteriosa de diversos aspectos. Primeiramente, é essencial investigar a procedência da obra, sua autenticidade e história, considerando documentos e certificações. Além disso, a qualidade artística, expressa na estética, técnica e originalidade da peça, é um fator determinante. O estado de conservação também desempenha um papel crucial, já que danos e desgastes podem impactar seu valor. A significância cultural e histórica da obra, incluindo seu contexto religioso ou cultural, é outro aspecto relevante. Além disso, a demanda no mercado de arte, as tendências e as vendas anteriores de peças similares são considerações importantes para determinar o valor da arte sacra. Ao integrar esses critérios, é possível realizar uma avaliação abrangente e precisa dessas obras de arte.

#### 4.4.5 Ativos imobilizados operacionais ou semi-operacionais

Os ativos imobilizados operacionais ou semi-operacionais, como visto na Figura 10 – Estante do MAS-UFBA, podem ser avaliados considerando sua utilidade e con-



Figura 09 Imagem do Menino Jesus em Terracota do Século XVIII.



Figura 10 Estante do MAS-UFBA.

dição física, bem como seu valor de mercado. Isso envolve a análise do custo de aquisição, depreciação ao longo do tempo e eventuais melhorias realizadas. Além disso, a demanda por esses ativos no mercado secundário também pode influenciar sua avaliação.

Os *heritage assets* podem ser operacionais e, muitas vezes, são utilizados para atividades produtivas ou para a prestação de serviços com o propósito de gerar fluxos de caixa. Além de possuírem valor histórico, esses ativos também desempenham funções essenciais nas operações diárias de uma entidade pública, servindo a múltiplos propósitos. Por outro lado, existem os ativos não operacionais, que são mantidos exclusivamente por seu valor como patrimônio nacional, conforme definido pelo *Accounting for Heritage Assets under IFRS* (2006). Esses ativos não operacionais têm valor primordialmente devido à sua significância histórica ou cultural e podem ser categorizados em três tipos distintos: terrenos e edifícios históricos (considerados Ativos Culturais), peças de arte (formando a Coleção de Ativos Históricos) e locais históricos (classificados como Ativos Naturais).

Para se estimar o valor monetário de todos esses ativos, bens e serviços, a Contabilidade e a Economia apresentam métodos e procedimentos que se complementam. Ao longo do presente texto esses métodos e procedimentos foram apresentados, com ênfase nos da Contabilidade. No Quadro 1 enfatizamos os métodos econômicos – que também já foram mencionados no texto – para ressaltar que eles buscam capturar componentes de valor de elementos presentes no MAS-UFBA. Se aplicados, seus resultados serão complementos relevantes para os valores contábeis.

Os artefatos históricos, pinturas, ourivesarias e estátuas em marfim, além de seu valor de mercado, são identificados como capazes de atrair visitantes para o museu, constituindo um componente intangível do Valor Econômico Total (VET). O método recomendado para estimar um valor mínimo desses componentes é o Método de

ATIVO, BEM OU SERVIÇO	IMPORTÂNCIA ECONÔMICA	COMPONENTE DO VET	MÉTODO RECOMENDADO
Artefatos históricos, pinturas, ourivesarias, estátuas em marfim	Além de seu valor de mercado, que é utilizado para refletir o seu valor contábil, cada um desses componentes e todos em seu conjunto têm a capacidade de atrair visitantes para o MAS-UFBA.	Materializa-se assim um componente menos tangível da arte sacra em um museu: sua capacidade de atrair visitantes. Isto é, identifica-se um componente do VUD.	MCV No caso de uma estimativa de um valor de piso desses componentes pode-se aplicar o MCE considerando os gastos ideais para uma adequada conservação desses elementos. MCR
Patrimônio arquitetônico imobilizado	A beleza arquitetônica de um museu pode atrair outras atividades residenciais e/ou comerciais para as suas áreas vizinhas.	Mais um componente intangível da existência de um museu semelhante ao MAS-UFBA: valorização do mercado imobiliário próximo ao museu vis-à-vis imóveis semelhantes em áreas distantes do museu.	MPH MCR MDR
Importância espiritual, a conexão com a comunidade local e o significado histórico-religioso	Todos são componentes essenciais na definição da identidade de uma comunidade ou de uma nação.	VUI e VE	MVC

**Quadro 01** O Complemento da Valoração Econômica do MAS-UFBA

Custo de Reposição (MCE), que considera os gastos ideais para a conservação desses elementos. Da mesma forma, o patrimônio arquitetônico imobilizado do museu é reconhecido por sua capacidade de influenciar atividades residenciais e comerciais nas áreas circundantes, além de seu valor tangível, representando um valor intangível relacionado à valorização do mercado imobiliário local, com a aplicação de métodos como o Método de Custo de Reprodução (MCR) e o Método de Preço Hedônico (MPH). Além disso, a importância espiritual, a conexão com a comunidade local e o significado histórico-religioso são identificados como elementos essenciais na definição da identidade cultural e nacional, contribuindo para o Valor de Uso Individual (VUI) e o Valor de Existência (VE), com o Método do Valor Contingente (MVC) sendo recomendado para sua avaliação. Essa análise reflete a complexidade inerente à valoração econômica de instituições culturais, que demanda a consideração não apenas de valores tangíveis, mas também de aspectos intangíveis que agregam valor à comunidade e à sociedade em geral.

Juntos, valores contábeis e valores econômicos podem possibilitar que museus de arte sejam apenas notavelmente ricos.

## 5 CONCLUSÃO

Com o avanço e a diversificação dos museus universitários, há uma ampliação significativa no acesso a recursos educacionais e culturais para a comunidade acadêmica e o público em geral. Essa expansão promove não apenas uma maior acessibilidade ao patrimônio cultural e científico do Brasil, mas também estimula o aprendizado, a pesquisa e a apreciação das diversas áreas de conhecimento abrangidas por essas instituições. Além disso, a presença crescente desses museus contribui para a valorização e preservação da identidade cultural e científica do país, fortalecendo os laços entre academia e sociedade.

Um exemplo de ativos culturais compartilhados são os museus de arte sacra, que possuem significado tanto para as comunidades locais quanto para a humanidade



como um todo. Esses museus não apenas representam a história de uma determinada região, mas também contribuem para o entendimento da história e evolução da humanidade em geral.

A gestão eficaz dos ativos culturais compartilhados é fundamental para garantir sua preservação e uso sustentável. Isso requer uma abordagem colaborativa entre várias entidades governamentais, organizações não governamentais e comunidades locais, visando desenvolver políticas de preservação, planos de gestão e programas educacionais adequados.

Além disso, a conscientização e o respeito pela diversidade cultural são essenciais para garantir que esses ativos sejam apreciados e preservados de maneira adequada. Isso implica no reconhecimento da importância cultural de diferentes grupos e na promoção da inclusão e participação de todas as partes interessadas na gestão e preservação desses ativos.

Assim, a preservação e valorização adequadas desses ativos exigem uma abordagem colaborativa e multidisciplinar, envolvendo especialistas de diversas áreas, comunidades locais e entidades governamentais. É necessário desenvolver métodos e ferramentas de avaliação que levem em consideração não apenas o valor econômico, mas também o valor cultural, histórico e social desses ativos, garantindo assim sua proteção e promoção para as gerações futuras.

Ao explorar essa temática, emerge uma narrativa multifacetada que não apenas sublinha a importância da preservação histórica e cultural, mas também evidencia o compromisso dessas instituições com a pesquisa nas áreas de contabilidade e economia. Este estudo visou fornecer uma compreensão mais profunda do papel que os museus universitários desempenham na sociedade, especialmente considerando o caso específico do Museu de Arte Sacra da Bahia, destacando assim a relevância contábil, econômica e educacional dessas instituições no contexto acadêmico brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- ACCOUNTING STANDARDS BOARD. Heritage assets: can accounting do better? ASB Publications. 2006. Disponível em: <https://frc.org.uk/Our-Work/Publications/ASB/Heritage-Assets-canaccounting-do-better.pdf>. Acesso em 29 abr. 2024
- ANTINORI, Carlo. La contabilità pratica prima di Luca Pacioli: origine della partita doppia. De Computis: Revista Española de Historia de la Contabilidad, v. 1, n. 1, p. 4-23, 2004.
- ARAÚJO, Domingos Machado da Costa. A contabilidade no Mosteiro de Santa Ana de Viana do Castelo nos Séculos XVIII e XIX. 2010. 137 f. Dissertação (Mestrado em Contabilidade) - Escola de Economia e Gestão. Universidade do Minho, Lisboa, Portugal, 2010.
- AVANCINI, Atílio José. A interculturalidade da Lavagem do Bonfim da Bahia. V!RUS, v. 1, n. 22, 2021. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus22/?sec=5&item=118&lang=pt>. Acesso em: 22 Abr. 2024.
- BERKENBROCK, Volney José. A Relação da Igreja Católica com as religiões afro-brasileiras: anotações sobre uma dinâmica. Religare, v. 9, n. 1, 17- 34, 2012
- BISPO, Livia Veiga de Oliveira; LODI, Marluce Dantas de Freitas; SPINOLA, Carolina de Andrade. Marketing e turismo religioso: perfil e satisfação dos visitantes das obras da primeira santa brasileira. Marketing & Tourism Review, v.5, n.2, p. 1-25, 2020.



- BOOTH, Peter. Accounting in churches: A research framework and agenda. *Accounting, Auditing & Accountability Journal*, v. 6, n. 4, p. 37-67, 1993.
- CONSELHO FEDERAL DE CONTABILIDADE. Resolução CFC 1.409/2012. Aprova a ITG 2002 – Entidades sem Finalidade de Lucro. Disponível em: <[https://www2.cfc.org.br/sisweb/sre/detalhes\\_sre.aspx?Codigo=2015/ITG2002\(R1\)&arquivo=ITG2002\(R1\).doc](https://www2.cfc.org.br/sisweb/sre/detalhes_sre.aspx?Codigo=2015/ITG2002(R1)&arquivo=ITG2002(R1).doc)>. Acesso em: 30 abr. 2024.
- CANCELA, Francisco Eduardo Torres. Extensão universitária, museu e preservação cultural: a experiência de gestão compartilhada do Museu de Arte Sacra da Misericórdia e a documentação de seu acervo de esculturas devocionais. *Patrimônio e Memória*, v. 16, n. 2, p. 6-39, 2020.
- CANDELAS, Carlos Antonio Rosas; OJEDA, Andrés López; CISNEROS, Héctor Javier Favila.; LÓPEZ, Ricardo Hernández. Conflictos de valoración y uso del patrimonio religioso con fines turísticos en el centro histórico de la ciudad de Toluca, México. *Teoría y Praxis*, n. 27, p. 75-105, 2019.
- CARVALHO, Carlos Vinícius da Costa Nagib de; BONFIM, Mariana Pereira. A Contabilidade nas instituições católicas nos séculos XVII e XVIII. *Revista de Contabilidade da UFBA*, v. 17, p. 1-11, e2319, 2023.
- CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de. Quadros em igrejas: Caravaggio, o crime contra a arte e a imagem da Itália na literatura policial contemporânea. 2023. 191 f. Tese (Doutorado em Letras Estrangeiras e Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.
- CORDERY, Carolin. J. Accounting history and religion: A review of studies and a research agenda. *Accounting History*, v. 20, n. 4, p. 430-463, 2015.
- COSTA, Ana Lurdes de Aguiar; LEMOS, Eneida Braga Rocha de (Orgs). *Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília, DF: Ibram, 2018.
- CASTRO, Joana D’arc Bardella.; NOGUEIRA, Jorge Madeira. *Valoração econômica do meio ambiente: teoria e prática*. 1. ed. Curitiba: Editora CRV, 2019.
- DELAMÉA, Elenita. *Contabilidade eclesiástica: Algumas questões operacionais*. São Paulo: Loyola, 2001.
- FABRINO, Raphael João Hallack. *Guia de identificação de Arte Sacra*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.
- FELDSTEIN, Martin. Introduction. In: Feldstein, Martin. *The Economics of Art Museums*. University of Chicago Press, 1991, p. 1-12.
- FREIRE, Fátima de Souza; LIMA, Lavoisiene Rodrigues de; ISSIFOU, Mourtala; BAUMGARTEN, Victória Marques da Rocha. Valor econômico e valores personificados: Obras de Margaret Mee sobre a Mata Atlântica e Floresta Amazônica. In: XXIII EN-GEMA, 2021, São Paulo. *Inovação e Sustentabilidade na Era da Economia Regenerativa*. São Paulo: FEA-USP, 2021.
- GUIMARÃES, Francisco de Assis Potugal. (Coord.). *Museu de Arte Sacra: Universidade Federal da Bahia*. Salvador: Impressão Bigraf, 2008.
- LIMA, Eliseu Bandeira de. *Governança e Normas de Contabilidade Aplicadas às Igrejas - Princípios e Enfoque na Transparência de Recursos - De Acordo com a Legislação Brasileira*, Curitiba: Juruá, 2018.
- LO TURCO, Massimiliano; GIOVANNI, Elisabetta Caterina; TOMALINI, Andrea. The Cultural value of the copy in the Museum Domani. *IMG Journal*, n. 4, p. 156-179, 2021.
- LOPES, Eunice Ramos. O Museu de Arte Sacra e Etnologia como atrativo turístico (Fátima, Portugal). *Turismo & Sociedade*, v. 5, n.1, p. 295-309, 2012.

- MARANHÃO, Maria Helena Padilha; RIBEIRO, Emanuela Sousa. Alternativas para o reconhecimento e evidênciação contábil dos heritage assets em museus de universidades públicas: um estudo no Memorial da Universidade Federal Rural de Pernambuco. *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – Unirio*, v.14, n.1, p. 347-372, 2021
- MOTA, Elis Marina; SÁ, Ivan Coelho. Moldagens da imaginária atribuída a Frei Agostinho da Piedade no Museu de Arte Sacra da UFBA. *Imagem Brasileira*, n. 13, p. 253-367, 2023.
- NAPIER, Christopher J.; GIOVANNONI, Elena. Accounting for heritage assets: Thomas Holloway's picture collection, 1881–2019. *The British Accounting Review*, v. 53, n. 2, p. 1-14, 2021.
- RABELO, Priscila Batista. Museu universitário e comunidade local: o caso do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. 2020. 122 f. Dissertação (Mestrado Estudo Interdisciplinares sobre a Universidade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia. 2020.
- RUHL, Jack M.; SMITH, Ola M. A Perfect Storm: A Case in Nonprofit Financial Reporting. *Issues in Accounting Education*, v. 27, n. 3, p. 819–836, 2012.
- SECRETARIA DO TESOUREIRO NACIONAL. Portaria STN nº 700, de 10 de dezembro de 2014. Aprova as Partes II – Procedimentos Contábeis Patrimoniais, III – Procedimentos Contábeis Específicos, IV – Plano de Contas Aplicado ao Setor Público e V – Demonstrações Contábeis Aplicadas ao Setor Público da 6ª edição do Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público (MCASP). Disponível em: <https://www.simplesinformatica.com/site/wp-content/uploads/2015/08/STN-2014-MCASP-6a.-edicao-Portaria-700.pdf>. Acesso em 30 abr. 2024
- SILVA, Lidiane dos Santos; PEREIRA, Raquel Barbosa Marques. A contribuição da religião para o nascimento da contabilidade. *Revista Unitas*, v.5, n.2 (n. especial), p. 1088-1105, 2017.
- SILVA, Vagner Gonçalves. Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. *Ponto Urbe*, v. 10, p. 1-57, 2012.
- SOUSA, Tatiana Bonfim. Biblioteca do Museu de Arte Sacra da UFBA: relevância histórico-social. 98 f. 2015. Dissertação (Mestrado Estudo Interdisciplinares sobre a Universidade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- SPACCAQUEERCH, Maria Elci. A beleza sob diferentes olhares. *Revista do Instituto Junguiano de São Paulo*, v. 4 e 10, p. 1- 14, 2019.
- SUPER SPECULA MILITANTIS ECCLESIAE. Bula do Papa Júlio III, 25 de fevereiro de 1551, Criação da Diocese de Salvador da Bahia. Disponível em: [https://cdn.arquidiocesosalvador.org.br/wp-content/uploads/2021/02/BULA-DE-CRIACAO-DA-ARQUIDIOCESE-DE-SAO-SALVADOR-DA-BAHIA.pdf?\\_gl=1\\*zhhikv\\*\\_ga\\*MjA0ODY1NTU2NS4xNzA4MjY0ODAx\\*\\_ga\\_MJZCJH8EZM\\*MTcwODI2NDgwMC4xLjEuMTcwODI2NDg0OC4wLjAuMA..&\\_ga=2.255124296.1984775008.1708264801-2048655565.1708264801](https://cdn.arquidiocesosalvador.org.br/wp-content/uploads/2021/02/BULA-DE-CRIACAO-DA-ARQUIDIOCESE-DE-SAO-SALVADOR-DA-BAHIA.pdf?_gl=1*zhhikv*_ga*MjA0ODY1NTU2NS4xNzA4MjY0ODAx*_ga_MJZCJH8EZM*MTcwODI2NDgwMC4xLjEuMTcwODI2NDg0OC4wLjAuMA..&_ga=2.255124296.1984775008.1708264801-2048655565.1708264801). Acesso em: 30 abr. 2024
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). Listas del Patrimonio inmaterial. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. España, 2012. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011>. Acesso em 30 abr. 2024
- UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Resolução nº157 de 20 de novembro de 1969

**FÁTIMA DE SOUZA FREIRE**

Professora titular do Departamento de Ciências Contábeis e Atuariais da Universidade de Brasília  
*ffreire@unb.br*

**SÔNIA MARIA DA SILVA GOMES**

Professora titular do Departamento de Ciências Contábeis da Universidade Federal da Bahia  
*songomes@ufba.br*

**THERESE HOFMANN GATTI RODRIGUES DA COSTA**

Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília  
*therese@unb.br*

**JORGE MADEIRA NOGUEIRA**

Professor titular do Departamento de Economia da Universidade de Brasília  
*jmn0702@unb.br*

# O VALOR CULTURAL DO PATRIMÔNIO ETNOGRÁFICO: RESILIÊNCIA, RESISTÊNCIA E SUSTENTABILIDADE

---

## THE CULTURAL VALUE OF ETHNOGRAPHIC HERITAGE: RESILIENCE, RESISTANCE, AND SUSTAINABILITY

---

**Yacy-Ara Froner**

---

COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS  
POVOS INDÍGENAS  
RESILIÊNCIA  
RESISTÊNCIA  
SUSTENTABILIDADE

Os direitos dos povos indígenas pressupõem o reconhecimento de sua autonomia como coletividade e prerrogativas enquanto cidadãos, principalmente a partir da Constituição de 1988. A participação indígena na construção de políticas culturais difere de outros grupos sociais, pois exige a compreensão dos pontos comuns e das diferenças – território, idioma e modos de vida –, principalmente se considerarmos que existem 305 grupos étnicos indígenas no território brasileiro (IBGE, 2010). O objetivo deste artigo é discutir políticas de preservação de tradições culturais indígenas no Brasil, a partir de projetos inclusivos em museus e políticas nacionais de proteção ambiental. Instituições históricas como o Icom (1946), o Icomos (1965) e o ICCROM (1956) desempenham papel fundamental nesse debate e podem congrega a comunidade associada a elas para atuação política, reflexiva e de formação.

---

ETHNOGRAPHIC COLLECTIONS  
NATIVE PEOPLE  
RESILIENCE  
RESISTANCE  
SUSTAINABILITY

The rights of indigenous peoples presuppose the recognition of their autonomy as a collective and prerogatives as citizens, mainly since the 1988 Brazilian Constitution. Indigenous participation in the construction of cultural policies differs from other social groups, as it requires an understanding of common points and differences – territory, language, and ways of life –, especially if we consider that there are 305 indigenous ethnic groups in Brazilian territory (IBGE, 2010). The objective of this article is to discuss policies for preserving indigenous cultural traditions in Brazil, based on inclusive projects in museums and national environment policies. Historical institutions such as ICOM (1946), ICOMOS (1965), and ICCROM (1956) play a fundamental role in this debate and can bring together the community associated with them for political, reflective, and training activities.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

## SUSTENTABILIDADE: O PAPEL DAS INSTITUIÇÕES

Em 1968, na Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas, o Conselho Econômico e Social, em sessão voltada à Ciência e Tecnologia, propôs a inclusão do tema Desenvolvimento Humano na agenda da organização. Nesse contexto, foi criado o “Programa Seres Humanos e Biosfera” (1971) com o intuito de promover uma conexão sustentável entre as pessoas e a natureza. À medida que avançou, a ideia original deste programa se materializou na designação de “reservas da biosfera”, soluções baseadas na natureza para o desenvolvimento sustentável. Mais do que isso, por meio dessa rede, formou-se um movimento global que buscou a inclusão de diversas comunidades e a manutenção de seus distintos modos de vida como estratégias de preservação desses biomas. Em 1972, a “Conferência sobre Seres Humanos e Ambiente”, realizada em Estocolmo, na Suécia, ampliou esta agenda, apresentando o primeiro plano de ação sobre o tema através da “Declaração de Estocolmo”, promovendo a criação da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (1983). Posteriormente, esta comissão, presidida por Gro Harlem Brundtland, usou o termo “desenvolvimento sustentável” pela primeira vez em seu relatório “Nosso Futuro Comum” (1987).

De acordo com o documento, quatro dimensões para o desenvolvimento sustentável deveriam ser vistas de forma integrada: sociedade, meio ambiente, cultura e economia. Em 1992, a premissa de desenvolvimento sustentável foi definida pela “Agenda 21”, adotada pelos governos na Cúpula da Terra no Rio, de 1992 (ECO-92). Desde então, o conceito de desenvolvimento sustentável ampliou seu foco inicial sobre impacto ambiental, englobando questões socioculturais. Em 2016, a ONU lançou o programa “Transformando nosso mundo: a agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável”, a chamada “Agenda 2030”, e em 2018, o Conselho Internacional de Museus (Icom), alinhado aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) e ao Acordo de Paris (2015), criou o Grupo de Trabalho sobre Sustentabilidade e Museus com o intuito de aprimorar as discussões institucionais e apoiar os museus em projetos relacionados ao tema. Durante a 34ª Assembleia Geral do ICOM em Kyoto, em 2019, o GT apresentou o resultado de suas discussões, aprovando a Resolução N.1 On sustainability and the implementation of Agenda 2030, transforming our world.

Desde 1968, todos os documentos apontam a necessidade de haver uma cooperação internacional baseada em distintas organizações, com o intuito de se cumprir as metas almejadas, as quais apenas podem ser atingidas a partir de uma visão holística do contexto: não é possível ocorrer preservação ambiental sem a observância dos aspectos que envolvem a cultura, a inclusão dos distintos grupos humanos e seus modos de viver, a equidade econômica e social, a justiça e a garantia dos direitos humanos fundamentais. Assim, questões discutidas no âmbito internacional foram incorporadas ao debate sobre a função social do museu, tais como: o papel dos museus na educação ambiental; a incorporação da agenda em processos curatoriais e de formação de coleções, com a inclusão de temas relacionados aos direitos humanos, ao apartheid, ao colonialismo, às mudanças climáticas e ao meio ambiente; a divulgação, o uso e a proteção de pesquisas sobre recursos naturais; o suporte tecnológico para o planejamento integrado e racional dos recursos institucionais em relação ao uso de energias limpas e protocolos internos de gestão sustentável; o apoio à integração entre políticas ambientais e programas culturais; e a inclusão e o acesso das comunidades aos acervos advindos de sua cultura.

O ICOM, como instituição internacional que agrega instituições de memória desde a sua fundação em 1946, não poderia ficar alheio a este debate, assim como o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos) e o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais (ICCROM). Nesse sentido, a proposta deste artigo é discutir o papel social de museus etnográficos e instituições inseridas em terras indígenas brasileiras, apresentando alguns projetos desenvolvidos nos últimos anos que têm contribuído para o envolvimento de comunidades nativas em pesquisas relacionadas à preservação da cultura e da biodiversidade.

### MUSEUS E TRADIÇÃO INDÍGENA: RESILIÊNCIA

O que é arte indígena? Com esta pergunta, Darcy Ribeiro (1922-1997) abre o segundo capítulo de História Geral da Arte no Brasil, organizado por Walter Zanini (1925-2013) em 1983. De imediato, várias questões são colocadas: qualquer tentativa de colocar a produção de mais de 300 etnias espalhadas no território brasileiro sob uma mesma ótica, é generalizada: há arte e artesanato de sociedades extintas em museus; há arte e artesanato em museus de comunidades não extintas que perderam processos artesanais; há uma produção artesanal cotidiana para uso nas aldeias e venda; há artistas contemporâneos indígenas. Contudo, a produção de objetos em comunidades nativas sempre foi determinada pelo seu uso específico, ritual ou cotidiano, e a transposição desses objetos para o culto museal (Pomian, 1984) nem sempre é compreendida pelas comunidades indígenas. Cabe pontuar que a prática do colecionismo advém de um modelo civilizatório ocidental, além de demarcar um projeto colonialista do século XIX (Froner, 2015), e que este modelo tem sido questionado pelo pensamento decolonial.

Vivendo a vida indígena e tratando de colecionar objetos com propósitos museológicos, sentimos a estranheza que provocava nos índios a nossa ocupação. Para eles, retirar aquelas coisas do uso corrente e retê-las seria como perder a fé de que os homens sejam capazes de continuar a fazê-las (Ribeiro, 1983, p.51).

1. Em 2016, o MEC assinou a Portaria nº .13, voltada às ações afirmativas que envolviam a criação de cotas na pós-graduação, com o objetivo de promover a inclusão de negros, indígenas e deficientes nos programas de mestrado e doutorado; em 2020, o Governo Federal, por intermédio da Portaria nº 545, revogou a Portaria anterior.

No entanto, a relação entre comunidades indígenas e objetos guardados em museus tem se transformado, principalmente a partir da busca pelas agentes indígenas de uma maior qualificação<sup>1</sup>; projetos inclusivos desenvolvidos nos museus com as comunidades e por meio de ações internacionais entre povos nativos, como o Fórum Permanente para Questões Indígenas. O fórum, criado como resultado do Ano Internacional das Nações Unidas para os Povos Indígenas do Mundo (1993), atua como um órgão consultivo no âmbito do Sistema das Nações Unidas que se reporta ao Conselho Econômico e Social da ONU (Ecosoc).

Apesar de o Tratado de Waitangi (1840) ser um dos primeiros tratados a garantir aos chefes nativos da Nova Zelândia a continuidade da chefia e a pertença das suas terras e tesouros (tsonga em māori), demarcando o direito das comunidades nativas sobre suas terras e cultura, não podemos esquecer que este foi escrito no âmbito de uma política colonialista de ocupação, mantendo-se a soberania da Rainha de Inglaterra sobre esse território nesse documento. Apenas na Carta de Nova Zelândia (1992; 2010), as comunidades indígenas passam a ser consideradas agentes de preservação de sua própria cultura e os debates sobre a repatriação de objetos removidos ilegalmente de seus territórios de origem vêm à tona. Qual o sentido da forma-

ção de um acervo etnográfico? Para que serve a cultura material etnográfica? Qual a função científica, política e social dos acervos gerados pela pesquisa acadêmica e pela etnoarqueologia de contrato? Qual a voz que um objeto tem ao longo do tempo? A quem serve a indústria do passado e as instituições de memória? Ao se entender os fundamentos de uma coleção e sua atualização conceitual, compreendem-se as demandas de uma gestão de preservação e reafirma-se a função social do museu. Dessa função social, emergem os conceitos de resiliência, resistência e reparação.

Resiliência social é a capacidade de lidar com uma crise ou adversidade a partir de processos cognitivos, culturais e/ou emocionais aprendidos anteriormente. A resiliência existe quando, a partir de experiências prévias, o indivíduo ou a coletividade usa processos mentais, comportamentos e conhecimentos técnicos para promover ativos e se proteger dos efeitos negativos dos estressores, em busca do retorno potencial da normalidade. Mesmo que o contexto anterior jamais seja recuperado, marcadores de memória, como as tradições e os modos de fazer, permitem a adaptação, remodelação e geração de um ambiente qualitativo que impacta na estrutura coletiva e no próprio processo individual de ajuste às novas realidades. De que forma a cultura indígena pode incorporar a resiliência como fator interno de fortalecimento de suas comunidades e exemplo para outros modelos sociais, como a cultura ocidental, a partir de sua experiência milenar de manejo do meio ambiente? Estas questões demarcam um ponto de virada no modelo de cultura e nas práticas sociais das instituições de memória.

### **PROJETOS INCLUSIVOS**

É muito comum encontrar informações incorretas sobre a tecnologia de fabricação, as matérias-primas, o uso e o significado de artefatos em acervos etnográficos musealizados no Brasil. Além dessa situação, as comunidades indígenas raramente são envolvidas em projetos de estudo, preservação, exposição ou armazenamento de objetos de sua própria cultura. Desde 1994, Monica Lima de Carvalho, conservadora do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiânia (MA-UFG), tem procurado atuar junto às comunidades, principalmente das etnias Kuikuro e Karajá, dada a proximidade regional do Museu em relação ao Parque Nacional do Xingu (Decreto nº 50.455/1961), e a circulação de indígenas na capital do estado de Goiás. Como resultado de suas pesquisas, em 2012 a pesquisadora publicou sua dissertação de mestrado “Práticas de intervenção em acervos etnográficos em fibra de buriti: artefatos xinguanos e sua natureza simbólica, imagética e material”, e em 2020 a tese de doutorado “Tradição visual: políticas de conservação de acervos etnográficos a partir de práticas inclusivas”, ambas defendidas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Através dessas investigações, os contatos com a comunidade Kuikuro foram ampliados, principalmente devido ao contato com lideranças da Aldeia Ipatsé, localizada no Parque Nacional do Xingu. Em junho de 2012, a pesquisadora documentou, na mesma aldeia, o processamento e a utilização das fibras da palmeira buriti (*Mauritia flexuosa* L. f.) para a construção da cesta de Tathongo (Imagem 1). O projeto de longo prazo produziu um diálogo entre pesquisadores, indígenas, universidades e museu, tornando possível apoiar diversas atividades, incluindo a restauração, a conservação e a preservação dos acervos etnográficos do Museu Antropológico da UFG.





**Imagem 1.** Mestre Jakalo produzindo a cesta Tatohongo. Aldeia Ipatse, Xingu, junho de 2012. Créditos: Mônica Lima de Carvalho e Yacy-Ara Froner. Apoio PPGArtes/Capes

Essas ações inclusivas não são isoladas. Em maio de 2014, uma comitiva da etnia Baniwa, do Rio Aiari, do estado do Amazonas, participou do Projeto de Documentação da Cultura Baniwa (Prodocult Baniwa), do Museu do Índio-RJ/Funai/Unesco, sob a coordenação do antropólogo Thiago Oliveira. André Baniwa, coordenador da Organização Indígena da Bacia do Içana (Oibi), tem atuado na salvaguarda da cerâmica baniwa e dos saberes associados a esta tradição e acompanhou os artesãos Baniwa nesse encontro. Ao ver as peças sendo restauradas e restituídas a um estágio próximo do original, os indígenas tiveram uma outra dimensão sobre o valor de seus artefatos, além da compreensão sobre o trabalho envolvido na conservação de acervos etnográficos. Em 2018, a Coordenação Regional do Juruá, por meio do edital Projetos Culturais do Museu do Índio, realizou a Oficina de Arte Ashaninka entre as mulheres da aldeia Apiwtxa, na Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, no Estado do Acre. Mais de 15 jovens entre 7 e 18 anos participaram da oficina e, junto às mestras mais experientes, aprenderam a arte da tecelagem tradicional de seu povo.

Atualmente, diversas instituições têm aberto suas Reservas Técnicas às comunidades de origem de suas coleções, criando um sinergismo ampliado entre os profissionais de museus e membros de grupos indígenas e quilombolas, além de outras comunidades comumente marginalizadas. O resultado de uma pesquisa ICCROM-UNESCO em 2011, indicou que 60% das coleções em armazenamento estão em risco, seja por questões de gestão e documentação, edificação, mobiliário ou acondicionamento inadequados, e que essa situação existe em todos os países, independentemente do seu nível de desenvolvimento. Em média, apenas 10% das coleções do museu são exibidas e acessíveis ao público, enquanto 90% estão armazenadas. São exatamente essas coleções armazenadas, as que estão submetidas a um maior risco de destruição potencial. Nesses espaços, as memórias dos grupos tradicionais são as mais vulneráveis.

Nos últimos anos, assistimos a inúmeras perdas de importantes coleções, insubstituíveis em relação ao seu valor intrínseco e ao seu potencial de pesquisa, como resultado de crimes, negligência e desastres naturais. No entanto, nenhuma perda foi tão irreparável em relação à memória nacional quanto o incêndio que consumiu toda a exposição e todas as reservas técnicas do prédio principal do Museu Nacional, em 2018. As únicas peças que restaram de coleção etnográfica do Museu Nacional foram



expostas na mostra “Índios: Os Primeiros Brasileiros”, sob curadoria do pesquisador João Pacheco, no mesmo ano do desastre. Esta é uma das únicas coleções restante da coleção etnográfica, pois o incêndio destruiu quase a totalidade do acervo, contabilizado em mais de 25 mil peças: cerca de 1.500 objetos de cerâmica; 3 mil têxteis; 2.200 plumárias; 2.500 cestarias; 8.000 armas; 1.200 instrumentos musicais; 3 mil utensílios domésticos; 4 mil adornos pessoais. Faziam parte desse acervo, amostras de matéria-prima (material botânico e zoológico), além de toda uma documentação audiovisual estimada em 10.574 peças, entre dispositivos; negativos; cópias em papel fotográfico; litografias; pinturas a óleo e pastel; desenhos e esboços de pesquisadores; registro de músicas nativas e a documentação escrita por pesquisas desde o século XIX. Além da coleção etnográfica brasileira, o Setor Etnográfico do Museu Nacional possuía aproximadamente 700 peças africanas; 300 peças europeias; 600 artefatos asiáticos e 300 da Oceania. A importância do acervo etnográfico dessa instituição amalgamava-se à própria história do Museu, uma vez que desde sua fundação o Museu Nacional teria por objetivo promover pesquisas nas áreas de História Natural. As primeiras entradas de artefatos etnográficos datavam de 1821 e correspondiam às doações de objetos procedentes das Ilhas Alleutas, no Alasca. As primeiras documentações referentes à etnologia brasileira são das coletas realizadas na Província de Minas Gerais, no início do XIX: uma carapuça tecida pelos índios Naknanuk e uma pintura a óleo do chefe dos Apiacaz, José Saturnino Juruciary, ao qual foi conferida a patente de capitão dos índios da aldeia Taquara por ter prestado serviços ao império. No acervo, inclui-se a máscara Tikuna que Debret usou como modelo em uma de suas pranchas em estudos realizados no Museu Nacional (Froner, 2001). Foram perdidas gravações feitas desde 1958, cantos em muitas línguas sem falantes vivos, documentos, fotos, negativos e o único mapa étnico-histórico-linguístico com a localização de todas as etnias do Brasil, datado de 1945. A extensão da tragédia é impossível de mensurar, especialmente em relação à cultura material e imaterial das etnias extintas.

Entre os itens do centro de documentação de línguas estava, por exemplo, o mapa original étnico-histórico-linguístico feito na década de 40 pelo etnólogo alemão Curt Nimuendajú, que indicava a localização de todas as etnias dentro do território nacional. O arquivo que leva o nome do pesquisador era um dos mais importantes do país e reunia dados coletados e analisados desde o início do século XX. Agora destruído, o Celin também reunia, além do acervo sonoro com fitas cassetes e de rolo, uma coleção visual com material fotográfico de centenas de tribos do Brasil e de outros países da América Latina ao longo de séculos (Zarur, 2018).

Esse incêndio, em um dos principais museus do Brasil, torna expostas à falta de protocolos antecedentes às perdas que poderiam minimizar os prejuízos; a carência de gestão documental capaz de informar com clareza a população e os órgãos públicos sobre os bens perdidos ou danificados; ou a inexistência de projetos de Gestão de Risco. No entanto, este não é o primeiro incêndio que resulta no apagamento da cultura indígena: em 1967, sete andares do prédio do Ministério da Agricultura, em Brasília, pegaram fogo. Lá constavam diversos documentos do Serviço de Proteção ao Índio (1910-1967), além de diversos registros indígenas resultantes de missões promovidas por este órgão, substituído pela Fundação Nacional do Índio (atual Fundação Nacional dos Povos Indígenas), em 1968.

De acordo com a Associação Americana de Museus, museus têm a responsabilidade ética e legal de assegurar que as coleções em sua custódia estejam protegidas, seguras, íntegras e preservadas (AAM, 2000). Para cumprir esta responsabilidade, as instituições precisam prover condições adequadas de documentação, gestão, acondicionamento e exposição. No Código de Ética do ICOM, está descrito:

1. Los museos garantizan la protección, documentación y promoción del patrimonio natural y cultural de la humanidad [...] 2. Los museos que poseen colecciones las conservan en beneficio de la sociedad y de su desarrollo [...] 3. Los museos poseen testimonios esenciales para crear y profundizar conocimientos [...] 4. Los museos contribuyen al aprecio, conocimiento y gestión del patrimonio natural y cultural [...] 5. Los museos poseen recursos que ofrecen posibilidades para otros servicios y beneficios públicos [...] 6. Los museos trabajan en estrecha colaboración con las comunidades de las que provienen las colecciones, así como con las comunidades a las que prestan servicios [...] (Icom, 2017, p.4)

A cooperação com as comunidades indígenas, atualmente, é primordial em uma agenda sobre sustentabilidade em museus. No Brasil, a partir da década de 1990, surge um movimento de criação de 'museus indígenas' a partir do protagonismo de determinadas lideranças indígenas. Em 1991, surge o primeiro desses museus, o Museu Magüta, na cidade de Benjamim Constant, Amazonas/AM, como resultado de um projeto elaborado pelo Conselho Geral da etnia Tikuna. Nesse cenário, outras comunidades nativas passam a propor projetos no campo museológico: o Museu dos Kanindé, em Aratuba, Ceará (CE); o Museu Kuahi dos Povos indígenas do Oiapoque, no Amapá (AP), reunindo os Karipuna, Galibi Marworno e Palikur; o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuire, em Tupã, São Paulo, referência para os Kainganga, Guarani, Terena e Krenak; o Museu dos Povos Indígenas Yny Heto, na ilha do Bananal, Tocantins/TO, organizado pelos Karajá e Javaé.

Paralelamente, espaços de formação, pesquisa e registro documental de aspectos culturais de diferentes povos indígenas foram estabelecidos, tanto em seu próprio território, como em localidades próximas. Alguns exemplos são o Centro Cultural dos Timbira, em Carolina, Maranhão (MA); o Centro de Formação e Documentação Wajãpi, na Terra Indígena Waiãpi, Amapá (AP); o Centro Cultural dos Kuikuro e a MAWO – Casa de Cultura Ikpeng, ambas no Parque do Xingu, Mato Grosso (MT). (Hussak et al, 2017, p.740)

A autonomia das próprias comunidades indígenas na criação de museus e centros culturais, além de projetos curatoriais contemporâneos – como a exposição “Véxoa: Nós Sabemos”, uma coletiva com trabalhos de 24 artistas indígenas, curada pela também artista Naine Terena, do povo Terena, na Pinacoteca de São Paulo, em 2021 – quebra a longa tradição de olhar os povos indígenas sob as lentes colonialistas e sua produção artística e artesanal como elementos exóticos ou de estudos etnográficos, permitindo o uso das estratégias museológicas como estratégias de resistência, preservação da própria identidade e vocalização das demandas internas dessas comunidades: a polifonia necessária a um museu em um novo tempo. Esses espaços culturais permitem o estabelecimento de “regimes de memória específicos e remetem a uma profunda

relação entre a construção de representações sobre si e as formas de organização e mobilização das populações ameríndias” (Gomes, 2012, p. 12). Considerando sempre perspectivas de valorização, em todos os espaços mencionados ocorrem ações concretas voltadas para o registro, a documentação, a classificação, a conservação e a guarda de expressões materiais e imateriais.

### **ASPECTOS GEOGRÁFICOS E AMBIENTAIS NA PRESERVAÇÃO DAS TRADIÇÕES INDÍGENAS**

No Brasil, apesar das 305 etnias remanescentes, é possível observar muitas semelhanças em seus hábitos e na matéria-prima empregada em seus artefatos, estreitamente ligados à natureza em que habitam. No Parque Nacional do Xingu habitam os povos Aweti, Kalapalo, Kamaiurá, Kuikuro, Matipu, Mehinako, Nahukuá, Naruvotu, Trumai, Wauja e Yawalapiti, além dos povos Ikpeng, Kaiabi, Kĩsêdjê, Tapayuna e Yudja, integrados nos limites da área. Apesar de sua variedade linguística, esses povos caracterizam-se por uma grande similaridade no seu modo de vida e visão de mundo. Cada um desses grupos faz questão de cultivar sua identidade étnica; se o intercâmbio entre as aldeias celebra a sociedade alto-xinguana, também promove a celebração de suas diferenças. Articulados por meio de uma rede de trocas de objetos, os detalhes estéticos de cada grupo refletem a diversidade técnica no processamento dos materiais.

Atualmente com uma população de cerca de 600 habitantes, os indígenas Kuikuro estão distribuídos em 5 aldeias: Afukuri, Lahatuá, Kuluani, Agata e Curumim, sendo a principal delas a aldeia Ipatse. As palmeiras-de-buriti (*Mauritia flexuosa* L. f.) crescem nas áreas identificadas como buritizais, localizadas nos cursos dos rios Araguaia e Xingu, próximo às aldeias localizadas nessas regiões, e são coletadas apenas em quantidade suficiente para a produção dos artefatos (Imagem 2). Os pecíolos da palmeira são processados logo após a coleta, pois a desidratação natural das fibras dificulta ou até mesmo impossibilita a extração do material.



**Imagem 2.** Coleta de matéria-prima pelo mestre Jakalo Kuikuro - Rio Buriti, Xingu, 2012. Créditos: Mônica Lima de Carvalho e Yacy-Ara Froner. Apoio PPGArtes/Capes

O Rio Buriti, próximo às aldeias Kuikuro, é a fonte de matéria-prima para a produção artesanal das aldeias. Ele é protegido não apenas pelas leis governamentais que regem a proteção do Parque como um todo, mas principalmente pelos indígenas que dependem do rio para o transporte, a alimentação e o acesso à água.

No Brasil, as distintas etnias dependem da preservação dos biomas onde vivem para a manutenção de seus modos de vida e a preservação das técnicas tradicionais de produção de seus artefatos. Os buritizais, presentes nos estados Amazônia, Brasil Central, Bahia, Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Piauí e São Paulo, em florestas fechadas ou abertas, em solos arenosos e mal drenados, em áreas de até 1.000 m de altitude, encontram-se ameaçados pelas queimadas, pelo desmatamento e pela mineração, principalmente a partir do assoreamento dos rios.

Nos últimos anos, o território brasileiro foi amplamente devastado por incêndios devido à estiagem, à negligência nos sistemas de fiscalização, às ações criminosas ou acidentais. Geralmente associadas às reservas de biosfera protegidas, as terras indígenas são majoritariamente atingidas.

Não há como os museus ficarem fora do debate sobre a proteção dos biomas e das comunidades indígenas, pois, correm o risco de se transformarem em depositários de artefatos mudos, descontextualizados e silenciados pela manutenção de um discurso arcaico colonizador, hierárquico por natureza e despolitizado diante das demandas atuais, tanto em relação aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável quanto em relação ao comprometimento institucional diante das mudanças climáticas.

Not only have indigenous or aboriginal people been poorly represented in climate action, but there are also other marginalized populations that should be better integrated into Adaptation and mitigation planning (Appler and Rumbach 2016). The UNFCCC's Local Communities and Indigenous Peoples Platform is one response to this gap. Solidarity is needed from heritage professionals with those communities most impacted by, or least able to bear the cost of, climate change, including communities in Least Development Countries and Small Island Developing States (SIDS), in order to enable them to safeguard their heritage. This solidarity must be a two-way process with all participants learning from each other's experiences. South-South and Triangular Cooperation should be supported. (Icomos, 2019, p.19)

Um dos desafios anunciado no programa da ONU de 2000 – “Millennium Development Goals” (MDGs) – almejava “garantir sustentabilidade ambiental” por meio da integração dos princípios do desenvolvimento sustentável às políticas e programas nacionais e internacionais, cujas ações deveriam reverter a perda de recursos ambientais e da biodiversidade, reduzindo à metade a proporção de pessoas sem acesso à água e saneamento básico, melhorando a vida de pelo menos cem milhões de pessoas abaixo da linha da pobreza até 2020. Cento e oitenta e nove países reunidos em New York endossaram a “Millennium Declaration” (UN, 2000), incluindo o Brasil.

Entre 2004 e 2014, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) publicou cinco relatórios com o título “Objetivos de Desenvolvimento do Milênio – Relatório Nacional de Acompanhamento”, conforme compromisso assumido pelo país. Dentre as metas alinhadas com o ODM, o governo federal brasileiro propôs projetos de integração, equilibrando as demandas de crescimento e proteção de recursos ambientais, a partir de

uma metodologia de levantamento de dados, diagnóstico e proposição de políticas públicas. No que se refere a políticas de proteção de florestas, o governo brasileiro investiu na capacitação do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (Ibama) e dos órgãos ambientais estaduais, entre 1998 e 2016, objetivando o uso sustentável do território. Foram realizadas reformas na legislação e dado um maior incentivo ao manejo florestal por meio do Zoneamento Ecológico Econômico (ZEE), do Zoneamento Ambiental (ZA) e do controle ambiental das áreas protegidas. Entre as principais medidas, destaca-se a criação, em 1998, do “Programa de Prevenção e Controle as Queimadas e aos Incêndios Florestais no Arco do Desflorestamento” (Proarco/Ibama). Com a implementação, a partir de 2000, do “Programa Nacional de Florestas” (PNF) para promoção do desenvolvimento florestal sustentável, os relatórios do Ipea apontaram novos indicadores, tais como: a proporção de áreas terrestres cobertas por florestas; a fração da área protegida para manter a diversidade biológica sobre a superfície total; o valor e a tipologia de consumo energético e as emissões per capita de dióxido de carbono. Tais indicadores orientaram o governo, entre 2000 e 2014, em relação às políticas públicas voltadas ao setor. Cabe destacar que o relatório de 2004 resalta a importância das 441 áreas indígenas existentes, totalizando 100 milhões de hectares que atuavam como unidades de preservação à biodiversidade. É sintomático o desmonte desse modelo de avaliação a partir de 2018.

De acordo com Paulo Kageyama e João Dagoberto dos Santos (2011), ao analisar o primeiro mandato do presidente Lula (2003-2007), quatro linhas básicas marcaram a política ambiental do Brasil: i) promoção do desenvolvimento sustentável, não só no aspecto ambiental, mas também no social e no econômico; ii) controle e participação social, com a colaboração qualificada e efetiva da sociedade nos processos decisórios; iii) fortalecimento do Sistema Nacional de Meio Ambiente (Sisnama), com a gestão ambiental compartilhada entre os governos federal, estaduais e municipais; e iv) envolvimento dos diferentes setores do Poder Público na solução dos problemas ambientais, chamado princípio da “transversalidade”, com o meio ambiente entrando na agenda de todos os ministérios e demais órgãos públicos. Certamente, os avanços projetados foram menores do que o esperado, no entanto, a agenda das políticas públicas nacionais sempre esteve alinhada com o compromisso declarado em relação as políticas internacionais, e o papel protagonista do país pode ser dimensionado pela referência internacional que o encontro Rio+20, de 2012 assumiu perante a comunidade internacional.

Em 2015, o Brasil sediou a Rio+20, promovendo um fórum estruturante de análise da política ambiental no país. O descompasso da atuação da presidenta Dilma Rousseff, em ambos os mandatos (2011-2014; 2014- 2016), com relação à política ambiental internacional determinou uma crise nesse setor que foi aprofundada com o vice-presidente Michel Temer que assumiu seu posto, a partir do impeachment em agosto de 2016. Três meses após assumir o poder, Temer editou Medidas Provisórias (MPs) indiciárias de sua orientação em relação à proteção ambiental, ratificando atividades de grileiros e madeireiros em áreas preservadas. Nessa conjuntura, o orçamento do Ministério do Meio Ambiente (MMA) foi reduzido em 51%, de acordo com o contingenciamento de verbas do governo federal publicado no Diário Oficial da União, de 30 de março de 2017, diminuindo drasticamente a capacidade de fiscalização ambiental do Ibama e a atuação do MMA. No mesmo sentido, em julho de 2017, a Advocacia-Geral da União apresentou um parecer, paralisando centenas de processos em an-



damento em relação à demarcação de terras indígenas, a partir do conceito de “marco temporal”. Soma-se a essas ações, a falta de perspectiva de projetos voltados ao financiamento para pesquisa, implantação e uso de energias limpas, nem tampouco para programas de monitoramento dos índices de emissão de CO<sub>2</sub>; ou políticas de saneamento básico, ampliação de oferta de água potável, conservação de mananciais e contenção da desertificação. Dados oficiais do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe, 2016) mostravam que entre agosto de 2015 e julho de 2016, o país destruiu quase oito mil quilômetros quadrados da floresta amazônica, um aumento de 29% em relação ao levantamento anterior.

A partir de 2019, o governo promoveu mudanças profundas e sem precedentes na condução do subsistema de política ambiental brasileira, alterando radicalmente os fundamentos do Ministério do Meio Ambiente, incluindo seus órgãos gestores, o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e o Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBIO), além de estruturas governamentais vinculadas às políticas indígenas e de comunidades tradicionais, como as quilombolas. Entre as políticas estruturantes, um processo de revisão de todas as trezentas e trinta e quatro Unidades de Conservação iniciou-se com a condução de Ricardo Salles (2019-2021) como ministro do Meio Ambiente, desde o Parque Nacional de Itatiaia (criado em 1934) até o Refúgio da Vida Silvestre da Ararinha Azul (criado em 2018). Em diversas declarações à imprensa, o ministro informou que um novo desenho geográfico e eventuais extinções dessas Unidades poderiam ocorrer a partir de novos parâmetros técnicos. O Projeto de Lei nº 2362 (2019), de autoria do senador Flávio Bolsonaro, revogava do código florestal as áreas de reserva legal, a fim de possibilitar a exploração econômica dessas áreas. Após pressão pública, foi retirada de pauta, no entanto, distintos projetos de lei apontam um retrocesso na política ambiental brasileira, favorecendo a indústria agrária baseada na monocultura e na criação de gado em larga escala, além do extrativismo vegetal, conforme aponta a nota técnica da Climate Policy Initiative (CPI, 2020). Soma-se a esta política, o desmantelamento dos órgãos de fiscalização, incluindo restrições às multas e desqualificação do sistema de informação, como a exoneração do diretor do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe), o cientista Ricardo Galvão, em agosto de 2019. A demissão do cientista ocorreu após a publicação de dados sobre o aumento do desmatamento no Brasil, repudiado pelo então presidente Jair Bolsonaro (2018-2022).

O aumento do desmatamento e os incêndios dos grandes biomas brasileiros têm relação direta com o desmonte ambiental e o apagamento cultural dos povos indígenas brasileiros. A cada ano, os biomas brasileiros ficam mais perto do ponto de inflexão a partir do qual a floresta não se sustenta e se converte em um ambiente altamente degradado; em um ambiente devastado, os modos de vida tradicionais não podem sobreviver, incluindo. Cientistas calculam que o ponto de virada poderá acontecer entre 20% e 25% de desmatamento e já estamos perto dos 20%. Além de perdas de biodiversidade incalculáveis, o modo de vida dos povos da floresta estaria condenado ao desaparecimento. Como a Amazônia tem importância comprovada sobre o regime de chuvas do continente, seu desaparecimento condenaria também todo o grande agronegócio que se estende pelas regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do país (WWF, 2021).

## CONCLUSÕES

Como estas questões ambientais afetam o patrimônio cultural, em particular, os museus etnográficos e as comunidades tradicionais?

Populations in frontline and marginalized communities and in the global south must have access to opportunities to adapt to the impacts of climate change and to address loss and damage. Knowledge related to the causes, modalities and Impacts of climate change and responses to it should be shared equitably and in a timely manner in order to increase the adaptive capacity and improve the mitigation behaviors of all, and to increase the resilience of people and ecosystems. At the same time, every such community has a unique culture and heritage that represents Endogenous Ways of Knowing including Endogenous Capacities that can be leveraged for climate action. Valuing and promoting these capacities and supporting their ongoing, practical use should be encouraged. The development of Policies and plans related to climate change should be culturally appropriate and participatory, transparent, and accountable to all voices (Icomos, 2019, p.20).

Comunidades indígenas, quilombolas, ribeirinhas e fundamentadas na agricultura doméstica são diretamente afetadas quando perdem seu território, tanto a partir da destruição do bioma no qual habitam quanto por meio de políticas predatórias que favorecem o agronegócio, o extrativismo de larga escala e a exploração mineral. Nesses contextos, a cultura é afetada em sua totalidade e a dissolução dessas comunidades amplia o potencial de destruição desses biomas.

The 1988 Federative Constitution of Brazil requires that indigenous lands be demarcated and prohibits mining in them unless the National Congress adopts legislation allowing it. A bill permitting mining was proposed in 1996, but it was never adopted. However, the current Bolsonaro Government has made opening up indigenous lands for mining one of its priorities.<sup>123</sup> Brazil has seen a notable decline in the demarcation of indigenous lands in recent years. There was no demarcation under the Temer Government (between mid-2016 and the end of 2018) (Doyle, 2021, p.35).

Em 2023, o Congresso Nacional aprovou o Projeto de Lei n.º 490/2007, que altera a legislação da demarcação de terras indígenas. A discussão do PL-490 na Comissão de Constituição e Justiça (CCJ) da Câmara dos Deputados ocorreu sem ouvir as centenas de lideranças indígenas que se manifestaram publicamente contra a medida. A política implantada parte de uma visão desenvolvimentista predatória, não compreende a sustentabilidade em seus princípios.

Lideranças indígenas têm sido atuantes no Brasil desde o retorno da democracia no Brasil, na década de 1980. No entanto, nos últimos anos, várias lideranças foram assassinadas por questões relacionadas ao acirramento da violência na disputa pela terra: Francisco de Souza Pereira Tukano (1966-2019), Willames Machado Alencar (1977-2019) e Carlos Alberto Oliveira de Souza (1975-2019), líderes de 42 aldeias na região amazônica foram mortos em 2019; Cacique Firmino Prexede Guajajara (1974-2019), Raimundo Benício Guajajara (1981-2019) e Paulo Paulino Guajajara (1993-2019), lideranças atuantes no Maranhão, perderam suas vidas e, até o momento, nenhuma investigação apontou os culpados; Emyra Waiãpi, foi assassinado aos 69 anos no



conflito da terra indígena Waiãpi/Aldeia Mariry, em Pedra Branca do Amapari, no estado do Amapá. Atualmente, vozes indígenas femininas assumiram o protagonismo de vários movimentos, sendo as mais vulneráveis nas invasões das aldeias.

There are around 900,000 indigenous persons in Brazil distributed among 305 ethnic groups. In a country where women account for almost half of the population, indigenous women leaders have “stepped boldly into the political spotlight”. They are protesting against new policies that threaten indigenous peoples’ rights guaranteed by the 1988 Constitution of the Federative Republic of Brazil and recognized by international treaties. On the day President Jair Bolsonaro came to power in January 2019, he issued a provisional measure (Medida Provisória 870) that shifted decision-making power for indigenous reserve demarcations from Fundação Nacional do Índio, the government body established to carry out policies relating to indigenous peoples (in particular the demarcation of indigenous lands), to the Ministry of Agriculture, which is well known to defend the interests of agricultural elites and to favor the exploitation of indigenous lands and territories (Mendes, 2019, p.130)

O marco temporal determina que só poderão ser consideradas terras indígenas aquelas que já estavam em posse desses povos na data da promulgação da Constituição, em 1988, passando a exigir, dessa forma, uma comprovação de posse. O texto ainda flexibiliza o contato com povos isolados, proíbe a ampliação de terras que já foram demarcadas e permite a exploração econômica de terras indígenas. Nesse contexto, não apenas a cultura indígena encontra-se comprometida, mas os biomas dos territórios onde estão inseridos.

A preservação da cultura indígena brasileira depende da manutenção das áreas indígenas demarcadas, da preservação do meio ambiente e do modo de vida tradicional dessas comunidades. Ao longo do tempo, esses povos foram vítimas do processo de colonização, incluindo a escravidão, a remoção de artefatos sagrados das aldeias, a expulsão de suas terras e a perda de sua identidade.

Os direitos de cidadania dos povos indígenas brasileiros pressupõem o reconhecimento de sua autonomia como coletividade distinta. Se a colonização foi marcada pela exploração e pelo tratamento desigual dispensado a esses povos, o conceito de descolonização agora se enquadra na metodologia participativa e interativa de pesquisa envolvendo a cultura material e a cultura imaterial indígena. A integração entre universidades, museus e comunidades indígenas pode gerar um conhecimento sinérgico que abarque o conhecimento tradicional desses povos. Ao reconhecer o valor da arte e da cultura indígena, os objetos podem reverberar uma sintaxe política que compreenda dialeticamente a realidade.

Na atualidade, a recuperação e a manutenção de técnicas tradicionais de produção de artefatos produzidos por comunidades indígenas é a mais vulnerável devido a dois fatores: ambiental, com a destruição dos biomas e dos recursos de matéria-prima necessários à produção de artefatos; cultural, com o apagamento dos modos e técnicas de produção artesanal tradicionais.

Várias questões permeiam essa discussão: como incluir as comunidades indígenas nas atividades gerenciais dos acervos etnográficos? Como preservar os modos de produção e uso de objetos rituais e cotidianos a partir de processos consuetudinários

de ensino e aprendizagem, em pleno século XXI? Como os conceitos de resiliência e sustentabilidade poderiam ser associados à preservação das práticas artesanais e dos modos de vida comunitários em territórios indígenas?

O valor do patrimônio etnográfico não pode ser medido apenas pela régua das instituições, mas pelo significado atribuído pelas próprias comunidades.

Mais do que nunca, movimentos internacionais e ações locais devem compartilhar estas informações e se posicionar, a partir de movimentos sociais em rede, contra processos discriminatórios, expondo à opinião pública a destruição do meio ambiente e das culturas tradicionais no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- AAM. Code of Ethics for Museums, 2000. Disponível em: <https://www.aam-us.org/programs/ethics-standards-and-professional-practices/code-of-ethics-for-museums/>.
- AGÊNCIA BRASIL. Únicas peças do acervo indígena do Museu Nacional estão em Brasília, 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-09/unicas-pecas-do-acervo-indigena-do-museu-nacional-estao-em-brasil>.
- BELLUZZO, Ana Maria. A Propósito D'O Brasil dos Viajantes. Revista USP, São Paulo (30): 8-19, Junho/Agosto, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25903>.
- CARVALHO, Mônica Lima de. Práticas de intervenção em acervos etnográficos em fibra de buriti: artefatos xinguanos e sua natureza simbólica, imagética e material. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9HUJPH>.
- CARVALHO, Mônica Lima de. Tradição visual: Políticas de Conservação de Acervos Etnográficos a partir de Práticas Inclusivas. Tese (doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/38229>.
- CPI. Projetos de lei ameaçam código florestal: propostas podem reduzir proteção à floresta, 2020. Disponível em: <https://www.climatepolicyinitiative.org/wp-content/uploads/2020/09/NT-projetos-de-lei-ameacam-codigo-florestal.pdf>.
- DOYLE, Cathal. Challenges for indigenous peoples' rights to lands, territories and resources, in: UN, State of the world's indigenous peoples: rights to lands, territories and resources, 2021. Disponível em: <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/wp-content/uploads/sites/19/2021/03/State-of-Worlds-Indigenous-Peoples-Vol-V-Final.pdf>.
- FRONER, Yacy-Ara. Coleção e arquivo como prática coletiva: A narrativa, a retórica e o semiológico. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 165–177, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15678>. Acesso em: 9 dez. 2021.
- FRONER, Yacy-Ara. Artefatos xinguanos em fibra de buriti: tathongo, Documentary, 21min. 2013.
- FRONER. As políticas públicas no Brasil em relação às diretrizes internacionais de sustentabilidade, Revista de Estudios Brasileños, 2018, Volumen 5 - Número 10. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/reb/article/download/154309/150523/331904>.
- FRONER. YA. Diagnóstico de avaliação e elaboração de projeto de condicionamento

- de coleções em Área de Reserva Técnica – Museu Nacional-UFRJ. Rio de Janeiro: Fundação Vitae, 2001 (acesso restrito).
- FUNAI. Funai realiza oficina de arte entre mulheres Ashaninka, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2018/funai-realiza-oficina-de-arte-entre-mulheres-ashaninka>.
- GOMES, Alexandre Oliveira. Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará. 2012. 324 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
- HUSSAK VAN VELTHEMI, KUKAWKAI, JOANNY; Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 12, n. 3, p. 735-748, set.-dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/xYWhW7jG9R87FwPMPshvxb/?lang=pt&format=pdf>.
- IBGE. Os indígenas no Censo Demográfico 2010. Disponível em: [https://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena\\_censo2010.pdf](https://www.ibge.gov.br/indigenas/indigena_censo2010.pdf).
- ICCROM-UNESCO. International Storage Survey 2011. Disponível em: [https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011\\_en.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011_en.pdf).
- ICOM. ICOM Code of Ethics for Museums, 2017. Disponível em: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Es-web.pdf>.
- ICOM. Resolutions adopted by the 34th General Assembly of ICOM, 2019. Disponível em: <https://icom.museum/en/news/resolutions-adopted-by-icom-34th-general-assembly/>.
- ICOM. Working Group on Sustainability, 2017. Em: <https://icom.museum/en/committee/working-group-on-sustainability/>.
- ICOMOS. New Zealand Charter, 2010. Disponível em: [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/ICOMOS\\_NZ\\_Charter\\_2010\\_FINAL\\_11\\_Oct\\_2010.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/ICOMOS_NZ_Charter_2010_FINAL_11_Oct_2010.pdf)
- ICOMOS. The Future of Our Past: Engaging Cultural Heritage in Climate Action, 2019. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/a9a551e3-3b23-4127-99fd-a7a80d91a29e>.
- IPEA. Objetivos de Desenvolvimento do Milênio (ODM) 2004-2014. Disponível em: <http://svs.aids.gov.br/dantps/centrais-de-conteudos/publicacoes/odm/>
- ISA. Ceramistas Baniwa reencontram sua cerâmica tradicional no Museu do Índio (RJ). Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-rio-negro/ceramistas-baniwa-reencontram-sua-ceramica-tradicional-no-museu-do-indio-rj>.
- KAGEYAMA; SANTOS. Aspectos da política ambiental nos governos Lula. Revista Faac, Bauru, v. 1, n. 2, p. 179-192, out. 2011/mar. 2012. Disponível em: <https://www3.faac.unesp.br/revistafaac/index.php/revista/article/view/67/31>.
- MENDES, Karla. Resisting to exist: indigenous women unite against Brazil's far-right president, in: UN, State of the world's indigenous peoples: rights to lands, territories and resources, 2021. Disponível em: <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/wp-content/uploads/sites/19/2021/03/State-of-Worlds-Indigenous-Peoples-Vol-V-Final.pdf>.
- RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. História Geral da Arte no Brasil (Vol.I). São Paulo: IMS, 1983, p.51.
- UN. Questions relating Science and technology, 1968. Disponível em: [https://undocs.org/en/E/RES/1346\(XLV\)](https://undocs.org/en/E/RES/1346(XLV)).
- UN. Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common

- Future, 1987. Disponível em: <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf>.
- UN. Report of United Nations Conference on the Human Environment, 1972. Disponível em: <https://undocs.org/en/A/CONF.48/14/Rev.1>.
- UN. The United Nations Permanent Forum on Indigenous Issues (UNPFII). Disponível em: <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/unpfii-sessions-2.html>.
- UN. Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development, 2015. Disponível em: [https://www.un.org/ga/search/view\\_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=E](https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1&Lang=E).
- UN. United Nations Conference on Environment & Development, Rio de Janeiro, Brazil, 3 to 14 June 1992. Disponível em: <https://sustainabledevelopment.un.org/outcomedocuments/agenda21>.
- UN. United Nations Millennium Declaration, 2000, Disponível em: [https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/generalassembly/docs/globalcompact/A\\_RES\\_55\\_2.pdf](https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/generalassembly/docs/globalcompact/A_RES_55_2.pdf).
- UNESCO. The Man and Biosphere Programme. 1971-2021. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/search/e81adef4-64e2-497f-8492-2c2744c78b48>.
- WWF. Temporada seca começa com recorde de queimadas e devastação em alta na Amazônia e no Cerrado. Disponível em: <https://www.wwf.org.br/?78808/Temporada-seca-comeca-com-recorde-de-queimadas-e-devastacao-em-alta-na-Amazonia-e-no-Cerrado>.
- ZARUR, Camila. É como se fôssemos extintos novamente. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/e-como-se-fossemos-extintos-novamente/>.

**YACY-ARA FRONER**

Doutora Yacy-Ara Froner, Full Professor, LACICOR - Conservation Science Laboratory, CECOR - Center for Conservation and Restoration of Cultural Heritage, School of Fine Arts - Federal University of Minas Gerais. Av. Antônio Carlos, 6627 - Belo Horizonte - 31270-901 - MG – Brazil.

*froner@ufmg.br*

# RESTAURO DE MOBILIÁRIO MODERNO: MESA ITAMARATY DE SERGIO RODRIGUES

---

## RESTORATION OF MODERN FURNITURE: ITAMARATY TABLE BY SERGIO RODRIGUES

---

**Fernanda Freitas Costa de Torres, Frederico Hudson Ferreira,  
Ana Claudia Maynardes**

---

RESTAURO DE MOBILIÁRIO  
MOBILIÁRIO MODERNISTA BRASILEIRO  
PATRIMÔNIO MATERIAL BRASILEIRO

Este artigo trata de um relato acerca da experiência de restauro da Mesa Itamaraty, do arquiteto e designer Sergio Rodrigues, que faz parte do acervo do Palácio Itamaraty, Ministério das Relações Exteriores (MRE), em Brasília. Além de explicar sobre a experiência do restauro da mesa, tem também como objetivo descrever o processo de construção de uma rede de parcerias sobre preservação do patrimônio material para garantir o direito à memória do design do mobiliário modernista brasileiro. Por meio de uma contextualização histórica, apresenta alguns aspectos que situaram a produção dos móveis fabricados exclusivamente para o Palácio Itamaraty e suas funções dentro da diplomacia. Em seguida, mediante relato e fotografias, demonstra o antes e depois, e todo o processo de restauração da mesa. Por fim, destaca a importância da ação que integrou educação, arte, ciência, tecnologia e inovação no sentido de articular entre os atores e parceiros, a constituição de uma unidade institucional e sua representação perante a comunidade.

---

FURNITURE RESTORATION  
BRAZILIAN MODERNIST FURNITURE  
BRAZILIAN MATERIAL HERITAGE

This article deals with a report on the experience of restoration the Itamaraty Table, by the architect and designer Sergio Rodrigues, which is part of the collection of the Itamaraty Palace, Ministry of Foreign Affairs (MRE), in Brasilia. In addition to explaining the actual experience of the table's restoration, it also aims to describe the process of building a network of partnerships on the preservation of materials heritage to guarantee the right to memory of the design of Brazilian modernist furniture. By means of a historical contextualization, it presents some aspects that situated the production of furniture manufactured exclusively for the Itamaraty Palace and its functions within diplomacy. Then, through reports and photographs, it demonstrates the before and after, and the entire process of restoring the table. Finally, it highlights the importance of the action that integrated education, art, science, technology and innovation in order to articulate among the actors and partners, the constitution of an institutional unit and its representation before the community.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

## CONHECER PARA PRESERVAR

Segundo o artigo 216 da Constituição Federal

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (Brasil, 1988).

Com o propósito de proteger e promover os bens culturais do país, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, tem como missão institucional “promover e coordenar o processo de preservação do patrimônio cultural brasileiro para fortalecer identidades, garantir o direito à memória e contribuir para o desenvolvimento socioeconômico do país” (Referencial Estratégico do Iphan, disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/314>). Para tanto, o Iphan trabalha para o fortalecimento das ações de preservação dos bens culturais materiais do país.

Dentre as medidas de preservação do patrimônio estão relacionadas as atividades de restauração e conservação. A restauração consiste em intervenções diretas em um bem já deteriorado, com objetivo de recuperar sua integridade física e estética, sem que isso interfira em seu valor histórico, artístico e cultural. Envolve uma série de operações técnicas no intuito de prolongar a vida da obra e deve se pautar em princípios teóricos como mínima intervenção, reversibilidade e distinguibilidade dos materiais empregados. Já o processo de conservação inclui, além dos cuidados com o ambiente, o tratamento dos elementos físicos da obra, visando deter ou adiar a evolução dos processos de deterioração.

Unindo o interesse de preservação de bens culturais e o ensino, o Curso Técnico em Móveis do Instituto Federal de Brasília Campus Samambaia (IFB/CSAM) oferece um componente curricular que abrange a formação com competência em estudar e pesquisar a conservação e restauro de mobiliário. Nesse componente curricular, o estudante desenvolve habilidades como utilizar ferramentas manuais; identificar conexões e acessórios de montagem de móveis; identificar e empregar o tipo de acabamento a ser aplicado em peças que necessitem de restauração, além de receber estímulo e orientação para pesquisas acerca da história do mobiliário, principalmente do mobiliário brasileiro.

Contudo, uma dificuldade para realização desse componente era a disponibilização de mobiliário para esta prática, visto que as peças não deveriam pertencer a acervo particular para não gerar entraves burocráticos de devolução. Assim, as peças a serem restauradas deveriam ser, preferencialmente, oriundas do patrimônio público, pois facilitaria a superação de obstáculos como sua destinação após o restauro.

Há nas instituições públicas sediadas na Capital Federal um numeroso acervo do mobiliário moderno, principalmente nos Palácios do Planalto, da Alvorada, Palácio Itamaraty e na Universidade de Brasília. Como bem de valor histórico e cultural, esse acervo ajuda a contar a história do país e desses edifícios, reconstituindo o período



que o Brasil atravessava quando da transferência da capital para o Planalto Central. Nesse valioso acervo, estão peças de autoria de renomados designers como Sergio Rodrigues, Bernardo Figueiredo, Karl Heinz Bergmiller e Jorge Zalszupin, dentre outros. Parte do mobiliário moderno presente nessas instituições está em pleno uso nas atividades administrativas diárias em diversos setores, outra parte pode ser encontrada armazenada em depósitos devido ao seu estado de deterioração.

Para tanto, num primeiro momento, o IFB/CSAM, por meio do Núcleo de Pesquisa, Conservação e Restauro de Mobiliário – NPCRM, realizou parceria com o Departamento de Design da Universidade de Brasília (UnB), instituição pública, que já vinha estudando, identificando e armazenando o mobiliário moderno institucional. A parceria se deu na restauração de parte do acervo que se encontrava em estado de deterioração. Vale observar que algumas peças deste mobiliário estavam em situação de descarte.

Em seguida, com tratativas de parceria em andamento entre IFB/CSAM e Iphan, o Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores (MRE), sob o comando do diplomata Heitor Sette Granafei, enviou ofício para o IFB demandando agenda para verificar a possibilidade de ser realizado um trabalho conjunto, nos moldes do que já vinha ocorrendo junto à UnB. O trabalho a ser empreendido seria acompanhado por Freddy Van Camp, renomado estudioso do design brasileiro, e por pesquisadores da Universidade de Brasília, no sentido de realizar uma extensa pesquisa sobre o mobiliário do Palácio com vistas a conceber uma exposição comemorativa dos 50 anos do Itamaraty.

Assim, em parceria com o MRE, o Núcleo de Pesquisa, Conservação e Restauro de Mobiliário - NPCRM do IFB/CSAM realizou uma catalogação inicial do mobiliário moderno do Palácio Itamaraty e, com seus alunos já treinados e selecionados, restaurou três mesas: Mesa Itamaraty e Mesa Alex de Sergio Rodrigues, e uma mesa de apoio de Bernardo Figueiredo.

Vale ressaltar que a realização da parceria descrita acima ocorreu por meio de uma Ação de Extensão denominada “Oficina-escola de restauro do mobiliário moderno”, que se enquadra institucionalmente como atividade de extensão e cursos de extensão ou de formação inicial e continuada – FIC, e se apoiou na experiência acumulada do Iphan, do Ministério das Relações Exteriores e do IFB/CSAM. Esse último, mais especificamente, trouxe os conhecimentos e práticas já desenvolvidos na disciplina de Manutenção e Restauração de Móveis, do Curso Técnico em Móveis, que visa o uso e aplicação de técnicas de reposição e restauro em mobiliários. Para o IFB/CSAM, os cursos cumprem o objetivo de ampliar o nível de atuação de seus alunos, com vistas no fortalecimento do conhecimento prático dos estudantes para sua preparação para a atuação no segmento moveleiro e afins. Com este tipo de atividade pretende-se estreitar os laços entre as instituições detentoras de acervo de mobiliário modernista, colaborando no sentido de capacitar mão de obra especializada para restaurar móveis históricos que estão em avançado estado de deterioração.

Para o Iphan e MRE, um dos resultados esperados foi a capacitação de especialistas para o restauro, culminando na recuperação física e na valorização do acervo de mobiliário moderno existente nas instituições parceiras, bem como na difusão do conhecimento sobre o patrimônio cultural do movimento moderno.

Por fim, a atividade foi desenvolvida por meio de curso de extensão de 400 horas no Laboratório de Produção Moveleira do Instituto Federal de Brasília - Campus Samambaia, sob a orientação de professores da instituição e de um profissional terceirizado especialista em restauro de móveis.

## O PALÁCIO ITAMARATY E SEU MOBILIÁRIO

O Palácio Itamaraty, como dito anteriormente, é a sede do Ministério das Relações Exteriores (MRE) em Brasília e foi inaugurado oficialmente em abril de 1970, embora sua primeira recepção oficial tenha sido em março de 1967.

Projeto do arquiteto Oscar Niemeyer e do engenheiro estrutural Joaquim Cardozo, possui paisagismo de autoria de Burle Marx em seu entorno, assim como um rico acervo representativo da arte brasileira, que inclui desde o barroco até o contemporâneo, com assinatura de renomados artistas plásticos e designers brasileiros. A implementação do Palácio Itamaraty em Brasília foi coordenada por Wladimir Murtinho, chefe da Comissão de Transferência do MRE, e Olavo Redig de Campos, arquiteto, chefe do Serviço de Conservação e Patrimônio.

O projeto do Itamaraty sempre investiu no design, na arquitetura e na arte como instrumentos da diplomacia e, com tal objetivo, o Ministério das Relações Exteriores criou, em seus palácios sede, ambientes perfeitamente adaptados para desempenhar as três funções da diplomacia: informar, negociar e representar o Brasil (Rossetti, Ramos, Seligman, 2017).

Para tanto, a concepção dos interiores e do mobiliário foi parte fundamental do projeto, como atestam relatos sobre o Palácio feitos durante a vida de Wladimir Murtinho:

Quanto ao mobiliário moderno, especialmente desenhado e produzido para as salas administrativas do Palácio, foi em suas grandes linhas, resultante de prolongadas pesquisas de forma, de modo a que se harmonizasse ao ambiente palaciano, de salas de pé direito elevado e grandes dimensões. Por outro lado, já que os móveis modernos figurariam ao lado de peças antigas, era necessário que, seja nos materiais empregados, seja no alto nível do desenho e execução, não perdessem em confronto com os dos séculos anteriores, mas que, pelo contrário, documentassem o contínuo desenvolvimento e a qualidade do móvel nacional. Assim sendo, e tendo em vista ainda a necessidade de conservar a unidade de inspiração, a responsabilidade pela decoração original do Palácio foi confiada a apenas quatro criadores e desenhistas: Sergio Rodrigues, Bernardo Figueiredo, Joaquim Tenreiro, Jorge Zalszupin e Karl Heinz Bergmiller (Palácio Itamaraty, 1985).

Desse modo, o mobiliário do MRE foi criado para ambientes que cumprem a função de representação internacional, mas também, e, especialmente, para a função de negociação:

Quanto aos móveis, foram desenhados segundo as exigências da diplomacia. As 'pessoas que vivem no palácio, explica o Embaixador Murtinho, muitas vezes são de idade. Se você os senta numa Mies van der Rohe, não conseguem mais se levantar. Também é necessário que se possa falar-lhes ao pé do ouvido ou traduzir-lhes uma conversa. Nossas poltronas são, portanto, fartas e sem rebuscamento inútil. Salvo pelo salão de recepção do ministro – onde elas serão rijas, incômodas, intimidantes. Não se visita o ministro para brincar. É necessário um certo aparato' (Revista *Connaissance des Arts*, 1968 *apud* Granafei, 2017).

Os projetos de mobiliário desenvolvidos para o Palácio Itamaraty, em sua maioria, foram produzidos exclusivamente para o Ministério das Relações Exteriores. Muitos

deles não foram comercializados, portanto, são categorizados como peças únicas ou coleções únicas. Vale observar que muitas das peças desse mobiliário estão em plena utilização diária em ambientes de trabalho, levando-os a um processo de restauro e conservação diferenciado daquele para um ambiente museal.

Os Palácios de Brasília possuem uma peculiaridade das condições de funcionamento, com projetos de arquitetura e interiores integrados com as artes. O Palácio do Itamaraty foi o último dos edifícios representativos a ser construído, com o desafio de abrigar as recepções oficiais, o cerimonial diplomático e os setores administrativos, e também conferir, por meio da sua espacialidade, a ideia de uma identidade brasileira, sendo o mobiliário, então, parte fundamental da composição dos ambientes. Os arcazes, os bancos, as cadeiras, os oratórios dos séculos XVII e XIX convivem com as peças de desenho modernista brasileiro, especialmente encomendados ou modificados para o palácio. Alguns nomes como Joaquim Tenreiro, Bernardo Figueiredo, Livio Levi, Kal Heinz Bergmiller e Sergio Rodrigues foram responsáveis por mobiliar alguns ambientes do Palácio (SANTOS, 1985).

Os projetos de mobiliário do arquiteto Sergio Rodrigues representam um número expressivo do móvel brasileiro. Estima-se que desenhou aproximadamente 1.200 peças e que metade foi produzida. Nessa produção utilizou diversos materiais, principalmente a madeira maciça, em especial o jacarandá da Bahia. Seus projetos mobiliaram diversas edificações em Brasília, como o Catetinho, a Universidade de Brasília e, como já mencionado, o Ministério das Relações Exteriores. Para o MRE, Sergio Rodrigues desenhou os móveis dos gabinetes do Ministro e do secretário-geral, do subsecretário do salão das embaixadas, e do vestibulo. Foram criados consoles, poltronas, carrinho de telefone e mesas.

### **O RESTAURO DA MESA IMARATY DE SERGIO RODRIGUES**

A Mesa Itamaraty foi um projeto desenvolvido sob encomenda de Olavo Redig de Campos e Wladimir Coutinho, então ministro do Itamaraty, que queriam substituir “os rebuscados luizes” dos gabinetes dos ministérios em Brasília, nos anos 60. Projeto desenvolvido e protótipo aprovado, a Mesa Itamaraty, fabricada em jacarandá da Bahia, foi enviada à Brasília para integrar o gabinete do ministro Haracio Lafer (Cals, 2000, p. 233). Após o desenvolvimento da primeira peça, foi criada uma extensa linha de escrivaninhas e mesas para a Casa do Brasil em Roma, no palácio Doria Pamphili, sede da Embaixada do Brasil na Itália, bem como para o Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores (Sergio Rodrigues Atelier, 2024).

Tratando-se da Mesa Itamaraty ser um ícone da história do mobiliário modernista brasileiro fabricada na década de 1960, e que esteve em uso nos últimos 50 anos, podemos afirmar que restaurar esse tipo de exemplar é um desafio, haja vista que a peça retorna à mesma função no ambiente de trabalho.

### **IDENTIFICAÇÃO DO MÓVEL**

Categoria: Bens culturais móveis

Subcategoria: Mobiliário Modernista

Tipologia: Mesa /Escrivaninha com duas gavetas

Estilo: Modernista

Datação: 1960

Proprietário: Ministério das Relações Exteriores

Localização: Esplanada dos Ministérios Palácio do Itamaraty - Zona Cívico-Administrativa, Brasília DF

### DESCRIÇÃO DO MÓVEL

A Mesa Itamaraty é parte do acervo do Palácio e possui as seguintes dimensões: altura de 75 cm, largura de 300 cm e 100 cm de profundidade, cujas características formais e estéticas permitem defini-la como mobiliário modernista brasileiro. A estrutura da mesa destaca as principais características com peças em formato de colunas de sustentação, em seção quadrada de jacarandá maciço e possui botões metálicos cobrindo parafusos e ligações. Como elemento de uso e decorativo, possui duas gavetas simétricas. O tampo é retangular, laminado com folha de jacarandá.

A mesa está há mais de cinquenta anos em uso nas salas do Ministério e não há relatos anotados de intervenções anteriores. A continuidade do seu uso e a manutenção da sua estrutura e forma originais devem ser conservadas após intervenção.

O estado de conservação da mesa em questão foi classificado como deficiente, uma vez que apresentava mutilação no tampo, desgastes do estrato do acabamento, marcas de embate e marcas associadas ao pouso de objetos de forma inadequada sobre o tampo.

Entre os danos verificados na mesa, observou-se um furo central no tampo de acordo com a Figura 1, para passagem de equipamento eletrônico, por onde se utilizava um microfone, além de vários riscos; a lâmina de madeira apresentou partes soltas e com vários buracos, além de manchas escuras, conforme apresentado na Figura 2. A peça estava sem suas duas gavetas, de acordo com o projeto original, bem como com ausência de alguns botões metálicos. Na estrutura dos pés havia acúmulo de cera e coloração castanha escura; desgaste superficial dos estratos de acabamento e policromia, resultado do uso e de vestígios de excesso de cera.

O estado de conservação da estrutura da mesa não revelou a necessidade de uma desmontagem total, assim, a equipe de restauro limitou-se a desmontagem parcial das estruturas laterais e do tampo da mesa. Em seguida foi feita a limpeza com raspagem e lixamento da base para retirada de produtos químicos e para detectar possíveis defeitos, deixando a superfície em madeira de jacarandá visível. Em seguida foram feitas a calafetação na estrutura, o preenchimento do furo central, a colagem e calafetação do tampo onde necessário, conforme Figura 3. Por fim, foi realizada a raspagem para retirada dos riscos no tampo e base, uso do jogo de lixas para chegar a uma superfície uniforme ao toque, e a aplicação de seladora.

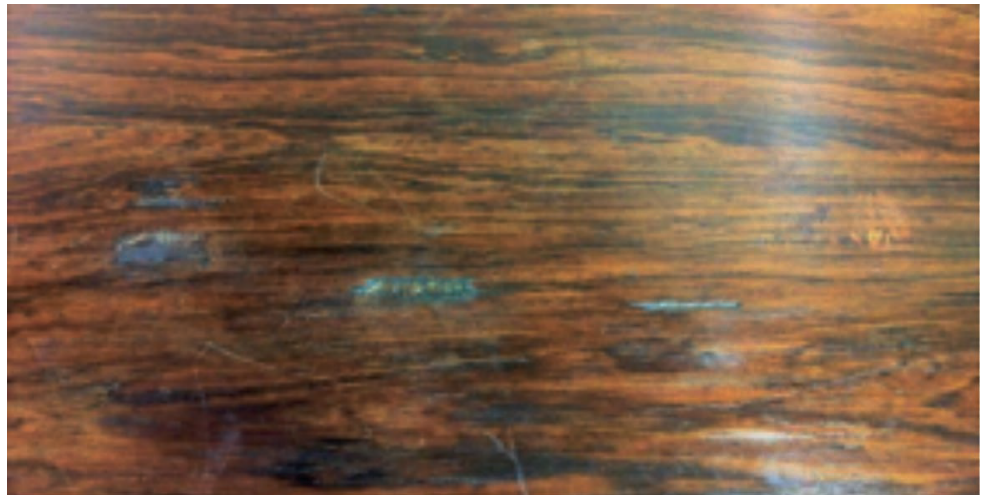
O processo de restauração também contou com a construção volumétrica das gavetas, seguindo o método tradicional de reprodução de elemento com recurso de modelo. Considerando que não foi localizado o desenho original da peça, foi necessário realizar medição da gaveta de outra mesa do mesmo modelo e, com base nela, seu desenho. Para a fabricação das gavetas, o Laboratório de Produtos Florestais (LPF), do Serviço Florestal Brasileiro, doou pedaços de madeira maciça de jacarandá. A partir da doação, houve a preparação e corte do material, a montagem e laminação, a aplicação de jogo de lixas, a aplicação de seladora, o lixamento e aplicação de verniz em todas as peças das gavetas.

Terminada a intervenção de conservação e restauro do móvel, são notórias as diferenças tanto no nível de acabamento apresentado, quanto na execução e reprodução da peça seguindo o projeto original, como mostrado na Figura 4.





**Figura 1:** Registro de dano - furo central no tampo da mesa. Fonte: IFB



**Figura 2:** Registro de dano – riscos, lâmina de madeira soltando e buracos na lâmina no tampo da mesa. Fonte: IFB



**Figura 3:** Intervenção - preenchimento do furo central, colagem e calafetação do tampo. Fonte: IFB



A preservação é uma das principais ações de manutenção dos bens culturais no estado físico, e visa prolongar e salvaguardar sua originalidade e patrimônio. No caso do mobiliário, além do armazenamento ou exposição adequada, a limpeza é uma ação de grande importância, pois previne a deposição e agregação de sujeira e poeiras. No caso da mesa relatada nesse artigo (e das outras que também foram restauradas) foi recomendada a limpeza a seco, com um pano de algodão friccionado energicamente de forma a reativar o polimento restituído. Essa limpeza deve ser feita com frequência regular, mas de maneira comedida para não resultar em desgaste dos materiais.

## CONCLUSÃO

O caso apresentado foi uma das primeiras ações do Núcleo de Pesquisa, Conservação e Restauro de Mobiliário, realizado por alunos do Instituto Federal de Brasília (IFB/CSAM). A mesa restaurada apresentada neste texto, ficou em exposição no Palácio da Itamaraty durante o mês de março de 2017. A partir dessa experiência, firmou-se um Acordo de Cooperação Técnica entre o IFB/CSAM e Ministério das Relações Exteriores (MRE) com a duração prevista para cinco anos, destinado a projetos de pesquisa, conservação e restauro do mobiliário modernista do Palácio do Itamaraty, podendo ser desdobrado a outras esferas do Ministério, como o restauro do mobiliário moderno assinado por Sergio Rodrigues do Palácio Pamphili, Embaixada do Brasil em Roma.

Outra consequência desse trabalho foi a realização da exposição “Desenhando para um Pálacio”, coordenada pelo MRE e realizada no Palácio Itamaraty, em abril de 2018. Para essa exposição, houve um trabalho conjunto entre o IFB/CSAM, a Universidade de Brasília e o MRE que tinha como objetivo realizar levantamento patrimonial, estudos e análises dos objetos de design modernista e de obras artísticas do Palácio Itamaraty.

Por fim, podemos dizer que essa ação integrou educação, arte, ciência, tecnologia e inovação no sentido de articular entre os atores e parceiros, a constituição de uma unidade institucional e sua representação perante a comunidade. Além de capaci-



**Figura 4:** Restauro do tampo e da base e reconstrução das gavetas finalizada. Fonte: IFB



**Figura 5:** A equipe e o mobiliário restaurado



**Figura 6:** O mobiliário restaurado: Mesa Itamaraty (maior) e Mesa Alex (de rodinhas) de Sergio Rodrigues, Mesa de apoio de Bernardo Figueiredo (quatro pernas). Fonte: IFB

tar alunos e alunas para restauração de móveis com vistas à preparação para inserção no mundo do trabalho com base teórica e prática, e difundir as atividades que vêm sendo realizadas pelo IFB e parceiros, há também o desejo de formação de uma Rede de Pesquisa, Conservação e Restauro de Mobiliário Modernista em Brasília, sob a Coordenação do Núcleo de Pesquisa, Conservação e Restauro de Mobiliário (NP-CRM) do IFB, em conjunto com instituições como a Universidade de Brasília, Ipham, MRE, Laboratório de Produtos Florestais do Serviço Florestal Brasileiro do Ministério do Meio Ambiente, Palácios da Presidência da República, Ministério da Infraestrutura, Museu do Senado Federal, Museu Vivo da Memória Candanga e o Museu de Artes e Design de Brasília da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SECULT GDF, além do Instituto Sergio Rodrigues (ISR).

## REFERÊNCIAS

- CALS, Soraia (org.). Sergio Rodrigues. Rio de Janeiro: S. Cals, 2000.
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil 1988. Disponível em <https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos-menu-departamentos/dpa/legislacao/art-215-216-art-68.pdf>. Acesso: 31 jan. 2024.
- GRANAFEI, Heitor. O Itamaraty e o design. Revista da Associação dos Diplomatas Brasileiros. Ano XIX, nº 94, p. 20 a 29, outubro de 2016 a janeiro de 2017
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Referencial Estratégico. Iphan. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/314>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- PALÁCIO ITAMARATY. Brasília: FUNAG, 1985.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça; SELIGMAN, Graça. Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia. Série memória. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2017.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, 1985.
- SERGIO RODRIGUES ATELIER. Disponível em: <https://sergiorodriguesatelier.com.br/produtos/itamaraty/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

**FERNANDA FREITAS COSTA DE TORRES**

Doutora, Instituto Federal de Brasília  
*fernanda.torres@ifb.edu.br*

**FREDERICO HUDSON FERREIRA**

Doutor, Instituto Federal de Brasília  
*frederico.ferreira@ifb.edu.br*

**ANA CLAUDIA MAYNARDES**

Doutora, Universidade de Brasília  
*anacm@unb.br*

# EX-LÍBRIS EM NOTÍCIAS: SOCIALIZAÇÃO NOS JORNAIS E REVISTAS BRASILEIROS DOS SÉCULOS XIX E XX

---

## BOOKPLATES IN THE NEWS: SOCIALIZATION IN BRAZILIAN NEWSPAPERS AND MAGAZINES IN THE 19TH AND 20TH CENTURIES

---

**Raphael Diego Greenhalgh**

---

EX-LÍBRIS  
EX-LIBRISMO  
SOCIALIZAÇÃO  
COLECIONISMO  
PERIÓDICOS

No Brasil o interesse pelos ex-líbris foi variável e por isso, o presente trabalho buscou entender a socialização em torno destes artigos do patrimônio cultural, ao longo dos séculos XIX e XX. Portanto, foi realizada uma busca pelo termo “ex libris” na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, em todas as décadas destes dois séculos. Foram analisadas 556 notícias e matérias em jornais ou revistas, onde observou-se que a década de 1950 foi o ápice da socialização dos ex-líbris no período analisado. Os jornais cariocas foram os que mais noticiaram sobre os acontecimentos ex-libristas, trazendo informações que permitiam ao leitor se aproximar e entender os ex-líbris, mantendo colunas específicas sobre eles, em que Manuel Esteves e Alberto Lima exerceram papel relevante na divulgação do tema.

---

BOOKPLATE  
EX-LIBRISM  
SOCIALIZATION  
COLLECTING  
PERIODICALS

In Brazil, the interest in bookplates was variable and therefore, the present work sought to understand the socialization around these articles of cultural heritage, throughout the 19th and 20th centuries. Therefore, a search was carried out for the term “ex libris” in the Hemeroteca Digital of the Biblioteca Nacional, in all decades of these two centuries. 556 news and articles in newspapers or magazines were analyzed, where it was observed that the 1950s was the peak of the socialization of bookplates in the period analyzed. Rio's newspapers were the ones that reported most about the bookplates events, bringing information that allowed the reader to get closer and understand the bookplates, maintaining specific columns about them, in which Manuel Esteves and Alberto Lima played an important role in publicizing the topic.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

## INTRODUÇÃO

Os ex-líbris são objetos culturais que podem se associar à História do Livro, enquanto marca de posse, ou ainda à História da Arte, a partir de suas propriedades estéticas, ou técnicas, e mesmo aos estudos sobre as práticas de colecionismo, pela reunião destes itens por particulares e instituições públicas.

No Brasil, o interesse pelos ex-líbris foi variável, havendo períodos de agitação, com a ampliação de realizações de exposições e a proliferação de associações, e outros períodos em que a atenção a estes itens, quase desaparece. Por isso, o presente trabalho buscou entender a socialização em torno destes artigos do patrimônio cultural, ao longo dos séculos XIX e XX. Pois, a partir do levantamento e análise de notícias que saíram nos jornais e revistas nacionais, pode-se observar as maneiras e práticas para aproximação do tema a um público não especializado.

Em consideração a este contexto, o presente trabalho tem como objetivo geral a análise da socialização e propagação do ex-librismo nacional durante os séculos XIX e XX. Também tem como objetivos específicos: o levantamento das matérias sobre ex-líbris nos periódicos nacionais, para ampliação da bibliografia sobre o tema; a identificação de práticas de colecionismo de ex-líbris; o reconhecimento e análise dos principais eventos e momentos históricos do ex-librismo nacional, e a investigação das vertentes temáticas das matérias e notícias sobre ex-líbris.

A pesquisa aqui exposta, se trata de levantamento e análise documental, de natureza descritiva e com abordagem qualiquantitativa. Para isso, foi realizada uma busca pelo termo “ex libris” na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, em todas as décadas dos séculos XIX e XX. Observou-se que existia a mesma quantidade de matérias revocadas para o termo “ex-libris”, com hífen, sendo estes os dois principais modos de grafar a palavra no período analisado.

1. Levantamento realizado entre 22 de julho e 5 de outubro de 2023.

Na busca por título de periódico nesta plataforma há a indicação de haver 8.275 deles. No levantamento<sup>1</sup> a partir do termo “ex libris” houve retorno de 2.747 matérias ou notícias. Contudo, observou-se que foram recuperados documentos que continham em seu texto palavras como libras ou colibri, por exemplo, que não se enquadravam no escopo do trabalho. Portanto, na leitura destes quase 3 mil documentos, foram selecionados 515 textos, que se identificavam com o objeto da pesquisa, ou seja, que realmente traziam o ex-líbris enquanto marca de propriedade, ou que se relacionavam com essa perspectiva, como no caso dos ex-líbris comemorativos.

Na apreciação dos documentos foram realizadas algumas buscas por outros termos que eram citados nos textos, como por exemplo o nome do vencedor do concurso de ex-líbris realizado pela Gazeta de Notícias em 1912, Germano Neves. Esta pessoa foi identificada em matéria de 1921, que tratava sobre outro concurso para confecção de ex-líbris, e a busca por seu nome permitiu recuperar algumas matérias sobre o evento de 1912 que não haviam sido encontradas no primeiro momento.

Esta nova etapa de levantamento não sistemático acrescentou 42 documentos para análise, elevando o total de itens para 556. Verifica-se, portanto, que os textos pesquisados para este trabalho, apesar de configurarem uma lista abrangente sobre o aparecimento do ex-líbris nas revistas e jornais brasileiros do século XIX e XX, não representam a completude do que está disponível na Hemeroteca Digital sobre o tema. Isto provavelmente ocorre, devido à base de dados recuperar o termo de pesquisa no corpo do documento, de modo que, o reconhecimento dos caracteres que compunham os jornais ou revistas pode não ter sido de todo eficaz no processo de digitalização e



2. Apesar das dificuldades apresentadas, é necessário indicar que a presente pesquisa só foi possível pela reunião on-line de todos os periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital.

edição do documento digital<sup>2</sup>. Por isso, recomenda-se que buscas por outros termos sejam feitas por outros pesquisadores.

Os jornais e revistas impressos estavam entre as principais mídias de compartilhamento de informações no período analisado. Eles também atuavam como fontes socializadoras de conhecimento, no sentido de educar e aproximar as pessoas a uma temática, como no caso do ex-librismo. Por este motivo, esta tipologia documental foi escolhida como fonte primária para a presente pesquisa.

## APONTAMENTOS SOBRE O EX-LÍBRIS

A expressão latina *ex libris* significa “dos livros de” e foi usada para indicar em sentido abrangente qualquer marca de posse colocada em livros. Contudo, como mostra Machado (2014), a partir do século XIX o termo teve uso restrito, passando a se referir à etiqueta impressa, que geralmente era ornamentada e colada na contracapa de um livro, indicando a quem ele pertenceu. No presente trabalho optou-se por usar a grafia em português para tratar deste item enquanto objeto, *ex-libris*. Essa forma com hífen e acento agudo no primeiro “i” só passou a ser adotado pelo Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP) em 2021, e por isso não foi realizada a busca na Hemeroteca Digital por este modo.

O *ex-libris* como etiqueta gravada e colada nos livros aparentemente surgiu na Alemanha em meados do século XV, período coincidente com o início da impressão de livros (Bertinazzo, 2012). Ao longo do século XVI o uso do *ex-libris* se difunde pela Europa, chegando em 1516 na Polônia, 1520 na Inglaterra, 1524 na Bélgica, 1550 na Itália, 1553 na Espanha, 1595 na Suécia e 1597 na Holanda (Torre Villar, 2010).

Machado (2014) aponta que no século XVI os *ex-libris* são majoritariamente heráldicos, sendo raras as exceções contrárias. Segundo o autor, tudo continua igual até metade do século XVII e apenas a partir desse período o estilo francês começa a se impor sobre o alemão. Apesar dos brasões continuarem como principal ornamentação do *ex-libris*, ele “se torna mais livre, acompanhando a evolução da gravura e das ilustrações em livros. As linhas perdem a rigidez e se apresentam flexíveis e graciosas, as formas ganham leveza, a composição mais harmonia” (Machado, 2014, p. 18).

O século XVIII é apontado por Bruchard (2008) como a idade de ouro do *ex-libris*, principalmente os franceses, onde são produzidos por artistas em técnicas de água-forte, buril e em xilogravura. A autora ainda ressalta que neste período, para além dos brasões, buscava-se retratar as predileções pessoais do dono, havendo profusão do uso de laços, louros, tochas carregadas por amores, pombos e cestos floridos, usados como assuntos históricos, poéticos ou alegorias.

No século XIX, com a restauração da velha nobreza após a Revolução Francesa, observa-se no campo dos *ex-libris* a retomada da heráldica (Torre Villar, 2010; Machado, 2014). Contudo, Bruchard (2008) diz que com o aumento da burguesia neste período, os bibliófilos de profissões liberais muitas vezes também reproduziam as marcas de seu ofício. Em relação às técnicas de impressão, Bertinazzo (2012) afirma que a xilogravura de topo suplanta o uso das gravuras em metal, como meio para propósitos gerais. Surge também ao final do século XIX, em 1874, a obra *Les ex-libris français depuis leur origine jusqu'à nos jours*, de Poulet-Malassis, considerada por parte dos autores consultados, o primeiro estudo significativo sobre *ex-libris* (Torre Villar, 2010; Bertinazzo, 2012; Machado, 2014).

Na passagem para o século XX a fotogravura domina os modos de impressão, com a reprodução fotográfica do desenho de um artista sendo transferida mecanicamente para

uma superfície de madeira ou metal, segundo Bertinazzo (2012). A autora ainda afirma que a técnica inicialmente permitiu a expansão do ex-librismo, devido ao seu baixo valor. Mas, também alerta que o processo de mecanização da impressão pode tornar vulgar o ex-líbris, visto a abertura de sua criação a pessoas amadoras, não profissionais.

No primeiro quartel dos anos 1900 a *Art Nouveau* influencia esteticamente os ex-líbris (Torre Villar, 2010; Bertinazzo, 2012), que após o declínio na sua produção durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), encontra nova fase de popularidade com a criação de sociedades especializadas no pós-guerra.

No Brasil o ex-líbris chega apenas no final do século XVIII. Machado (2014) aponta que o primeiro exemplar idealizado e gravado no Brasil foi o de Manuel de Abreu Guimarães, morador da Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, em Minas Gerais. O autor ainda indica a criação de alguns ex-líbris ao longo da primeira metade dos anos 1800. Mas, relata que o início da popularização acontece apenas a partir da década de 1870, com a já referida publicação do livro de Poulet-Malassis. Como neste período o ex-líbris é visto como um artefato de requinte social, vários brasileiros abastados procuram realizar os seus itens nas famosas casas parisienses Agry e Stern, que executaram os ex-líbris do Barão do Rio Branco, Viscondessa de Cavalcanti e Oswaldo Cruz, por exemplo (Machado, 2014).

Mesmo que o apreço pelos ex-líbris tenha se ampliado no fim do século XIX, Machado (2014) afirma que no início do século XX eles ainda se encontravam restritos a uma minoria. O autor considera que apenas na década de 1910 o ex-líbris começou a se disseminar em território brasileiro, sendo as décadas de 1940 e 1950 a sua fase mágica no país. Pois, neste período acontece na cidade do Rio de Janeiro em 1942, a 1ª Exposição Brasileira de Ex-Líbris, além do surgimento e proliferação de sociedades e associações, como por exemplo, a Sociedade dos Amadores Brasileiros de Ex-líbris (SABEL), inaugurada em maio de 1940.

Para Bertinazzo (2012) o ex-líbris esteve em voga até cerca dos anos 1960 e 1970, caindo em desuso após este período, devido à ampliação do uso de técnicas de reprodução mecânica em detrimento à gravura, e pelo desacordo com a arte vigente. Mas, tanto ela, quanto Machado (2014) apontam Jorge de Oliveira como o ponto de resistência do ex-librismo nacional, visto que ele, enquanto artista confecciona diversos exemplares de ex-líbris e também organiza exposições na década de 1990. A própria Stella Maris de Figueiredo Bertinazzo também agita este cenário ao longo desta mesma década, organizando o acervo de ex-líbris da Biblioteca Central (BCE) da Universidade de Brasília (UnB), produzindo exposições e estimulando a criação de ex-líbris por seus alunos de gravura na UnB.

Diante do contexto apresentado, observa-se uma condição inerente da produção do ex-líbris com a História do Livro e a História da Arte, onde em relação à segunda, se associa não apenas a partir das técnicas de produção de gravura e de expressão artística. Mas, também pela influência que sofre dos diversos movimentos artísticos e participação de renomados artistas em sua confecção, como Albrecht Dürer, M. C. Escher, Pablo Picasso, Henri Matisse, Salvador Dalí, entre outros (Bertinazzo, 2012; Machado, 2014).

## **SOCIALIZAÇÃO DO EX-LÍBRIS: O QUE NOS DIZEM OS JORNAIS E AS REVISTAS**

Entende-se como um dos propósitos da socialização o “tornar coletivo, [o] promover a partilha” (Santos, 2019b, p. [6]). Neste sentido, o trabalho busca mapear e entender

o compartilhamento de informações sobre ex-líbris para além dos colecionadores e especialistas, mas também para a sociedade de um modo geral. Pois, a vinculação de matérias ou notícias em jornais ou revistas permite, entre outras coisas, a educação de um público leigo, que tendo acesso a determinado tema, pode vir a se interessar recreativamente, ou mesmo aprofundar seu conhecimento sobre ele.

Para Santos (2019a) a socialização da informação a partir do jornalismo faz dos jornais e revistas um ator social, não só em relação à produção de conteúdo, mas como agente de formação de indivíduos. No caso dos ex-líbris, as notícias e matérias vinculadas nestes meios de comunicação podem representar o primeiro contato que um indivíduo ou grupo tiveram sobre sua existência.

O jornalismo contribui para legitimar ou desaprovar as práticas socioculturais do seu meio, participando como um dos operadores da conformação da realidade em que está inserido, definindo parâmetros de comportamento para a coletividade, mesmo que de modo não absoluto (Santos, 2019b). O aparecimento do ex-líbris como tema em matérias e notícias sugere que os veículos de comunicação o validam enquanto prática social ao grupo que alcança. Ou ainda, pode significar a ampliação da aceitação do mesmo por esta comunidade, contribuindo para o aumento do interesse por este objeto.

A importância dos jornais e revistas para a divulgação e agitação social em torno dos ex-líbris se vê já nas primeiras ações de socialização em torno deles. Machado (2014) aponta que o início da popularização do ex-líbris na década de 1910 acontece, principalmente, a partir da *Gazeta de Notícias*, que em 1912 publica artigos de Manoel Nogueira da Silva e organiza um concurso para criação de ex-líbris. Sobre a série de artigos, o único encontrado no levantamento realizado foi o de 4 de maio de 1912, intitulado *Ex-libres: suas relações com a arte*, trazendo, especialmente, a relação do ex-líbris com as técnicas de impressão por gravuras.

Sobre o concurso para confecção de ex-líbris, Machado (2014, p. 61) relata que “a iniciativa não encontra adesão popular e desperta apenas uma frágil curiosidade entre escritores, jornalistas, artistas e pessoas relacionadas com a cultura”. Contudo, as notícias encontradas sobre o mesmo revelam que houve 24 inscritos, número considerável, se for levado em conta que até então o ex-líbris está restrito a um pequeno grupo e que o concurso foi limitado aos artistas domiciliados na cidade do Rio de Janeiro. A premiação também se resumia à distribuição de medalhas e aparecimento no jornal, o que deve ter dissuadido algumas pessoas de participarem. Foram encontradas seis matérias sobre o concurso vinculadas na *Gazeta de Notícias* e outras duas em outros dois veículos de comunicação, um deles de Minas Gerais, mostrando que o interesse pelo evento ultrapassou as fronteiras da capital carioca.

O que Machado (2014) não trata em seu texto é que os 24 ex-líbris recebidos no concurso estiveram expostos na redação da *Gazeta de Notícias*, como era previsto no edital da ação e conforme aponta a nota *Ex-libris: concurso artístico*, de 1º de julho de 1912. Esta iniciativa possivelmente se apresenta como a primeira exposição de ex-líbris nacional, pois a chamada *1ª Exposição Brasileira de Ex Libris* só aconteceu 30 anos mais tarde, em 1942. As matérias sobre os vencedores do concurso indicam ainda características de outras dinâmicas sociais daquele período, sobretudo o papel da mulher nesse início do ex-librismo nacional, principalmente enquanto artista. Em segundo lugar na seleção ficou a senhorita Xavieria Riberio e apesar de sua foto estar no centro da matéria, em mais destaque que os outros dois premiados, em maior di-

menção, e os elogios à sua produção, na matéria da *Gazeta de Notícias*, da edição de 14 de julho de 1912, é dito que

o fundo preto, o desenho anguloso da figura, a forma irregular do Ex-libris denotam uma originalidade rara e uma educação philosophica ou um temperamento satyrico de primeira ordem que não é commum encontrar-se em uma mulher, mormente em uma senhorita de pouca idade.

Além da surpresa sobre a capacidade feminina na produção artística, observa-se ainda na matéria que Xavieria Riberio divide o segundo lugar com Archimedes Jose da Silva, apesar desta prática não estar explícita no regulamento acessível nas matérias. No jornal *Pharol*, de Minas Gerais, de 9 de julho de 1912, a nota que trata sobre os vencedores do concurso apresenta o segundo lugar como de Xavier Ribeiro, o que denota ser o premiado um homem, que não é o caso. A matéria que sai na revista *Fon-fon!* de 9 de novembro de 1912, apresenta apenas o vencedor do concurso, trazendo sua foto e imagens de quatro dos ex-libris produzidos por ele, sem dar notícias sobre os outros escolhidos.

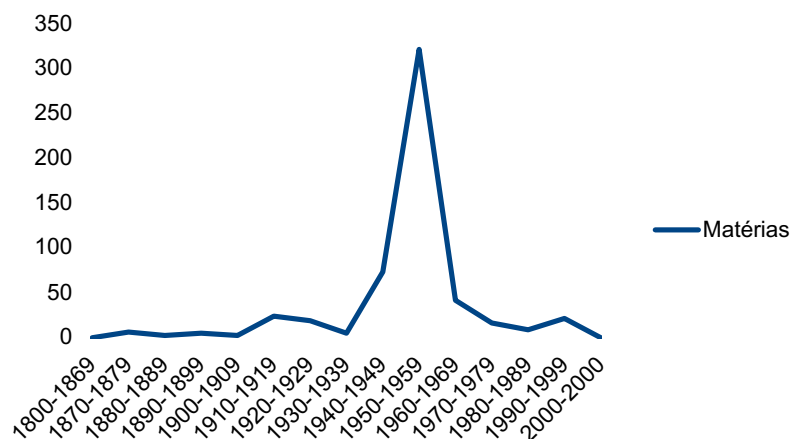
3. O ex-libris de autor é usado para indicar alegoricamente a autoria de um texto, sem o objetivo de marcar a propriedade de um exemplar.

Como o levantamento também contempla o século XIX, torna-se necessário regredir cronologicamente para a observação deste período, antes de dar prosseguimento aos aspectos do século posterior. O primeiro registro do termo “ex-libris” foi encontrado em publicação de 1877, não havendo qualquer menção a este artefato antes desta data nos periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital. Mesmo as notícias encontradas, se restringem, praticamente, à descrição de obras da Biblioteca Nacional que possuem ex-libris afixados. As únicas exceções estão na breve citação do ex-libris presente em um livro, objeto na composição do texto literário *A orelha de urso*, publicado no *Espirito-Santense*, em 26 de janeiro de 1887, e o que aparenta ser um ex-libris de autor<sup>3</sup> de Manuel Barata, presente no *Relatório com que o Capitão-tenente Duarte Huet de Baccellar Pinto Guedes passou a administração do Estado do Pará*, de 1891.

A socialização dos ex-libris no Brasil a partir de jornais e revistas ao longo dos oitocentos é praticamente inexistente, mesmo que em terras brasileiras já tivessem proprietários ilustres. Apesar de estarem restritos a um pequeno grupo, como já mencionado, surpreende a ausência de notícias sobre os ex-libris na mídia nacional, sobretudo por ter havido alguma movimentação em torno deles no último quartel do século XIX, como apontado por Machado (2014).

As décadas de 1940 a 1960 foram as que mais notícias e matérias foram encontradas, estando em conformidade com o período em que os autores consultados apontam como o principal momento do ex-librismo nacional. Destaca-se pela quantidade, a década de 1950, em que foram levantadas 322 citações ao ex-libris na mídia impressa nacional, representando 58% de todas as notícias recuperadas. Com 89 documentos a mais que a soma do restante de todo o período analisado, como pode ser observado no gráfico 1.

A maior quantidade de notícias encontradas trata sobre as exposições de ex-libris, que figuraram em 178 enunciados. Estiveram nos jornais, informações sobre a realização de 36 exposições brasileiras diferentes entre 1912 e 1997, sendo ações em que figuravam ao menos um ex-libris exposto. Também os anos 1950 são aqueles em que mais eventos desta natureza foram encontrados, somando 23 exposições neste decênio. Desta forma, considerando a quantidade de matérias e exposições realizadas



**Gráfico 1.** Notícias sobre ex-líbris por década (séc. XIX e XX). Fonte: do autor, 2024.

nos anos 1950, pode-se dizer com alguma segurança que esta década foi o ápice da socialização nacional em torno do ex-líbris.

As exposições encontradas nas notícias foram:

1912 – Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro).

1923 – Exposição no Pavilhão Britânico (Rio de Janeiro).

1942 – 1ª Exposição Brasileira de Ex-líbris (Rio de Janeiro).

1947 – Exposição de Arte Sacra (Rio de Janeiro).

1948 – 2ª Exposição Brasileira de Ex-líbris (Rio de Janeiro) e Exposição de Ex-líbris (Rio de Janeiro).

1949 – 1ª Exposição Municipal de Ex-líbris (Rio de Janeiro).

1950 – 1ª Exposição Geral do Exército (Rio de Janeiro).

1951 – Exposição de encadernações modernas e ex-líbris (Rio de Janeiro).

1952 – Exposição de ex-líbris do 144º aniversário da Imprensa Nacional (Rio de Janeiro), 1ª Mostra de Ex-líbris do Grêmio de Ex-líbris de Vila Isabel (Rio de Janeiro), 1ª Exposição de Ex-líbris do Recife (Recife – PE) e Exposição de Ex-líbris do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) do Rio de Janeiro.

1953 – Exposição de ex-líbris do 145º aniversário da Imprensa Nacional (Rio de Janeiro), 2ª Exposição Municipal de Ex-líbris (Rio de Janeiro) e 2ª Mostra de Ex-líbris do Grêmio de Ex-líbris de Vila Isabel (GELVI) (Rio de Janeiro).

1954 – Exposição de Ex-líbris Brasileiros (IHG) (São Paulo), Exposição de Ex-líbris de Segisnando Martins (Estação Roosevelt – São Paulo), 1ª Exposição Valenciana de Ex-líbris (Marquês de Valença – RJ), Exposição Nossa Senhora nas Artes (Rio de Janeiro) e 1ª Exposição de ex-líbris do Centro Excursionista Brasileiro (Rio de Janeiro).

1955 – Exposição de Ex-líbris de Segisnando Martins (Associação Paulista de Belas Artes – São Paulo), 1ª Mostra Intercontinental de Ex-líbris (Rio de Janeiro), 1ª Exposição Paranaense de Ex-líbris (Curitiba – PR) e Exposição de ex-líbris do 147º aniversário da Imprensa Nacional (Rio de Janeiro).

1956 – 1ª Exposição de Ex-líbris da Aeronáutica (Rio de Janeiro), 3ª Exposição Municipal de Ex-líbris<sup>4</sup>.

1957 – 2ª Exposição Valenciana de Ex-líbris (Marquês de Valença – RJ), Exposição O Livro e sua história (Rio de Janeiro).

1958 – Exposição de Ex-líbris da Escola Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).

**4.** Foram encontradas diversas notícias sobre o recebimento de material para a realização desta exposição, que tinha data de inauguração prevista para 20 de janeiro de 1956. Mas, não se encontrou notícias sobre a sua realização de fato.

- 1959 – 1ª Exposição Cearense de Ex-líbris (Fortaleza – CE).
- 1960 – 1ª Exposição de Ex-líbris Religiosos da Vila Isabel (Rio de Janeiro).
- 1964 – Exposição de Trovas e de Ex-libris (Rio de Janeiro).
- 1981 – Exposição de Ex-libris Portugueses (Brasília – DF).
- 1982 – Semana Nacional do Livro e da Biblioteca (Curitiba – PR).
- 1997 – Exposição na Biblioteca da Universidade Veiga de Almeida (Rio de Janeiro).

A dimensão do uso e papel dos jornais e revistas na tarefa de socializar os ex-líbris ao público em geral pode ser observada, por exemplo, na campanha de divulgação da 2ª Exposição Municipal de Ex-líbris, que aconteceu entre novembro de 1953 e janeiro de 1954. Saíram 33 notícias sobre este evento em 10 veículos diferentes da capital carioca, trazendo informações desde sua inauguração, até o seu encerramento. Portanto, constata-se que a divulgação para essa exposição certamente atingiu um grande público da cidade do Rio de Janeiro, pois sai em mídias que possuem ampla distribuição, como o *Jornal do Commercio*, a *Última Hora* e o *Diário de Notícias*, por exemplo. O poder de alcance de uma publicação destas pode ser medida em razão da sua tiragem, como no jornal *Última Hora*, que em 1953 distribuiu em média 85 mil exemplares por edição (Siqueira, 2015).

5. Não há indicação da data de realização deste concurso. Mas, provavelmente ocorreu entre 1912 e 1921, pois sua indicação aconteceu na matéria da *Ilustração Brasileira* de maio de 1921.

Outro modo de agitação do ex-librismo nacional observado nos jornais e revistas foi a realização de concursos. Mesmo que estas ações ocorressem em menor quantidade que as exposições, observa-se que os concursos se apresentaram como as primeiras movimentações para o ex-librismo nacional. Além do já citado concurso da *Gazeta de Notícias* em 1912, também foram encontradas notícias sobre a promoção de competição pela Sociedade de Belas Artes<sup>5</sup>, revista *Ilustração Brasileira* em 1921, e a Biblioteca da Associação Brasileira de Imprensa criou outra, em 1927. Ou ainda sobre a criação de concursos para a escolha dos ex-líbris da Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife e para a Biblioteca Ulhoa Cintra, em São Paulo, nos anos de 1951 e 1952 respectivamente. Em 1970 saiu também matéria sobre o certame para a escolha do ex-líbris da Biblioteca Pública de Minas Gerais, que fica em Belo Horizonte.

Assim como os veículos da imprensa, as bibliotecas se posicionaram não só como agentes de divulgação dos ex-líbris, mas também como promotores de atividades em torno deles. Além dos concursos mencionados, a 2ª Exposição Municipal de Ex-líbris, por exemplo, contou entre seus organizadores com a Biblioteca Municipal, do Rio de Janeiro, sendo idealizada para ocorrer paralelamente ao 1º Congresso de Bibliotecas do Distrito Federal (Rio de Janeiro), como algo que complementa e se relaciona diretamente ao que seria discutido naquele evento. Neste contexto, Brouhard (2008) destaca outro papel das bibliotecas frente aos ex-líbris, o de aquisição e preservação de coleções destes itens, o que permite o fomento à ex-libristica nacional, notabilizando os acervos da Biblioteca Central da Universidade de Brasília e da Biblioteca Pública do Paraná.

A Biblioteca Municipal, do Rio de Janeiro, também participou ativamente da criação de ex-líbris comemorativos, ou de homenagem, que se posicionam em segundo lugar dos temas mais encontrados nos jornais e revistas analisados. Eles foram citados em 106 matérias ou notícias diferentes, apesar de serem controversos entre os ex-libristas. Segundo Vian e Rodrigues (2020, p. 81) os ex-líbris comemorativos, ou de homenagem, são aqueles “produzidos com o pretexto de homenagear alguém ou algum fato importante, podendo ser elaborados em função de um evento marcante”.



Ou seja, eles não são criados pensando em marcar propriedade de um livro, desvirtuando o propósito inicial de um ex-líbris.

Em matéria na *Tribuna da Imprensa*, referente aos dias 26 e 27 de agosto de 1950, Manuel Esteves exalta a reprodução do ex-líbris do Instituto Oswaldo Cruz em um selo postal comemorativo, em razão do cinquentenário de fundação dessa instituição. Na publicação ele também se queixava que os ex-libristas não tinham a oportunidade de enriquecer suas coleções com ex-líbris comemorativos, ao contrário dos filatelistas, que frequentemente viam a produção de selos desta espécie.

O Sr. João de Souza Pinto, então secretário do Clube Internacional de Ex-líbris (CIEL), deu declaração contrária à produção de ex-líbris comemorativo ao *Correio da Manhã*, de 11 de julho de 1959. Na matéria “*Ex-libris*” comemorativo não condiz com seu nome ele declara: “não sei com que propósito ou finalidade, a referida Biblioteca vem fazendo estes impressos sem a mínima expressão artística. São verdadeiras séries de histórias em quadrinhos das mais insignificantes”. Se referindo à confecção de ex-líbris pela Biblioteca Municipal, com desenhos de Alberto Lima, que inclusive foi presidente do CIEL. Sobre o assunto, também Quirino Campofiorito, artista de ex-líbris, diz em matéria do *O Jornal*, de 14 de maio de 1960, que “no Brasil também teve grande voga o ex-líbris comemorativo. Ex-líbris comemorativo ninguém sabe o que é. Etiqueta ou emblema comemorativo, compreende-se, compreende-se”.

Apesar da polêmica em torno dos ex-líbris comemorativos, não se pode negar que eles prestaram ajuda à divulgação dos ex-líbris e do ex-librismo nacional. Como já mencionado, eles configuraram a segunda maior aparição temática nos documentos encontrados. De modo que, foram vinculadas imagens deles em grande quantidade, em diferentes jornais e revistas, sendo também distribuídos fisicamente.

Os leitores de jornais e revistas também eram instruídos sobre o contexto histórico e cultural dos ex-líbris. Em 68 matérias ou notícias foram observadas explicações sobre o termo latino *ex libris*, ou o objeto ex-líbris, frequentemente acompanhadas

TÍTULO	QUANTIDADE
Almanaque Eu sei Tudo (RJ)	10
Última Hora (RJ)	11
Diário Carioca (RJ)	13
Diário da Noite (RJ)	14
Anais da Biblioteca Nacional (RJ)	17
Correio Braziliense (DF)	17
Gazeta de Notícias (RJ)	29
O jornal (RJ)	24
<i>Tribuna da Imprensa (RJ)</i>	28
<i>Correio da manhã (RJ)</i>	30
<i>A noite (RJ)</i>	33
<i>Diário de Notícias (RJ)</i>	40
<i>Jornal do Brasil (RJ)</i>	76
<i>Jornal do Commercio (RJ)</i>	76

**Tabela 1.** Periódicos com maior número de publicações sobre ex-líbris. Fonte: Do autor, 2024.

de apresentações do histórico do ex-librismo nacional e/ou internacional. Também figuraram nos periódicos relatos sobre associações, colecionismo, venda, doação e artistas de ex-líbris.

A cidade do Rio de Janeiro foi o principal polo brasileiro de propagação e socialização dos ex-líbris no período analisado. Apesar de terem existido iniciativas em outros municípios e estados, a maior parte das exposições ocorreram na capital carioca, assim como, também era o local da sede das principais associações ex-libristas. Dos 97 títulos de periódicos que noticiaram sobre ex-líbris, 59 eram do Rio de Janeiro. Número muito superior aos publicados em São Paulo, por exemplo, que figura na segunda posição com 10 títulos que trataram sobre ex-líbris. Também os jornais cariocas são os que mais apresentaram notícias sobre os ex-líbris, conforme a Tabela 1, estando o *Jornal do Commercio* e o *Jornal do Brasil* como os principais divulgadores do ex-líbris, com 76 notícias ou matérias cada um.

### **ALBERTO LIMA E MANUEL ESTEVES: CRONISTAS DO EX-LÍBRIS**

A inserção social dos ex-líbris na década de 1950 foi de tal ordem, que alguns jornais e revistas criaram colunas específicas sobre eles. Por exemplo, O anuário *Almanaque eu Sei Tudo* publicava todos os principais acontecimentos ex-libristas nacionais e internacionais que haviam ocorrido no ano anterior, em *O ano ex-librístico*. Na *Tribuna da Imprensa* também houve um espaço intitulado *Notas sobre ex-líbris*, enquanto no *Jornal do Brasil* a coluna ex-librista era chamada de *Ex-líbris: selo da inteligência*.

Vários autores ex-libristas foram interlocutores nos jornais e revistas nacionais, como Quirino Campofiorito, Paulo Braga de Menezes e A. Jacinto Júnior. Os ex-líbris também figuraram em texto de autoria do poeta e escritor modernista Manuel Bandeira, que no jornal *A manhã*, em 31 de maio de 1942, publica uma crônica sobre a 1ª Exposição Brasileira de Ex-líbris, que naquele momento acontecia no Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro.

Apesar de todos os nomes citados, destacam-se tanto pela quantidade de material publicado, quanto pela relevância no ex-librismo nacional, as figuras de Manuel Esteves e Alberto Lima. O primeiro foi autor do livro *O Ex libris* e membro da Sociedade dos Amadores Brasileiros de Ex-líbris (Sabel) e da Academia Brasileira de Ex-líbris. Seu livro teve duas edições, uma em 1954 e outra em 1956, e é considerado por Bertinazzo (2012) um marco no movimento ex-librista brasileiro. Já Alberto Lima é “considerado por muitos o melhor arista ex-librista brasileiro” (Machado, 2014, p. 63). Ele realizou mais de 500 ex-líbris e participou ativamente do movimento ex-librista nacional, como secretário da Sabel e presidente do Clube Internacional de Ex-líbris (Ciel) e da Confederação Interamericana de Ex-líbris, sendo também membro da Academia Brasileira de Ex-líbris.

Do Manuel Esteves foram encontrados 11 textos em três jornais diferentes, *O Jornal*, *Gazeta de Notícias* e *Tribuna da Imprensa*. O seu primeiro artigo, publicado em 17 de novembro de 1946, no *O Jornal*, tratava de apresentar um panorama geral sobre os ex-líbris aos leitores. Ele cita a 1ª Exposição Brasileira de Ex-líbris de 1942, trazendo também explicações sobre o ex-líbris enquanto objeto e a forma correta da expressão latina, falando sobre colecionismo e apresentando exemplos de ex-líbris manuscritos, assim como impressos, acompanhados das imagens dos ex-líbris de Elysio de Carvalho, Estevam de Almeida, Oswaldo Cruz e Eduardo Prado.

Os textos jornalísticos do Manuel Esteves tinham, portanto, um papel educativo, trazendo informações diversificadas sobre o uso e a circulação dos ex-líbris, comentando, por exemplo, sobre exemplares raros e apreciados no meio, como o da Viscondessa de Cavalcanti. Entre suas contribuições, de 1º de dezembro de 1949 a 15 de abril de 1950, Esteves manteve na *Tribuna da Imprensa* a coluna intitulada *Notas sobre ex-líbris*, por vezes apenas *Ex-líbris*, que circulou em oito números diferentes deste jornal. As suas publicações em jornais permitem a construção da memória do ex-librismo daquele período. A partir da sua fala, observa-se, por exemplo, o impacto de algumas exposições no processo de socialização dos ex-líbris.

Para Esteves, as exposições da década de 1940 tiveram papel preponderante na divulgação do ex-líbris. Na já mencionada matéria de 1946, ele diz que a exposição de 1942 serviu para “realçar o valor do ex-líbris, tão desconhecido entre nós”, pois “pela primeira vez, muita gente que esteve lá, ficou conhecendo essa marca”. Enquanto, na 2ª Exposição Brasileira de Ex-líbris, de 1948, essa barreira inicial de aproximação ao ex-líbris já havia sido superada.

Em matéria na *Gazeta de Notícias*, de 30 de maio de 1948, ele afirma que o ex-líbris deixou de ser o “papelinho sem valor”, e que depois da exposição “todo mundo se interessou pelo ex-líbris. Muitos tomaram gosto e mandaram fazer seus ex-líbris pelo nosso grande aquarelista Alberto Lima”. Informação complementada em matéria da *Tribuna da Imprensa*, de 25 de março de 1950, onde Esteves diz que “depois da última exposição cultural que tivemos, aumentaram para quase uma centena os ex-líbris novos e surgiram muitos colecionadores entusiastas. E o ex-líbris vai caminhando a passos largos”. Para ele, o ex-líbris vivia o seu tempo áureo.

Por oito anos consecutivos, no *Almanaque Eu sei tudo*, de 1951 a 1958, o Alberto Lima fez um retrospecto dos acontecimentos sobre ex-líbris do ano anterior. Além de também colaborar para a divulgação e construção da memória do ex-librismo nacional, os textos de Lima nesta publicação permitem avaliar o que acontecia mundo afora em relação aos ex-líbris. Ano a ano eram descritas exposições, criações de associações e apresentados artistas de ex-líbris de países como Portugal, Estados Unidos, França, Itália, Espanha, Alemanha, Argentina, Bélgica, Holanda e Argélia.

A partir da sua coluna, pode-se observar também a participação brasileira neste movimento do exterior, como o de ex-líbris brasileiros enviados pelo Ciel para participação na 1ª Exposição Alentejana de Ex-líbris de 1951, em Portugal, ou para a exposição realizada pela Universidade Internacional de Menéndez Pelayo em 1952, na Espanha.

Ao todo, foram recuperadas 25 matérias escritas por Alberto Lima. No *Jornal do Brasil*, entre outras publicações, ele manteve ao longo do ano de 1955 a coluna *Ex-líbris: selo da inteligência*. No primeiro texto, ele já apresenta a principal estrutura das notícias, trazendo sempre um artista de ex-líbris e destacando um ex-líbris específico, chamado de “O ex-líbris da semana”, ou “do dia”. Neste espaço, ele frequentemente também divulgava acontecimentos ex-libristas.

Além da divulgação do ex-líbris para diversos públicos e consequente participação na socialização deles, também estas matérias se prestam à construção histórica do ex-librismo nacional. Por exemplo, pode-se a partir dos textos de Alberto Lima encontrar elementos que ajudem na compreensão da relação feminina com o ex-líbris na década de 1950. Na revista feminina *Walkyrias* de setembro de 1955, Lima diz que a “mulher brasileira, tem procurado entrar em contato com os ex-líbris, principalmente

aquelas que se dedicam as letras e artes”, trazendo alguns nomes de possuidoras de ex-líbris, como o da Cecília Meireles.

Apesar de ele destacar no *Almanaque Eu sei Tudo* de 1955 a participação da colecionadora Maria Luíza na 2ª Exposição Municipal de Ex-líbris, verifica-se que as mulheres não ocupam lugar de evidência no ex-librismo nacional daquele período. Pois, na lista de membros da Academia Brasileira de Ex-líbris, disponibilizada em matéria escrita por Lima na sua coluna do *Jornal do Brasil*, de 24 de abril de 1955, não figura nenhum nome feminino na composição desta instituição. Mesmo as mulheres neste período estarem lutando pela sua inserção no cenário ex-librista, como se pode ver na referida coluna de Lima, de 20 de novembro de 1955, onde ele informa que “é pensamento de um grupo de senhoras, colecionadoras de ex-líbris, organizarem para o próximo ano o 1º Salão Feminino de Ex-líbris, constituído somente de peças femininas”. Evento que aparentemente não aconteceu, já que não foram encontradas notícias sobre ele nesta pesquisa.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de no século XIX não aparecerem nos jornais e revistas qualquer ação de socialização dos ex-líbris, observa-se que no século XX em todas as décadas há movimentação em torno deles, mesmo que em menor intensidade em alguns momentos. Os periódicos deste período, além de noticiarem sobre os eventos ex-libristas, também foram agentes de socialização deles, organizando exposições e concursos, e mantendo por vezes colunas específicas sobre o ex-líbris.

Os jornais e revistas também se colocam como guardiões de parte da memória do ex-librismo nacional, permitindo observar, entre outras coisas, as dinâmicas de interação entre os grupos que se relacionavam com o ex-líbris em determinado período. Neste sentido, o presente trabalho se coloca como uma observação inicial das possibilidades de análise a partir destes documentos. Por isso, sugere-se que os periódicos sejam explorados em outras pesquisas, a partir de levantamentos da produção e dos artistas de ex-líbris, ou ainda da participação das associações ex-libristas na propagação destes itens, por exemplo.

### REFERÊNCIAS

#### MATÉRIAS E NOTÍCIAS (HEMEROTECA DIGITAL)

- BANDEIRA, Manuel. Artes plásticas: a exposição de “ex-libris” no Museu Nacional de Belas Artes. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1942.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Notícias sobre ex-libris. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 mai. 1960.
- CONCURSO artístico. *Pharol*, Juiz de Fora, 9 jul. 1912.
- CONCURSO de Ex-libris da Ilustração Brasileira. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, mai. 1921.
- ESTEVES, Manuel. Câmbio Postal e ex libris. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 e 17 ago. 1950.
- ESTEVES, Manuel. “Ex libris” brasileiros. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1949.
- ESTEVES, Manoel. Movimento Intelectual: o ex-libris no Brasil. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1948.
- ESTEVES, Manoel. Notas sobre ex libris. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1950.

- EX-LIBRIS: concurso artístico. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1912.
- EX-LIBRIS. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 45, 09 nov. 1912.
- LIMA, Alberto. O ano ex-librístico. *Almanaque Eu Sei Tudo*, Rio de Janeiro, 1955.
- LIMA, Alberto. Ex libris: brasão do espírito. *Walkyrias*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, set. 1955.
- LIMA, Alberto. Ex libris: selo da inteligência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1955.
- LIMA, Alberto. Ex libris: selo da inteligência - um ex-libris heráldico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1955.
- A ORELHA do urso. *O Espírito-Santense*, Vitória, v. 17, n. 8, 26 jan. 1887.
- PINTO, João de Souza. "Ex-libris" comemorativo não condiz com seu nome. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1959.
- RELATÓRIO com que o Capitão-tenente Duarte Huet de Bacellar Pinto Guedes passou a administração do Pará de 24 de junho de 1891. Belém: *Diário Oficial*, 1891.
- SILVA, Manoel Nogueira da. Ex-libris: suas relações com a arte. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 04 mai. 1912.

#### LIVROS E ARTIGOS

- BERTINAZZO, Stella Maris de Figueiredo. Ex libris: pequeno objeto de desejo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2012.
- BRUCHARD, Dorothee. Ex-libris: belas histórias de arte, de vida e de amor aos livros. In: MARTINS FILHO, Plínio (Org.). Ex-libris: Coleção Livraria Sereia de José Luís Garaldi. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. p. 11-16.
- MACHADO, Ubiratan. Sua excelência, o ex-libris. In: COSTA E SILVA, Alberto da; MACIEL, Anselmo (org.). Livro dos ex-libris. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. p. 09-75
- SANTOS, Janaíne Kronbauer dos. Lacunas em torno da socialização de conhecimentos pelo jornalismo. In: *Jornada Discente*, 9., 2019, Florianópolis. Cadernos de resumos... Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2019a.
- SANTOS, Janaíne Kronbauer dos. Socialização de conhecimentos pelo jornalismo – em busca de uma definição conceitual. In: *SBPjor*, 17., 2019, Goiânia. Anais... Goiânia: Universidade Federal do Goiás, 2019b.
- SIQUEIRA, Carla. A novidade que faltava: sensacionalismo e retórica política nos jornais Última Hora, O Dia e Luta Democrática no segundo governo Vargas (1951-1954). *Rev. Eco-Pós*, v. 8, n. 2, ago./dez. 2005, p.46-66.
- TORRE VILLAR, Ernesto de La. Ex libris y mardas de fuego. 2. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- VIAN, Alissa Esperon; RODRIGUES, Marcia Carvalho. Marcas de proveniência bibliográficas: um estudo sobre os ex-libris. Rio Grande: Editora da FURG, 2020.

**RAPHAEL DIEGO GREENHALGH**

Possui Pós-doutorado em Ciência da Informação (2020) pela Universidade Federal Fluminense (UFF), doutorado em CI (2014) e graduação em Biblioteconomia (2008) pela Universidade de Brasília (UnB). Foi agraciado com o Prêmio Capes de Teses edição 2015. A partir de 2008, tornou-se bibliotecário da Coleção de Obras Raras da Biblioteca Central da UnB.

*raphaelrdg@gmail.com*

*<https://orcid.org/0000-0002-9625-5854>*



# APLICAÇÃO DO MÉTODO DE VALORAÇÃO CONTINGENTE NO PATRIMÔNIO DO EXÉRCITO: ESTUDO DE CASO DO VITRAL “DUQUE DE CAXIAS EM ITORORÓ”

---

## APPLICATION OF CONTINGENT VALUATION METHOD IN THE HISTORICAL HERITAGE OF THE ARMY: CASE STUDY OF THE "DUQUE DE CAXIAS AT ITORORÓ" STAINED GLASS

---

**Luciana Braga dos Santos, Wilson Faria dos Santos, Celso Vila Nova de Souza Júnior, Jorge Madeira Nogueira, André Nunes**

---

ATIVOS CULTURAIS  
SETOR PÚBLICO  
MÉTODO DE VALOR CONTINGENTE  
DISPOSIÇÃO A PAGAR

Com a adesão do Brasil às normas internacionais de Contabilidade, foram implementadas mudanças significativas nos padrões contábeis do país. Uma dessas transformações foi a inclusão dos *heritage assets* nos balanços dos órgãos públicos. No entanto, essa mudança ainda não é uma unanimidade, principalmente devido às dificuldades associadas à sua mensuração. Apesar disso, a comunidade acadêmica já está produzindo estudos relevantes sobre o tema. Diante desse contexto, o presente trabalho teve como objetivo avaliar o valor de um ativo cultural localizado na entrada do Palácio Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, sede do Comando Militar do Leste. A metodologia adotada baseou-se no Método do Valor Contingente (MVC), utilizando a disposição a pagar dos respondentes em um questionário composto por 11 questões fechadas. Isso permitiu captar diferentes percepções dos respondentes e validar as hipóteses propostas por meio de testes econométricos.

---

HERITAGE ASSETS  
PUBLIC SECTOR  
CONTINGENT VALUATION METHOD  
WILLINGNESS TO PAY

With Brazil's adherence to international accounting standards, significant changes have been implemented in the country's accounting standards. One of these transformations was the inclusion of heritage assets in the financial statements of public entities. However, this change is not yet unanimous, mainly due to the difficulties associated with their measurement. Nevertheless, the academic community is already producing relevant studies on the subject in this context, the present study aimed to assess the value of a cultural asset located at the entrance of the Duque de Caxias Palace in Rio de Janeiro, the headquarters of the Eastern Military Command. The adopted methodology was based on the Contingent Valuation Method (CVM), using respondents' willingness to pay as elicited through a questionnaire comprising 11 closed-ended questions. This allowed for capturing different perceptions from respondents and validating proposed hypotheses through econometric tests.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

## 1 INTRODUÇÃO

Com as mudanças advinda da adesão do Brasil às normas internacionais de contabilidade, significativas alterações foram introduzidas nas normas contábeis. Uma delas foi a edição da Norma Brasileira de Contabilidade – NBC de Transações do Setor Público (TSP) nº 07 – Ativo Imobilizado, do Conselho Federal de Contabilidade (2017), a qual foi elaborada em consonância com a *International Public Sector Accounting Standards (IPSAS) 17 - Property, Plant, and Equipment*. Tal norma incorpora os ativos culturais como ativo imobilizado (Federal Accounting Standards Advisory Board, 2008).

Para Ellwood e Greenwoodb (2016), historicamente os ativos patrimoniais eram invisíveis nas demonstrações financeiras dos órgãos governamentais e das instituições. Entretanto, nos últimos anos, tem havido um movimento no sentido de incluir nas demonstrações financeiras, dentre os bens patrimoniais, os ativos culturais. Porém, a medição dos valores de tais bens continua repleta de dificuldades.

Os *heritage assets* (ativos culturais) são representativos para várias regiões, atraindo turistas que buscam conhecimento ou lazer. Reconhecer tais ativos nos relatórios e balanços governamentais é importante, pois permite, para aqueles interessados, uma melhor avaliação do gasto público, principalmente se o valor do bem está de acordo com as possibilidades da sociedade (Carvalho Júnior, Marques e Freire, 2016).

Para Valiati (2010) *apud* Fernandes, Bem e Waismann (2020), seja pela diversidade, raridade ou pelo caráter singular do patrimônio cultural, o valor dos bens patrimoniais culturais afasta-se da lógica de mercado e dos conceitos tradicionais da economia.

O Exército Brasileiro (EB), como ente do Poder Executivo, segue as normas brasileiras de contabilidade e engloba 661 Organizações Militares que executam seus orçamentos (Brasil, 2014). Dentre essas organizações, várias possuem patrimônios culturais devido à longa história das Forças Armadas. Nesse contexto, um vitral é um objeto que, dependendo de suas características, pode ser considerado um desses patrimônios.

Viana (2015) aponta que no Brasil a maioria dos vitrais são inventariados genericamente, sendo que apenas em casos pontuais, esses bens estarão ligados a órgãos de proteção do patrimônio cultural.

O Palácio Duque de Caxias (PDC) no Rio de Janeiro é uma organização militar sob o Comando Militar do Leste. Tal palácio recebeu tombamento provisório pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, devido sua importância histórica e arquitetônica, de acordo com o EB (2014), o que já demonstra a sua relevância cultural.

No interior do palácio, destacam-se seis vitrais, entre os quais o Vitral de Duque de Caxias na Batalha de Ipororó, objeto de estudo neste trabalho. Este vitral está localizado no primeiro lance de escada, no saguão de entrada. Além disso, há outros cinco vitrais que adornam o salão nobre no 9º andar do Palácio Duque de Caxias, explica Rosa (2022).

O presente artigo tem o objetivo de demonstrar a relevância do Vitral de Duque de Caxias como patrimônio cultural, mensurando seu valor e formular hipóteses a partir do modelo econométrico proposto.

De acordo com a norma contábil aplicada ao setor público, é possível verificar a definição de patrimônio cultural e as quais as implicações referente ao reconhecimento, mensuração e evidenciação do mesmo. Diante disso, este trabalho visa contribuir com a sociedade em geral ao aprimorar as informações contábeis e financeiras, apresentando a valoração do vitral de Duque de Caxias como estudo de caso e abrindo a possibilidade de outros patrimônios culturais serem reconhecidos na contabilidade governamental.

Para atingirmos nosso objetivo, o artigo está estruturado nesta introdução e mais três seções. Na segunda seção, apresenta-se o referencial teórico, subdivido: i) Definição de Ativos culturais ou *Heritage Assets*; ii) Método de Valoração Contingente e iii) A história do Palácio Duque de Caxias e o vitral da batalha de Duque de Caxias em Iitororó. Na terceira seção apresentam-se os métodos utilizados na pesquisa. Na quarta seção são apresentadas as considerações finais.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 ATIVOS CULTURAIS OU HERITAGE ASSETS

Ativo é um direito presente que tem potencial de produzir benefícios econômicos e resultado de eventos passados (CPC 00 – R2, 2019). Os bens culturais, também conhecidos como *heritage assets*, englobam os bens imóveis, instalações e equipamentos com significado histórico ou natural, cultura, educacional ou artístico (Federal Accounting Standards Advisory Board, 2008).

De acordo com o *Statements of Federal Financial Accounting Standards – SFFAS 29*, os *heritage assets* “são bens imóveis, instalações e equipamentos exclusivos para uma ou mais das seguintes razões: significado histórico ou natural, cultural, educacional ou artístico”.

*Heritage assets* são entendidos com bens de uso comum ou ativos públicos que têm o benefício de refletir aspectos históricos e a identidade de um país, conforme Freire, Crisóstomo, Almeida e Silva (2017).

No ativo imobilizado constará os bens do patrimônio cultural, o qual tem seu conceito como “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, acrescentando ainda que tal denominação está ligada à sua significância histórica, cultural ou ambiental, logo, corroborando com as ideias anteriores (Secretaria do Tesouro Nacional, 2021, p. 12).

Barton (2000, p. 220) explica que as instalações do patrimônio público compreendem: “ativos físicos que uma comunidade pretende preservar indefinidamente devido à sua importância cultural, histórica, recreativa ou ambiental”. O autor ressalta que os bens patrimoniais não são adquiridos e mantidos pelo governo para gerar receitas que cubram seus custos, mas sim como benefício à sociedade, buscando o bem-estar social.

Entretanto, sobre o reconhecimento nas demonstrações contábeis no setor público, existem ainda controvérsias. Ellwood e Greenwoodb (2016) destacam recentes alterações no Reino Unido sobre a exigência de reconhecimento e mensuração dos ativos culturais. No mesmo trabalho citam que Mautz (1988) argumenta contra o reconhecimento por representar uma obrigação de futuras saídas de caixa em vez de entradas.

Pires, Ribeiro, Niyama e Matias-Pereira (2015) destacam que o reconhecimento e a mensuração dos ativos culturais continuam sendo um desafio para a comunidade acadêmica, devido às características singulares desses bens, sua longevidade e seu valor social. Portanto, é necessário desenvolver metodologias que capturem adequadamente os atributos desses ativos culturais, promovendo maior transparência e responsabilidade na gestão desses recursos. Eles observam ainda a falta de consenso

na literatura sobre o tratamento contábil apropriado para os *heritage assets* e a escassez de pesquisas aplicadas sobre os critérios de reconhecimento e mensuração desses elementos.

## 2.2 MÉTODO DE VALORAÇÃO CONTINGENTE

De acordo com Stampe, Tocchetto e Florissi (2008, p. 3), o Método de Valoração Contingente - MVC: “é um método tradicional para estimar o valor de bens públicos para os quais não existe mercado”. O MVC utiliza-se da aplicação de questionários para elucidar o quanto os respondentes estão dispostos a pagar para receber determinado bem (DAP – disposição a pagar).

Stampe, Tocchetto e Florissi (2008) relatam que em um trabalho publicado em 2004, a Biblioteca Britânica utilizou o MVC para estimar o seu próprio valor mediante variáveis econômicas, culturais, sociais e intelectuais, com objetivo de mensurar a utilidade derivada, indiretamente, pelos cidadãos britânicos da existência da biblioteca.

O MVC é empregado para atribuir valor a bens públicos e/ou ambientais sem um mercado definido, onde os preços explícitos são ausentes, de acordo com Anjos e Issifou (2022). Este método é um dos mais utilizados em valoração de patrimônios culturais (Freire, Crisóstomo, Almeida, Silva, 2017).

De acordo com Fernandes, Bem e Waismann (2020), o método é usado para estimar valores econômicos para todos os tipos de recursos. Tal método envolve perguntar diretamente as pessoas o quanto elas estariam dispostas a pagar ou receber por recursos específicos.

Sua limitação reside no fato dos indivíduos que por ventura desconhecem o bem ou não o entendem, possam prejudicar a captação dos valores do bem a ser valorado, dessa forma, o método pode apresentar viés. Motta (1997) apresenta dez importantes vieses que podem afetar a confiabilidade e que devem ser minimizados com o desenho do questionário e da amostra.

Levando em conta essas considerações, esse estudo utilizou o método “*open-ended*” para obter a Disposição a Pagar – DAP. O método *open-ended* utiliza perguntas diretamente ao entrevistado sobre o quanto ele está disposto a pagar pelo bem (Motta, 1997). Nesse estudo, utilizou-se o mesmo critério, perguntando se a entrevista atribuiria um valor de visita ao vitral.

## 2.3 O PALÁCIO DE DUQUE DE CAXIAS E O VITRAL DE CAXIAS EM ITORORÓ

O local onde se encontra atualmente o Palácio Duque de Caxias tem origem no aquartelamento denominado “Quartel de Campo” datado de 1811, segundo Rosa (2022).

O Palácio Duque de Caxias está localizado na região central do Rio de Janeiro e sua construção aconteceu entre o período 07 de setembro de 1937 a 28 de agosto de 1941, sendo o maior edifício público de seu tempo, de acordo com Caldeira (2010).

O projeto ficou a cargo de Cristiano Stockler das Neves, arquiteto especialista em uso do concreto armado. Uma comissão composta pelos engenheiros militares major Raul de Albuquerque como chefe e os adjuntos Major José Osório e o Capitão Rubens Rosado Teixeira, segundo Caldeira (2010) e Rosa (2022).

Atualmente, o Palácio Duque de Caxias é ocupado por dezoito OM como o Comando Militar do Leste, a 1ª Região Militar, o Departamento de Ensino e Pesquisa e suas Diretorias, Arquivo Histórico do Exército e pela Diretoria de Fabricação do Exército, entre outros órgãos da administração do Exército (Rosa, 2022).

### 2.3.1 O Vitral do Palácio Duque de Caxias

Para Wertheimer e Golçalves (2011) os vitrais são um tipo de manifestação cultural contruída no tempo. Transforma e carrega algo do passado em sua existência.

Sarro e Fernandes (2022) explicam que os vitrais contribuem na mentalização de um modelo a ser construído além de uma cultura visual que auxiliou a publicação de livros didáticos ilustrados, como o *Orbis Pictus* de Comênio, considerado o primeiro da história nesse sentido.

Calmon (1991) cita a origem do vitral no livro sobre Caxias de Carvalho (1991):

“Lembro-me do dia em que o Ministro, General Eurico Gaspar Dutra, pediu à comissão que designara alvitrasse a decoração adequada ao vitral imenso da entrada do Quartel-General. Fazia eu parte do grupo. Pedi a palavra. E propus que do quadro constasse uma única e radiosa figura. Não idealizada pelo artista. Mas retirada do passado. Vasta e empolgante. O maior dos nossos soldados; a cavalo; espada desembainhada; num halo de glória. Caxias na ponte de Itororó! Todos aprovaram a ideia; e lá está, no vitral que fecha o saguão do Palácio Duque de Caxias, esporeando a montaria, sobre em punho, olhar de vitória, o Comandante Imortal”.

Datado do ano de 1941, o Vitral tem como inspiração o pintor militar Alcebiades Miranda Júnior, estando localizado no Palácio Duque de Caxias no Rio de Janeiro, local pertencente o Exército Brasileiro, logo com uma proteção cultural excelente segundo Viana (2015). O autor não conseguiu identificar o autor do vitral, ou seja, quem o confeccionou.

## 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No saguão de entrada do Palácio, que abrange dois andares, destaca-se um vitral imponente de 13 metros de altura, do ano de 1941, representando o “Duque de Caxias na batalha de Itororó”, que foi inspirada na pintura de Alcebiades Miranda Júnior (Viana, 2015). Este trabalho teve como objetivo avaliar o valor econômico desse vitral por meio do “Método de Valoração Contingente - MVC”.

O MVC é empregado para atribuir valor a bens públicos e/ou ambientais sem um mercado definido, onde os preços explícitos são ausentes, de acordo com Freire (2022). Este método é um dos mais utilizados em valoração de patrimônios culturais de acordo com Freire, Crisóstomo, Almeida e Silva (2017).

Esse método busca estimar valores econômicos, envolvendo a coleta de opiniões diretas por meio de pesquisas, questionando as pessoas sobre o quanto estariam dispostas a pagar ou receber por determinados recursos, ou seja, observações a partir dos consumidores ao invés do mercado, como explica Hildebrand, Graça e Hoeflich (2002).

Para compor o MVC aplicou-se um questionário com perguntas fechadas. De acordo com Gil (2022), o levantamento de dados caracteriza-se por perguntas diretas, visando obter conclusões sobre os dados coletados.

No questionário é importante tentar captar a associação do ativo em questão com crenças morais, filosóficas e religiosas. Tais percepções podem influenciar o entrevistador em valorizar com maior ou menor intensidade aquele bem que o pesquisador tenta analisar, conforme Freire, Crisóstomo, Almeida e Silva (2017).





Figura 1. Vitral “Duque de Caxias em Iitororó”. Fonte: Os autores.

Diante disso, foi elaborado um questionário com perguntas fechadas, aplicado ao público civil e militar do Quartel General do Exército, em Brasília - DF, do Palácio Duque de Caxias, no Rio de Janeiro – RJ e demais civis e militares. A pesquisa buscou entender o quanto estariam dispostas a pagar para ter acesso ao vitral de Duque de Caxias no PDC. O questionário completo encontra-se no Anexo I desse artigo.

### 3.1 ANÁLISE DOS RESULTADOS

O questionário, com 11 (onze) perguntas fechadas, obteve 210 respostas no período de 30 de novembro até 12 de dezembro de 2023. Foram excluídas da amostra 3 respostas pois apresentaram falta de alguns dados que dificultariam a análise de resultados. Portanto o montante para a análise se fixou em 207 respostas.

Do total de respondentes, 148 demonstraram disposição a pagar para poderem visitar o mural no PDC. As outras 59 respostas que não pagariam engloba quem acha



SALÁRIO - FAIXAS	FREQUÊNCIA	PERCENTUAL	ACUMULADO
1. Até R\$ 3.000,00	11	7.43%	7.43%
2. De R\$ 3.000,00 a R\$ 6.000,00	6	4.05%	11.49%
3. De R\$ 6.001,00 a R\$ 9.000,00	15	10.14%	21.62%
4. De R\$ 9.001,00 a R\$ 12.000,00	30	20.27%	41.89%
5. Acima de R\$ 12.000,00	23	15.54%	57.43%
6. Prefiro não responder	63	42.57%	100.00%
<b>TOTAL</b>	<b>148</b>	<b>100.00%</b>	
Média	4.601351		
Desvio Padrão	1.56379		
Min	1		
Max	6		

**Tabela 1.** Médias Salariais. Fonte: Elaborado pelos autores.

que a visitação deveria ser gratuita, não autorizar acesso ou outra resposta que não envolva prestação pecuniária.

A análise passa por uma estatística descritiva de comportamento e características dos dados além de informações sobre como mediana, desvio padrão e coeficiente de variação, conforme estudo de Almeida (2016).

Pela Tabela I pode-se calcular uma média salarial de R\$ 4,6 mil e a maioria dos respondentes relataram (42,57%) ganham em torno de R\$ 12,0 mil.

Os gráficos a seguir são sobre o gênero, faixa etária, perfil do respondente e nível de escolaridade.

### 3.1.1 Gênero

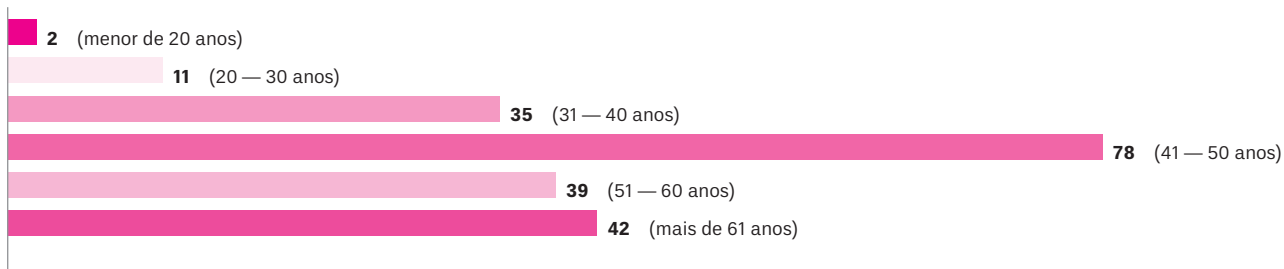
Este primeiro ponto pode ser o reflexo da profissão militar que tem a maioria do seu efetivo composto do gênero masculino, o que explicaria os 163 respondentes desse gênero do total de 207.



**Figura 2.** Gênero de Respondentes. Fonte: Elaborado pelos autores.

### 3.1.2 Faixa etária

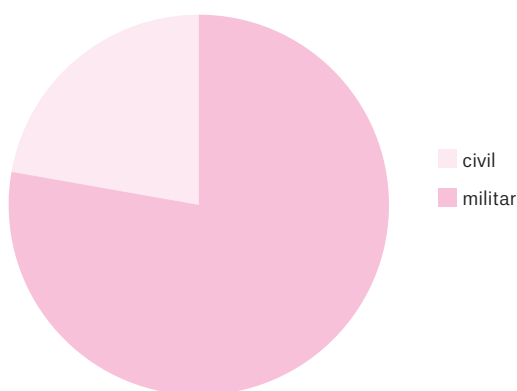
A faixa etária apresentou com maior contribuição os respondentes da faixa de 41 - 50 anos, sendo que as outras com maiores números foram as outras duas com maior idade, logo, um público mais experiente, que pode representar um foco para os possíveis interessados em conhecer melhor ativos culturais.



**Figura 3.** Faixa etária dos respondentes. Fonte: Elaborado pelos autores.

### 3.1.3 Perfil do respondente

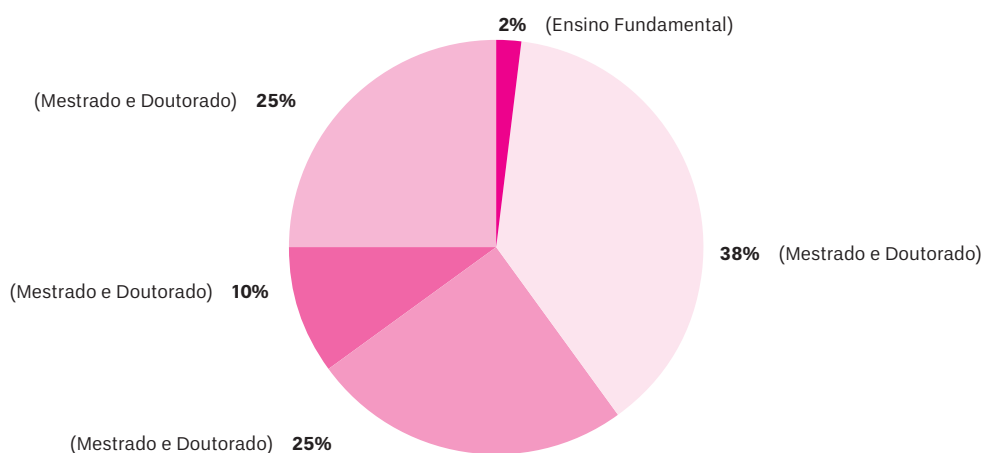
No perfil do respondente procurou identificar se a pessoa era civil ou militar, apresentando a maior parte como militar, cerca de 78% das 207 respostas válidas. Perfil esperado pelo fato do local onde se encontra o vitral.



**Figura 4.** Perfil do respondente. Fonte: Elaborado pelos autores.

### 3.1.4 Nível de escolaridade

Em relação ao nível de escolaridade, percebe-se um alto nível pois mais da metade dos respondentes têm nível superior, perfazendo algo em torno de 63% e destes, a maior parte com Mestrado e / ou Doutorado com 38%, inclusive sendo o maior patamar.



**Figura 5.** Nível de escolaridade dos respondentes. Fonte: Elaborado pelos autores.

### 3.2 MÉTODO DO VALOR CONTINGENTE – MVC E SUA APLICAÇÃO

O Palácio Duque de Caxias – PDC é conhecido tanto pelo público civil quanto pelo militar. O vitral que inspirou este artigo está instalado logo na entrada do PDC, o que motivou as seguintes hipóteses:

- H1 - As pessoas que trabalham no PDC tendem a avaliar melhor o vitral do que pessoas que não trabalham lá, refletindo o fato de conhecerem o bem a ser valorado
- H2 - O atributo renda da pessoa contribui positivamente para o valor atribuído na disposição a pagar pelo vitral “Duque de Caxias em Iitororó”
- H3 - As pessoas com maior escolaridade tendem a avaliar melhor o vitral do que as pessoas com menor nível de escolaridade, refletindo o fato de conhecerem o bem a ser valorado

Independente de conhecerem o bem, a renda da pessoa tende a interferir na avaliação do bem, refletindo aspectos socioeconômicos dos entrevistados de forma que a DAP será maior para aqueles com maior renda, conforme estudo de Freire, Crisóstomo, Almeida e Silva (2017), que será a segunda hipótese a ser analisada. Considerando que o vitral está localizado em um ambiente fechado, de acesso limitado ao público em geral, e que muitas pessoas podem não compreender sua relevância cultural, é esperado que haja uma correlação negativa entre o entendimento e o valor percebido por aqueles que não trabalham no PDC.

#### 3.2.1 Modelo de regressão linear múltiplo

O modelo proposto apresenta a relação para explicar os três diferentes tipos de perfis de entrevistados: “(1) já trabalhou”; “(2) não trabalhou” ou “(3) trabalha atualmente”. Temos três qualidades que deverão ser representadas por variáveis *dummies*.

Dos 148 entrevistados, 32 (21,62%) deles disseram já ter trabalhado, 80 (54,05%) disseram não ter trabalhado e 36 (24,32%) disseram trabalhar atualmente.

Como regra temos uma variável qualitativa com  $n$  categorias serão necessárias  $(n - 1)$  *dummies*, uma vez que, uma determinada categoria deverá ser escolhida como referência e seu comportamento será capturado pelo parâmetro estimado intercepto. Para o nosso exemplo aqui, adotaremos como referência o perfil já trabalhou, logo, faremos já trabalhou = 0, que o seu resultado será capturado pelo intercepto. Logo criaremos duas variáveis *dummies*, já que  $(n - 1) \Rightarrow 3 - 1 = 2$  *dummies*.

\_ltrabalhop\_2 = *Dummy* em que 1 = não trabalha/não trabalhou  
0 = Caso contrário

\_ltrabalhop\_3 = *Dummy* em que 1 = Trabalha atualmente  
0 = Caso contrário

Constante = Já trabalhou

TRABALHO PDC	FREQ.	PERCENT.	CUM.
1	32	21.62%	21.62%
2	80	54.05%	75.68%
3	36	24.32%	100.00%
<b>TOTAL</b>	<b>148</b>	<b>100.00%</b>	

**Tabela 2.** Trabalha ou Não Trabalha no Palácio Duque de Caxias - PDC. Fonte: Elaborado pelos autores.

### 3.2.2 Retorno das hipóteses

Esta seção teve como objetivo responder as Hipóteses 1, 2 e 3, elencadas.

Estabeleceu-se um "modelo logístico" para analisar os dados e avaliar as probabilidades.

MODELO LOG-LIN	
LnCobrança = Cons + B1._ltrabalhop_2 + B2._ltrabalhop_3 + B4 . escolaridade	
LnCobrança = 1,390111 + 0,3179345 . _ltrabalhop_2 + 0,162025 . _ltrabalhop_3 + 0,0812729 . escolaridade	

**Tabela 3.** Modelo log-in. Fonte: Elaborado pelos autores.

Como pode ser visto na Tabela 4, a análise resultou, para esse caso, que a constante não tem uma interpretação coerente. Os resultados acima, mostram que as pessoas que não trabalharam no palácio Duque de Caxias (\_ltrabalhop\_2) estariam dispostas a pagar (DAP) 31,79% a mais do que as pessoas que já trabalharam no Palácio (constante). Os que trabalham atualmente no palácio Duque de Caxias estariam dispostos a pagar 16,20% (\_ltrabalhop\_3) a mais do que os que já trabalharam, e não trabalha mais. Entretanto, cabe aqui mencionar que a variável \_ltrabalhop\_3 não foi estatisticamente significativa. Se multiplicarmos a variação relativa de Y por 100, teremos uma variação percentual em Y para uma variação absoluta em X, o regressor.

		H1	H2	H3
SS	MODEL	3,20	371,29	231,95
	RESIDUAL	34,58	7132,27	4662,32
	<b>TOTAL</b>	<b>37,33</b>	<b>7503,57</b>	<b>4894,27</b>
DF	MODEL	3	2	2
	RESIDUAL	144	145	145
	<b>TOTAL</b>	<b>147</b>	<b>147</b>	<b>147</b>
MS	MODEL	1,07	185,65	115,97
	RESIDUAL	0,24	49,19	32,15
	<b>TOTAL</b>	<b>0,26</b>	<b>51,04</b>	<b>33,29</b>
Coef.	ITRABALHO P_2	0,32		
	ITRABALHO P_3	0,16		
	ESCOLARIDADE	0,08	1,48	1,32
	SALÁRIO		-0,94	-1,02
	_CONST	1,39	6,70	7,71
	ITRABALHO P_2	0,10		
	ITRABALHO P_3	0,12		
	ESCOLARIDADE	0,04	0,60	0,55
	SALÁRIO		0,42	0,46
	_CONST	0,17	2,28	2,41
Std Err				
t	ITRABALHO P_2	3,08		
	ITRABALHO P_3	1,36		
	ESCOLARIDADE	2,17		2,42
	SALÁRIO		-2,24	-2,20
	_CONST	7,99	2,94	3,19
P>[t]	ITRABALHO P_2	0,00		
	ITRABALHO P_3	0,18		
	ESCOLARIDADE	0,00		0,02
	SALÁRIO		0,03	0,03
	_CONST	0,00		0,00

		H1	H2	H3
95% Coef.	ITRABALHO P_2	0,11		
	ITRABALHO P_3	0,07		
	ESCOLARIDADE	0,01		0,24
	SALÁRIO		-1,76	-1,94
	_CONST	1,05		2,94
intervalo	ITRABALHO P_2	0,52		
	ITRABALHO P_3	0,40		
	ESCOLARIDADE	0,16		2,41
	SALÁRIO		-0,11	-0,11
	_CONST 1	173		12,48
No de Obs.		148	148	148
F (2,145)		4,44	3,77	3,61
Prob > 7		0,01	0,03	0,03
R - squared	6	0,08	0,05	0,05
Adj R-squared		0,07	0,04	0,03
Root MSE		0,49	7,03	5,67

**Tabela 4.** Resultado das Regressões. Fonte: Elaborado pelos autores.

Uma observação importante é que a análise retornou que um aumento médio de um ano de escolaridade aumenta a DAP em 8,12%.

A constante revela que em média, as pessoas sem escolaridade e sem renda estariam dispostas, na média, a pagar R\$ 6,70 para visitar o vitral. Vale lembrar que apesar de estatisticamente significativa, a constante nem sempre tem uma interpretação intuitiva, embora seja importante para o modelo estimado. Para cada nível adicional de estudo, em média, a DAP pelo PDC aumenta em R\$1,47 salários. E para cada salário adicional na renda da pessoa entrevistada, a sua DAP cai em R\$0,93 salários. Os resíduos apresentaram distribuição normal.

Adicionalmente foi feito o Teste de Shapiro-Francia o qual utiliza amostras pequenas (amostras de tamanho 5:n; 5.000) (Favero, 2017).

H0: os termos do erro apresentam distribuição normal;

H1: os termos do erro não apresentam distribuição normal.

Regra de Decisão: Se  $prob > Z$  for maior que 0,05 aceita H0.

VARIÁVEL	OBS	W'	V'	Z	PROB > Z
Res	148	0,59908	50,570	7,955	0,00001

**Tabela 5.** Teste de Shapiro-Francia. Fonte: Elaborado pelos autores.

Nesse caso, como podemos verificar na Tabela 5, os termos de erro não apresentam distribuição normal ao nível de significância de 5% ( $prob < Z$  for maior que 0,05) havendo rejeição da hipótese nula.

Também foi feito o diagnóstico da multicolinearidade, conforme demonstrado a seguir na Tabela 6.

Como podemos verificar na Tabela 6, Se  $VIF < 4 \Rightarrow$  No nosso caso, VIF foi inferior a 4, indicando que não há problema de multicolinearidade.

Também foi feito o Teste White, utilizado para verificação da existência de heterocedasticidade.

VARIÁVEL	VIF	1/VIF
Salário	1,28	0,781800
Escolaridade	1,28	0,781800
Mean VIF	1,28	

**Tabela 6.** Diagnóstico da multicolinearidade. Fonte: Elaborado pelos autores.

H0: a variância dos termos de erro são constantes (erros homocedásticos)

H1: a variância dos termos de erro não são constantes

Regra de decisão:

Se o valor-p  $\chi^2 > 0,05$ , aceita H0.

Se o valor-p  $\chi^2 < 0,05$ , rejeita H0.

CHI2(5)	13,95		
PROB > CHI2	0,0160		
SOURCE	CHI2	DF	P
Heteroskedasticity	13,95	5	0,0160
Skewness	11,53	2	0,0031
Kurtosis	3,36	1	0,0668
Total	28,83	8	0,0003

**Tabela 7.** Teste de White. Fonte: Elaborado pelos autores.

Pelo teste de White, mostrado na Tabela 7, a regressão apresentou problema de heterocedasticidade. Como verificamos a existência de heterocedasticidade no modelo acima, elaboramos a regressão pelo método de mínimos quadrados ponderados.

A constante revela que em média, as pessoas sem escolaridade e sem renda estariam dispostas na média pagar R\$7,70 para ver o vitral. Para cada nível adicional de escolaridade, em média, a DAP pelo PDC aumenta em R\$1,37. E para cada salário adicional na renda da pessoa entrevistada, a sua DAP cai em R\$ 1,02

### 3.3 DISPOSIÇÃO A PAGAR

Essa seção buscou avaliar a disposição média a pagar dos entrevistados.

Os testes apresentaram que a disposição a pagar de um entrevistado que ganha, em média R\$ 4,6 salários e possui um nível de escolaridade de graduação completo é de R\$ 8,31, conforme apresentado na Tabela 8.

.mfx, at (Salário=4,6 escolaridade=4)
Marginal effects after regress
Y = Fitted values (predict)
= 8,3121027

**Tabela 8.** Disposição Média a Pagar. Fonte: Elaborado pelos autores, 2024.



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inclusão de ativos culturais nos balanços públicos, em conformidade com normas internacionais de contabilidade, representa um avanço relevante na gestão e valorização do patrimônio cultural. No entanto, a mensuração desses ativos é desafiadora devido à sua natureza única e ao valor intangível que possuem para a sociedade. Algumas argumentações sugerem que os ativos culturais não deveriam ser reconhecidos, pois podem gerar fluxos de caixas negativos, dado os altos custos de manutenção associados.

No entanto, em contrapartida, há países como o Reino Unido que adotam uma abordagem proativa ao registrar tais bens culturais. Neste estudo, procurou-se identificar a disposição das pessoas para pagar pela visita ao vitral de Duque de Caxias na Batalha de Itororó, localizado no Palácio Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, sede do Comando Militar do Leste, a fim de estimar um valor aproximado para o registro desse bem cultural.

O estudo realizado sobre o vitral de Duque de Caxias na Batalha de Itororó utilizou o método de valor contingente para avaliar a disposição das pessoas em pagar pela visita ao vitral. Os resultados indicam que uma maioria significativa valoriza a abertura do vitral ao público, embora uma parcela prefira que a visita seja gratuita.

Ao utilizar o método de valor contingente para avaliar a disposição dos respondentes em pagar para visitar o monumento, constatou-se que os entrevistados com renda média de R\$ 4,6 salários e formação superior completa demonstraram uma disposição a pagar de R\$ 8,3121 pelo acesso ao vitral de Duque de Caxias na Batalha de Itororó. À guisa de ilustração, é importante ressaltar que o Forte de Copacabana no Rio de Janeiro, também uma organização militar, é aberto à visita pública, com ingressos variando entre R\$ 5,00 e R\$ 10,00, e recebe 80.000 visitantes por mês.

Adicionalmente, após a conclusão da pesquisa o vitral foi revitalizado a um custo de manutenção de R\$ 80 mil reais.

Como perspectiva para estudos subsequentes, sugere-se a investigação de métodos aprimorados para o reconhecimento e mensuração de bens culturais nos balanços públicos, a fim de promover uma gestão mais eficaz e a valorização adequada desses ativos culturais, buscando um adequado método de registro aos bens culturais.

Para estudos futuros, recomenda-se explorar métodos mais refinados para reconhecimento e mensuração de ativos culturais nos balanços públicos. Isso inclui desenvolver modelos que considerem não apenas o valor financeiro, mas também o valor social e cultural desses ativos. Além disso, é importante investigar como os benefícios públicos derivados desses ativos podem ser quantificados de forma mais precisa.

#### REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, André Porfírio de. Valoração de ícones artísticos do Museu do Senado Federal do Brasil: Uma análise da relação entre valor econômico e cultural. 2016. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Contábeis) –Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Gestão Pública, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- ANJOS, Sérgio Saraiva Nazareno dos; ISSIFOU, Mourtala. Métodos de valoração econômica de ativos culturais e ambientais. In: FREIRE, Fátima de Souza; SILVA, Cesar Augusto Tiburcio; GOMES, Sônia Maria Silva; SARDEIRO, Luciana da Silva

- Moraes. (Orgs). Contabilidade Socioambiental. Curitiba: Juruá, 2022, p. 135-149.
- BARTON, Allan D. Accounting for public heritage facilities – assets or liabilities of the government. *Accounting, Auditing & Accountability Journal*, v. 13, n. 2, p. 219-236, 2000.
- BRASIL. Exército Brasileiro. Patrimônio Histórico sobre a administração militar. Ofício nº 591-A3.1/A3/GabCmEx. Brasília, DF: Exército Brasileiro. 23 set. 2014 Disponível em: <https://www.mpm.mp.br/portal/wp-content/uploads/2014/10/Bens-tombados-Exercito1.pdf>. Acesso em: 30 Abr. 2024
- CALDEIRA, Marcelo de Carvalho. Entre a utopia e a realidade: A arquitetura moderna e a Era Vargas (1930-1945). 2010. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Ciências Humanas) – Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias, 2010.
- CALMON, Pedro. Prefácio. In: CARVALHO, Afonso. Caxias. 3ª edição – Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1991.
- CARVALHO JÚNIOR, Luiz Carlos; MARQUES, Mateus de Mendonça; FREIRE, Fátima de Souza. Mensuração de ativos culturais: aplicação do método do custo de viagem e método de valoração contingente no Memorial Darcy Ribeiro. *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*, v. 10, n. 2, p. 394-413, 2016.
- CONSELHO FEDERAL DE CONTABILIDADE. Normas Brasileiras de Contabilidade, NBC TSP 07, de 22 de setembro de 2017 – Ativo Imobilizado. Disponível em: <https://www1.cfc.org.br/sisweb/SRE/docs/NBCTSP07.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2024.
- ELLWOOD, Sheila; GREENWOOD, Margaret. Accounting for Heritage Assets: Does measuring economic value kill the cat? *Critical Perspectives on Accounting*, v. 38, p. 1-13, 2016
- FEDERAL ACCOUNTING STANDARDS ADVISORY BOARD. Implementation Guide for Statement of Federal Financial Accounting Standards 29: Heritage Assets and Stewardship Land. Federal Financial Accounting Technical Release – Technical Release 9, Feb. 2008
- FERNANDES, Roberto de Limia.; BEM, Judite Sanson de; WAISMANN, Moisés. Aplicação do método da valoração contingente (MCV): Estudo de caso do mural “AS PROFISSÕES” de Aldo Locatelli um patrimônio da UFRGS. *Revista Memória em Rede*, v.12, n.23, p.317-340, 2020.
- FREIRE, Fátima de Souza, CRISÓSTOMO, Vicente Lima, ALMEIDA, André Porfírio de, SILVA, Francielle de Jesus. Valoração econômica e cultural de Heritage Assets: Estudo aplicado ao museu de geociências da Universidade de Brasília, *Revista de Contabilidade do Mestrado em Ciências Contábeis da UERJ*, v. 22, n. 2, p. 64-86, 2017.
- GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisas. 7ª edição - Barueri - SP: Atlas, 2022
- HILDEBRAND, Elisabeth; GRAÇA, Luiz Roberto; HOEFLICH, Victor Afonso. Valoração Contingente na avaliação de áreas verdes urbanas. *Floresta*, v. 32, n. 1, p. 121-142, 2002.
- MOTTA, Ronaldo Seroa da. Manual para valoração econômica de recursos ambientais. Rio de Janeiro: Ministério do Meio Ambiente, dos Recursos Hídricos e da Amazônia Legal. 1997. Disponível em: <https://www.terrabrasil.org.br/ecotecadigital/pdf/manual-para-valoracao-economica-de-recursos-ambientais.pdf> Acesso em: 30 abr. 2024
- PIRES, Charline Barbosa; RIBEIRO, Daniel Cerqueira; NIYAMA, Jorge Katsumi;

- MATIAS-PEREIRA, José. Heritage assets: procedimentos para o reconhecimento e mensuração adotados pelos museus. *Revista de Administração, Contabilidade e Economia*, v. 14, n. 2, p. 623–652, 2015.
- ROSA, Carlos Mário de Souza Santos. O Palácio Duque de Caxias faz 80 anos. Recuperado de O Palácio Duque de Caxias faz 80 anos - EBlog do Exército Brasileiro, 2022. Disponível em: <https://eblog.eb.mil.br/index.php/menu-easyblog/o-palacio-duque-de-caxias-faz-80-anos.html>. Acesso em 27 de novembro de 2023.
- SARRO, Ed Marcos, FERNANDES, Márcio Luiz. Do figurativo ao abstrato: nuances do vitral na arquitetura religiosa protestante brasileira em Curitiba, *Revista Caminhando*, v. 27, p. 1-22, 2022.
- SECRETARIA DO TESOUREIRO NACIONAL. Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público, 9ª edição, Brasília: STN, 2021. Recuperado de: [https://sisweb.tesouro.gov.br/apex/f?p=2501:9:::::9:P9\\_ID\\_PUBLICACAO:41943](https://sisweb.tesouro.gov.br/apex/f?p=2501:9:::::9:P9_ID_PUBLICACAO:41943) Acesso: 12 dez. 2023.
- STAMPE, Marianne Zwilling; TOCCHETTO, Daniela Goya; FLORISSI, Stefano. Utilizando a metodologia de valoração contingente para estimar os benefícios gerados aos usuários pela feira do livro de Porto Alegre. In: Encontro Nacional de Economia. Salvador, Anais [...], Salvador: ENPEC, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/30344>. Acesso em: 30 abr. 2024.
- VALIATI, Leandro. Economia da Cultura e Equipamentos Culturais: a valoração simbólica como determinante de políticas públicas para os centros urbanos. In VALIATI, Leandro; MOLLER, Gustavo. (Orgs). *Economia da Cultura e Extensão Universitária*. São Paulo: Malta Editores, 2010.
- VIANA, Helder Magalhães. Instrumentos e técnicas para sistema de identificação e registro de vitrais. 2015. 157 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- WERTHEIMER, Mariana G.; GONÇALVES, Margarete R. F. O processo de produção de vitrais sob a ótica da tradição. *Revista CPC*, n.12, p. 127-149, 2011.

## ANEXO I – QUESTIONÁRIO

Trabalha, atualmente, no Palácio Duque de Caxias, ou já trabalhou?

- Trabalho (atualmente).  
 Já trabalhei.  
 Não trabalho e/ou não trabalhei.

Gênero

- Feminino  
 Masculino  
 Prefiro não dizer

Faixa Etária

- Menor de 20 anos  
 20-30 anos  
 31-40 anos  
 41-50 anos

- 51-60 anos
- Mais de 61 anos

Unidade de Federação de residência

- Rio de Janeiro
- Distrito Federal – DF
- Outros

O respondente é civil ou militar?

- Civil
- Militar
- Prefiro não responder

Faixa salarial do respondente

- Até R\$ 3.000,00
- De R\$ 3.001,00 a R\$ 6.000,00
- De R\$ 6.001,00 a R\$ 9.000,00
- De R\$ 9.001,00 a R\$ 12.000,00
- Acima de R\$ 12.000,00
- Prefiro não responder

Nível de escolaridade do respondente:

- Ensino fundamental
- Ensino médio
- Ensino superior (graduação)
- Pós graduado (MBA e outros)
- Mestrado e/ou Doutorado

Já teve acesso ao vitral "Batalha de Duque de Caxias em Iitororó"?

- Sim
- Não

O senhor (a) acha que, pela importância da obra, deveria ser aberto a visitação pública?

- Sim
- Não

Caso a obra fosse aberta à visitação, qual valor o senhor (a) acha que poderia ser cobrado, em Reais, para o público visitar?

- Menos de R\$ 5,00
- R\$ 5,00 (cinco reais)
- R\$ 10,00 (dez reais)
- R\$ 20,00 (vinte reais)
- R\$ 50,00 (cinquenta reais) ou mais.
- outros

A partir do conhecimento do vitral de Duque de Caxias na batalha de Iitororó, qual o valor cultural que atribui a obra?

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Gostaria de fazer alguma observação?

Livre

**LUCIANA BRAGA DOS SANTOS**

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências Contábeis da Universidade de Brasília

*lucianabraga648@gmail.com*

**WILSON FARIA DOS SANTOS**

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Ciências Contábeis da Universidade de Brasília

*willfaria08@gmail.com*

**CELSO VILA NOVA DE SOUZA JÚNIOR**

Professor da Faculdade de Planaltina e do Programa de Pós-graduação em Gestão Pública da Universidade de Brasília

*celsovilanova@unb.br*

**JORGE MADEIRA NOGUEIRA**

Professor Titular do Departamento de Economia da Universidade de Brasília

*jmn0702@unb.br*

**ANDRÉ NUNES**

Professor do Programa de Pós-graduação em Ciências Contábeis da Universidade de Brasília

*andrenunes@unb.br*



# SISTEMA DA ARTE E PROCESSOS DE VALOR DA OBRA DE ARTE

---

## ART SYSTEM AND VALUE PROCESSES OF WORK OF ART

---

**Cinara Barbosa**

---

VALOR ARTÍSTICO  
VALORAÇÃO  
SISTEMA DA ARTE  
CIRCULAÇÃO  
PATRIMÔNIO CULTURAL

O artigo parte de abordagem sobre a colaboração de pesquisa específica envolvendo obras de arte danificadas durante o ataque ao patrimônio público de oito de janeiro de 2023. Envolve o trabalho de equipe multidisciplinar atuante em projetos de valoração de obras de arte e, a partir de estudos relacionados à bens culturais e levanta questões relativas à ideia de valor artístico interligado ao sistema das artes. O objetivo é questionar aspectos subjacentes das artes visuais afetadas pelo mercado, contextos e pela circulação da arte e assim refletir acerca de perspectivas de investigação sobre o tema.

---

ARTISTIC VALUE  
APPRECIATION  
ART SYSTEM  
CIRCULATION  
CULTURAL HERITAGE

The article starts with an approach to specific research collaboration involving works of art damaged during the attack on public property on January 8, 2023. It involves the work of a multidisciplinary team working on projects to value works of art and, based on studies related to cultural goods and raises questions regarding the idea of artistic value linked to the arts system. The objective is to question underlying aspects of visual arts affected by the market, contexts and circulation of art and thus reflect on research perspectives on the topic.

---

**ISSN** 1518–5494

**ISSN-E** 2447–2484

## 1. INTRODUÇÃO

Diversos bens culturais de valor histórico, artístico e patrimonial sofreram depredação, foram destruídos ou roubados durante o ataque aos prédios dos Três Poderes, em Brasília, no dia 8 de janeiro de 2023. A data é reconhecida como o momento trágico e preocupante de ataque à democracia no Brasil. No rastro de destruição de bens materiais e objetos de caráter simbólico, a agressão e a fúria lançadas sobre bens públicos, entre estes, obras de arte, acendeu, mesmo que pontualmente, por meio da divulgação e da circulação de imagens, a percepção pelo grande público, acerca do tema da relevância do valor do patrimônio cultural.

Entre as muitas obras de arte e objetos amplamente divulgados pelos meios de comunicação, devido a danos e prejuízos sofridos, entre cortes na tela, desmembramento de partes ou destruição das peças, estão a pintura *As Mulatas*, de Di Cavalcanti, a escultura em bronze *O Flautista*, de Bruno Giorgi e o relógio de pêndulo fabricado pelo relojoeiro francês Balthazar Martinot no século XVII. À medida que o processo de levantamento patrimonial, investigação e recuperação passou a operar pelos grupos de trabalho, outros artistas e obras de arte vandalizadas passaram a ser comentados, trazendo à visibilidade nomes considerados como de relevância nacional, internacional e relacionados à história de fundação de Brasília. Além de Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti, Joan Miró, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx e Victor Brecheret, outros artistas e suas obras foram aos poucos sendo mencionados, e descobertos, no decorrer dos processos de restauração, como foi o caso de *Vênus Apocalíptica Fragmentando-se*, de Marta Minujín e *Galhos e Sombras*, uma escultura em madeira de Frans Krajcberg.

Ao grupo de obras de arte somaram-se ainda objetos diversos como bustos; estatuetas; crucifixos; estátuas; tapeçarias; retratos de autoridades, como presidentes e ministros; lustres; Brasões da República; vasos; mobiliário (cadeiras, mesas, móveis, expositor da Constituição), entre outros tantos. Com isso o que se deseja observar é a existência de um grande e plural quantitativo de bens do patrimônio público e cultural que precisaram ser não somente recuperados, mas também identificados, periciados e, ademais, valorados, devido aos danos sofridos, exigindo-se, portanto, a articulação de equipes multidisciplinares no empenho desses trabalhos.

Nesse sentido, devido à necessidade de elaboração de metodologias de valoração no âmbito do projeto de Guarda, Observação, Investigação e Análise de Patrimônio Histórico, Bens Culturais e Obras de Arte (GOIA) da Polícia Federal (PF) e, por solicitação desta, conduziu-se parceria e colaboração pontual de grupo de pesquisadores do Departamento de Artes Visuais (VIS), pertencente ao Instituto de Artes (IdA), e à Faculdade de Economia (FA), Administração, Contabilidade e Gestão de Políticas Públicas (FACE), ambos da Universidade de Brasília (UnB), para fins de elaboração de laudos executados de levantamento de informações, com finalidade de identificação e de valoração de patrimônio cultural e artístico.

O objetivo deste artigo é apresentar alguns aspectos dessa colaboração de pesquisa sobre bens culturais que, como mencionado, esteve relacionada sobretudo ao apoio a busca e sistematização de informações, que providenciassem subsídios a aplicação de metodologia de valoração de obras e aspectos relacionados ao patrimônio e que pudessem ser localizados no mercado de arte, entre outros. Com isto, é o próprio tema do mercado frente a tipologias e princípios avaliativos e critérios do valor da arte e do patrimônio cultural que se tornam também um campo de estudo.

1. Preceito constitucional expresso no Art. 216 – “o Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o Patrimônio Cultural Brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, de outras formas de acautelamento e preservação” (BRASIL, IPHAN, 2018, 12.).

É significativo ressaltar que, de acordo com normativas de Organização da Política de Patrimônio Cultural Material, com base no preceito constitucional<sup>1</sup>, são definidos e considerados como processos relacionados ao patrimônio material: educação patrimonial; identificação; reconhecimento; proteção; normatização; autorização; participação no licenciamento ambiental; fiscalização; conservação; além da interpretação, promoção e difusão. Com isto, e de acordo com a orientação constitucional, a política patrimonial da cultura material:

estabelece que os processos de identificação, reconhecimento e proteção serão considerados como momentos da patrimonialização de um bem cultural material; já os processos de normatização, autorização, participação no licenciamento, fiscalização e conservação serão consideradas formas de vigilância do patrimônio material; e os processos de interpretação, promoção e difusão serão consideradas formas de interação com o patrimônio cultural (BRASIL, IPHAN, 2018, 12.).

Portanto, busca-se refletir e sinalizar aspectos da contribuição do campo das Artes Visuais em investigações de processos e de metodologias de valoração de obra de arte que possam ser trabalhadas a partir de conhecimentos relativos à história da arte, à fatura da obra e mesmo à produção artística e suas linguagens, podendo tratar da identificação de autoria e de dados localizadores das obras. No entanto, tendo em vista o método comparativo de valores de comercialização no mercado para amparar estimativas de valoração, o que irrompe é o próprio tema do mercado de arte, que afeta produções artísticas e, por conseguinte, princípios do valor artístico, ou seja, quando se colocam tipologias no apoio à definição da valoração é que os estudos dos sistemas das artes se manifestam como um todo.

Assim, a partir do recorte do relato da experiência busca-se levantar perguntas relacionadas ao sistema da arte e à abrangência dos mecanismos de “circularidade” (CAUQUELLIN, 2005), para além da arte contemporânea, em que produtores e consumidores são referentes ao mercado da arte no sentido de um comércio geral. Isso nos leva a suspeitar de que o valor da obra de arte e sua precificação possam ser redimensionados por processos de circulação da arte, da interpretação, de promoção e difusão, ou seja, no sentido amplo de formas de interação da obra como patrimônio cultural. É possível que uma obra de arte muitas vezes anunciada e publicizada possa adquirir novos tipos de valorização, em função de sua aparição e de estratégias com focos comercial e mercantil, acima das questões de valor artístico? A intenção não é tanto encontrar respostas a essas questões, tendo em vista o presente momento do processo, mas sinalizar essas reflexões e estabelecer uma área de observação e estudo.

## 2. SISTEMA DA ARTE E LEGITIMAÇÃO – OBRAS DE ARTE E/OU PATRIMÔNIO CULTURAL

Reconhece-se que estudos sobre o mercado de arte demonstram que operações de negociação nesse campo remodelam valores estéticos em valores econômicos e como estas se efetivam por meio de agenciamentos de legitimação (MOULIN, 2007). Para Moulin, a lógica do mercado trabalha com uma arte classificada, ou seja, de patrimônio reconhecível, inscrita em um critério de autenticidade de valor. Por sua

vez, os mercados da arte contemporânea vivem em construção de suas negociações e são passíveis de risco. Desta forma, uma série de agentes mobilizam o reconhecimento e credibilidade dessa economia estética, como historiadores, curadores, críticos e especialistas em geral, que podem agir tanto para que (re)descobertas artísticas clássicas frutifiquem, quanto para que obras atuais possam ser mais rapidamente validadas institucionalmente ou “patrimonializadas” pelo valor que possam e passam a ter.

O campo artístico foi anunciado por Bourdieu como esse espaço de disputa de diversos agentes da arte, em função do exercício do poder de legitimação (BOURDIEU, 1998; 1996). Em seus estudos sistêmicos da arte, o campo autônomo da arte se constitui em função de especificidades, embora sempre em um contexto histórico e social, mas que marca o aparecimento de uma produção cultural que é especialmente destinada ao mercado (1996, 162).

No que diz respeito à arte contemporânea, Howard Becker (1982) evidencia a ideia de convenção, que transita em torno do valor artístico. Assim, há uma construção social do valor que se relaciona com uma ampla coordenação da legitimação do campo artístico, conferindo reputação e estatuto no valor da obra. Desse modo, há tanto o lugar expositivo e de atuação de galeristas e *marchands* para negociação da arte, quanto de colecionadores (compradores) e produtores de discurso da interpretação crítica, que possibilitam transparecer a avaliação e posicionamento no mercado, assim como de visitantes que cumprem um papel na amplificação e repercussão dos trabalhos, e que afetam outros públicos. Acrescento a ressalva, para atualização dos estudos sobre sistema das artes e dos atores que agem na atribuição de valor, para o tratamento dado à atuação de curadores que, por meio da construção de exposições e de apresentação discursiva de artistas, podem exercer também representação preponderante no desenvolvimento da arte ‘relevante’ perante o mercado, e, como consequência, deixar em perspectiva atravessamentos para o fortalecimento da atribuição de patrimônios culturais.

De maneira geral, compreende-se que qualquer bem que seja produzido pela cultura constitua, de todo modo, numa perspectiva técnica, um bem cultural. Porém, o termo pode ter uma acepção usual relacionado a escolhas que justificam a seleção de bens culturais colocados em sistemas de preservação. Pois, diante da ponderabilidade de que não é cabível a preservação de todos os bens culturais, aplica-se de maneira protocolar “a locução bem cultural” para que possa “se referir ao bem cultural protegido” (CARSALADE, 2015, p. 14).

Em 1979, com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória, atrelada à Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Aloísio Magalhães assume a presidência e destaca o princípio de “patrimônio cultural” como foco de atuação do órgão, ampliando, portanto, a compreensão sobre tema, afirmando que “(...) Esse conceito determina o cuidado com o bem em criação e com o já estabelecido, este que eu chamo de vertente patrimonial” (MAGALHÃES, 1997, 71).

As terminologias sofrem transformações ao longo do tempo relacionadas ou não às práticas de preservação, e passam a incorporar nesse processo, inclusive com previsão constitucional, bens imateriais, asseverando como patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial e, portanto criações artísticas, obras, objetos, assim como documentos, edificações e espaços dedicados às manifestações artísticas e culturais<sup>2</sup>.

2. Refere-se à Constituição de 1988 BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil (1988). <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html>.

A distinção entre obras de arte, de coisas e, de objetos em geral, faz parte do debate teórico sobre a especificidade do mundo da arte (DANTO, 2006). E, nesse mundo, características de obras aceitas em determinado tempo podem eventualmente ser desconsideradas em outros períodos, podendo, portanto, intercalar relevância histórica e valor artístico e simbólico. Se, em certos momentos, a depender da abordagem especializada da arte, a obra pode ser relevante, e implicar em uma ‘transfiguração’, em outro período de tempo, pode ser avaliada como inepta ou mesmo ultrapassada, a partir de critérios do campo de legitimação renovados. Essa área especializada solidifica uma revisão do status de como a arte poderia ser aceita, ou se tornar menos ou mais importante pelo viés do sistema de análise do campo.

3. A Polícia Federal trabalhou com o registro de danos de cerca de 188 obras e objetos de diversas tipologias.

4. As etiquetas contam com dados como: nome do artista, se conhecido; ou “anônimo”; tema ou título da obra; local de produção; data de produção; localização atual (podendo ser incluída ainda cidade, museu, coleção, local público etc.).

A adoção artística de objetos sociais ou a aceitação de obras de arte como mais significativas que outras em determinado momento, ocorre no decurso do tempo e de acordo com contextos específicos? Há diferença entre valor pela relevância do mercado de arte e pela importância histórica? No que diz respeito ao levantamento de valoração de danos relacionados a obras e bens do patrimônio cultural<sup>3</sup>, tem-se que a previsão de valor é construída por metodologia própria, em que urge estabelecer princípios objetivos que levam em consideração valores de mercado estimado, e fatores ditos de proteção e de relevância relativos, grosso modo, a: informações disponíveis (autor e técnica); representatividade em diferentes níveis de abrangência de esferas global à local; e valores diversos associados, como por exemplo a autoria, ou valor estético/artístico segundo os critérios de métodos de pesquisa da área.

O painel denominado “Painel Vermelho”, de 1978, de Athos Bulcão, presente no Salão Nobre do Congresso Nacional, foi uma das obras apontadas para levantamento de informações que pudessem na auxiliar na valoração de danos. Tendo em vista o notório conhecimento do autor da obra, descartando a necessidade de identificação, o valor aqui atribuído opera, entre outras relações, nos valores relacionados à contribuição artística para história da arte e para o próprio campo de pesquisa da arte, como linguagem, qualidades técnicas e estilísticas da obra, podendo ser comparada também a outros trabalhos do mesmo autor ou de outros artistas, quando for o caso, no sentido de produção aproximada em tipologia e/ou técnica, por exemplo. A título de ilustração da sistematização de subsídios de pesquisa, esclarece-se que certas obras, como essa de Bulcão, contam com identificação de dados fornecidos por etiqueta de patrimônio<sup>4</sup> e que, a partir disto, são elencadas observações históricas e avaliação críticas de pesquisa e suas devidas fontes.

O painel Vermelho de Athos Bulcão, construído em madeira laqueada, compõe uma parede divisória do Salão Nobre do Senado Federal. Entre os dados presentes no inventário tem-se que a obra relacionada ao projeto é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (Iphan) e pelo governo do Distrito Federal. Acrescenta-se, a título de auxílio para avaliação e valoração, aspectos específicos da produção. Neste caso, referências à cor vermelha nº 21 da escala cromática do artista, o padrão de composição dos módulos, a sobreposição das placas, a composição com altos e baixos-relevos com bordas curvas de um lado e retas de outro no conjunto de sete diferentes placas. Soma-se ainda preponderantemente ao processo, como possibilidade comparativa, o levantamento de outras obras de relativa similaridade (painel em relevo nº 21 da escala cromática) que possa ter passado por recuperação, a saber, painel em relevo de concreto e chapas metálicas



**Figura 1:** Painel Vermelho de Atheros Bulcão, dimensões: 25,5 cm x 487 cm x 680 cm. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil), 2018, p.113.



**Figura 2:** Salão Verde Câmara dos Deputados, divisória em madeira laqueada brilhante na cor verde, de Atheros Bulcão, dimensões 87 x 87 cm. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil), 2018, p.101.

com dois níveis de elevação, sobre parede de alvenaria, localizado no vestíbulo do hall de entrada, na parede lateral do Condomínio Denasa no Setor Comercial Sul em Brasília (IPHAN, 2018).

No processo de levantamento histórico relativo ao valor de cunho estético ou artístico, a contribuição da pesquisa do campo das Artes Visuais pode acrescentar ao levantamento a coleta de impressões do próprio artista sobre sua atividade de criação. Atheros, em depoimento sobre seu trabalho de artista plástico deixou marcado comentário que explicita a autoria sobre a escolha de cor, utilização do tom “verde-garrafa” na cortina do Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal para “criar uma sensação de espaço” (ALVES, 2012).



O Muro Escultórico que forma uma parede divisória no Salão Verde da Câmara, produzido em 1976, por trás da qual fica a galeria de fotos dos ex-presidentes da Câmara dos Deputados, foi outro bem a ser considerado, somando-se às indicações de valores artísticos e parâmetros de mercado. O muro em madeira laqueada verde, nº 64 da escala cromática do artista, é tombado pelo Iphan e pelo GDF, e faz parte do projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e de ambientação do espaço.

É significativo apontar que o trabalho do grupo de estudo multidisciplinar com foco em conjunto na valoração acarreta também reflexões em seus campos de especificidade, no caso das Artes Visuais, questões da natureza do valor artístico. Assim, no que diz respeito, à metodologia e à tipologia de valores de caráter histórico ou educacional por exemplo, é estipulada como de relevância dita como moderada na hierarquia de valores, e em relação ao valor artístico ou estético. Outras peças apresentadas para pesquisa, se colocaram nesse nicho, tendo em vista, um teor histórico a ser melhor estudado posteriormente acerca de maior precisão se, histórico-artístico, histórico-institucional, patrimonial etc. Entre os exemplos dessas observações estão os estudos de levantamento sobre a pintura de Gustavo Hastoy “Ato de assinatura do Projeto da 1ª Constituição”, que retrata a transição do Império para a República, registrando a assinatura do primeiro projeto da Constituição Republicana de 1890, exposto no museu do Senado Federal; e o busto “República”, de Nicolina Vaz, que estava instalado no Hall do Salão Nobre; e um quadro atribuído à Casa Leandro Martins identificado como “Sala de sessões do STF”, 1915, que estava localizado no Salão Nobre do Senado Federal.



**Figura 3:** “Ato de assinatura do Projeto da 1ª Constituição”, Óleo sobre tela, 1891, Salão Nobre do Senado Federal. Dimensão: 290 cm x 441 cm, moldura de madeira indicada como: “nobre (cedro) e auto-relevo em gesso e folheado a ouro”. Fonte: <https://www12.senado.leg.br/institucional/museu/news/detalhenews?id=quadro-da-assinatura-da-1o-constituicao-tem-moldura-em-ouro>

### 3. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Compreende-se que o tema da valoração de danos de bens culturais promove reflexões, de maneira geral, sobre a natureza do valor artístico, ou seja, de que tipo de valor consiste e suas propriedades, assim como valores históricos ou culturais que possam estar associados. Nesse ponto, retomam-se questionamentos sobre os pontos de vista pelos quais a arte, e uma obra, possam ser mais ou menos valorizadas em relação a outras. E, a partir disto, são várias as perguntas a serem feitas para desdobramentos de pesquisas. Pois, para além do valor emocional ou econômico de investimento, ainda assim, no campo das artes visuais, haveria espaço para haver um nicho inextricável para avaliação de um valor em si? Ou, ainda, de que maneira ou até que ponto poderia interessar adensar o estudo da valoração por um aspecto essencialista ou histórico-funcionalista da arte, ao se pensar as teorias que envolvem o tema do valor da arte?

Parece factível tomar por razão a ideia de uma prática como a da arte, com propósitos que vão se desenvolver e sobretudo se modificar ao longo da sua história. Dessa maneira, estando permeada de diversos e singulares valores artísticos, não exclusivos da arte, o seu valor, assim colocado, derivaria de investigação que pudesse sempre localizá-la como uma produção “historicamente situada e mutável” (LOPES, 2014). Porém, espera-se que mesmo essa medida de operação possa abrir o debate e propor abordagens de maneira que, pelo campo das Artes Visuais, exista margem do exercício de um raciocínio avaliativo crítico a se fazer, podendo recorrer, a parâmetros não exatamente essencialistas, ou seja, prevalecendo um caráter intra-estético, mas de todo modo um pensamento em teste considerando-se a inclusão de valores cognitivos.

Haveria espaço para atribuição de um valor cognitivo, ou seja, da experiência? Nesta abordagem aqui apresentada, temporariamente e arriscadamente pelo decurso em processo da pesquisa do tema, o que se coloca tangencialmente é a suspeita de um espaço para se pensar o valor e, daí, a valoração, talvez relacionado à experiência da obra pelo valor agregado da exposição e/ou da circulação de obras públicas que possa ocorrer em outras plataformas, para além de mostras expositivas. Com isto, procura-se levantar reflexões sobre se a aparição de certas obras atrelada a fatos e contextos de mídias, pela veiculação da imagem e pela repetição dela que poderão alterar o valor econômico e a apreensão do valor cultural e simbólico, diante de ameaças a sua existência com patrimônio cultural, em uma outra etapa de um “regime de singularidades” (Heinich, 2012) em que imperam aspectos singulares e organizados socialmente.

Vale lembrar o esquema visualizado por Cauquelin (2005) na referência do sistema que atua como uma rede de produção – distribuição – consumo para o consumo de bens da arte. Adota-se, nessa perspectiva, não a restrição a essa ou aquela arte, moderna ou contemporânea, de um mercado primário ou secundário, mas a todo mercado em um “tempo da estetização dos mercados de consumo” ou de um “mundo transestético” (LIPOVETSKY, 2015, p. 27) em que obras de arte podem adquirir novas dimensões de valor à medida que ganham densidade agregada por fatos e contextos em regime de visibilidade e circulação.

### REFERÊNCIAS

ALVES, Leandro Leão. A diluição do plano bidimensional no espaço: análises e relações entre quatro obras seminais de integração arquitetônica de Athos Bulcão. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 8, p. 341-359, 2012. DOI: 10.20396/

- eha.8.2012.4226. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4226>. Acesso em: 15 maio. 2024.
- BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: \_\_\_\_\_. A economia das trocas simbólicas. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 183-202.
- BOURDIEU, Pierre. Gênese histórica de uma estética pura. In: \_\_\_\_\_. O poder simbólico. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 281-298.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: \_\_\_\_\_. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 162-199.
- BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Política do Patrimônio Cultural Material. Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização (Depam), Brasília, 2018.
- CABRAL, Valéria Maria Lopez (Org.). Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. FARIAS, Agnaldo. "Construtor de espaços". In: ATHOS BULCÃO. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001, pp. 35-53.
- CARSALADE, Flávio. Bem. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 1. ed. Rio de Janeiro. Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.
- CARSALADE, Flávio. Bem. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 1. ed. Rio de Janeiro. Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (termo chave Bem).
- DANTO, A. C. O Mundo da arte. Arte filosofia. Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.
- HEINICH, N. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais (Qualis A2), [S. l.], v. 13, n. 22, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27910. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910>. Acesso em: 18 maio. 2024.
- IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal; coordenação Sandra Bernardes Ribeiro e Thiago Pereira Perpétuo. Brasília/DF, 2018.
- IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal; coordenação Sandra Bernardes Ribeiro e Thiago Pereira Perpétuo. Brasília/DF, 2018.
- INVENTÁRIO DO CONJUNTO DA OBRA DE ATHOS BULCÃO EM BRASÍLIA: 1957-2008. Inventário de Bens Móveis e Integrados (INBMI). Arquivo da Superintendência do Iphan do Distrito Federal, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MAGALHÃES, Aloísio. E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Roberto Marinho, 1997.
- MOULIN, Raymonde. O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007, p. 128.
- IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Inventário da obra de Athos Bulcão em Brasília/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do IPHAN no Distrito Federal; coordenação Sandra Bernardes Ribeiro e Thiago Pereira Perpétuo. Brasília/DF, 2018.

**CINARA BARBOSA**

Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília

*cinarabarbosa@unb.br*

# ATIVOS CULTURAIS: UM ESTUDO DE CASO DA IMPLEMENTAÇÃO DOS PROCEDIMENTOS CONTÁBEIS PATRIMONIAIS

---

## CULTURAL ASSETS: A CASE STUDY OF THE IMPLEMENTATION OF HERITAGE ACCOUNTING PROCEDURES

---

**Tereza Lúcia Ribeiro de Oliveira, Vicente Lima Crisóstomo,  
Denise Maria Moreira Chagas Correa**

---

PATRIMÔNIO  
ATIVO CULTURAL  
VALORAÇÃO ECONÔMICA

O estudo aborda a valoração de ativos culturais, destacando sua importância na pesquisa e no mercado. Apresenta a evolução dos métodos de valoração e a influência das Normas Internacionais de Contabilidade, especialmente na Contabilidade Pública brasileira. O objetivo foi analisar a implementação da valoração de ativos culturais em uma universidade pública no Brasil, em conformidade com a regulamentação, visando melhorar a gestão patrimonial e a transparência contábil. A metodologia inclui revisão bibliográfica e documental, utilizando análise de materiais e documentos para coletar dados sobre a implantação das exigências legais. Um estudo de caso é conduzido, seguido pela análise dos dados à luz da legislação pertinente. A valoração econômica dos acervos culturais não apenas cumpre a legislação, mas também otimiza recursos e melhora a gestão desses ativos. O estudo constata a aplicação do método do valor justo na valoração dos bens culturais da instituição, com inventário e valoração adequados, além de um fluxo de entrada para novos bens. A implementação segue as diretrizes legais para reconhecimento, mensuração e evidenciação no patrimônio público.

---

HERITAGE  
CULTURAL ASSET  
ECONOMIC VALUATION

The study addresses the valuation of cultural assets, highlighting its importance in research and the market. It presents the evolution of valuation methods and the influence of International Accounting Standards, especially in Brazilian Public Accounting. The objective is to analyze the implementation of cultural asset valuation at a public university in Brazil, in accordance with regulations, aiming to improve asset management and accounting transparency. The methodology includes bibliographic and documentary review, using analysis of materials and documents to collect data on the implementation of legal requirements. A case study is conducted, followed by analysis of the data in light of relevant legislation. The economic valuation of cultural collections not only complies with the law, but also optimizes resources and improves asset management. The study finds the application of the fair value method in valuing the institution's cultural assets, with adequate inventory and valuation, as well as an inflow for new assets. The implementation follows legal guidelines for recognition, measurement, and disclosure in the public domain.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

## INTRODUÇÃO

Padrões internacionais têm sido estabelecidos pelo International Public Sector Accounting Standards Board (IPSASB) visando a harmonização nas práticas de reconhecimento, mensuração e divulgação de bens que compõem o patrimônio público, havendo aí um considerável grau de complexidade que tem sido levado em consideração (Biondi, Grandis, MATTEI, 2021; Biondi, Lapsley, 2014). No Brasil, a contabilidade pública está em processo de convergência aos padrões do IPSASB, havendo assim, mudanças nas práticas de reconhecimento, mensuração e divulgação do patrimônio público, conforme preconizado pelo Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público (MCASP) (Secretaria do Tesouro Nacional, 2023).

O MCASP aborda aspectos contábeis relacionados às entidades públicas, incluindo os bens culturais, detalhando os procedimentos para reconhecimento, mensuração e evidência da composição patrimonial (Secretaria do Tesouro Nacional, 2023). Entidades do setor público, conforme Resolução Conselho Federal de Contabilidade (CFC) n. 1128/08, incluem órgãos, fundos e pessoas jurídicas de direito público ou privado que lidam com recursos públicos. As instituições museológicas públicas, que controlam ativos culturais, enfrentam desafios na mensuração e evidência desses bens, dada a singularidade e a restrição legal à alienação (Barton, 2000; Christiaens, Rommel, Barton, Everaert, 2012; Aversando, Christiaens, 2014).

A pesquisa busca preencher lacunas no conhecimento sobre a valoração econômica de ativos culturais em entidades públicas, destacando a relação com a transparência e a gestão desses bens, e, a distinção entre setor empresarial e governamental (Aversando, Christiaens, 2014; Christiaens, Rommel, Barton, Everaert, 2012; Hooper, Kearins, Green, 2005). O objetivo deste trabalho é analisar o processo de valoração econômica dos ativos culturais em uma relevante Instituição Federal de Ensino Superior (IFES) do Estado do Ceará. Os objetivos específicos são: (i) identificar se há e quais seriam os processos de valoração dos ativos culturais utilizados na instituição; (ii) descrever os estágios de andamento do processo de valoração econômica dos ativos culturais da instituição. (iii) apontar os aspectos pertinentes à valoração econômica dos diferentes tipos de ativos culturais.

Os ativos culturais, considerados recursos controlados pelas entidades, têm implicações econômicas, como receitas de visitação e serviços culturais. No entanto, a dificuldade na individualização dos fluxos de caixa e a restrição à alienação desses bens complicam sua valoração e inclusão nos demonstrativos financeiros (Barton, 2000; Christiaens, Rommel, Barton, Everaert, 2012). A importância social e cultural de instituições de ensino superior (IFES) ressalta a necessidade de uma adequada valoração dos ativos culturais, o que motiva a realização desta pesquisa.

A literatura tem abordado questões relativas à definição de ativos culturais e proposição de normatização de seu registro na contabilidade das instituições, como também esclarecer, propor técnicas, e aprimorar o processo de valoração destes ativos levando em conta suas especificidades e a natureza de bens públicos (Adam, Musari, Jones, 2011; Aversano, Christiaens, 2014).

Os resultados indicam a aplicação do método de valor justo na valoração dos ativos culturais da instituição estudada, com inventário e valoração de acordo com as diretrizes da Secretaria do Tesouro Nacional (2023). Adicionalmente, observe-se que a valoração e registro contábil destes ativos teve reflexo relevante no patrimônio da IFES estudada.



## ATIVOS CULTURAIS

### PATRIMÔNIO HISTÓRICO-CULTURAL

A ideia de patrimônio, como legado cultural e conjunto representativo de uma nação, tem ganhado destaque nas pesquisas interdisciplinares, abordando sua importância histórica e simbólica. O patrimônio cultural não apenas identifica uma sociedade, mas também molda sua identidade e memória, tornando-se importante na formação de uma nação (Oliveira, 2008).

O patrimônio cultural, ao representar um vínculo social, envolve diversas instituições e áreas, como Estado, universidades, economia e turismo. Esses bens não só unem a sociedade, mas também são fonte de cumplicidade social, refletindo os valores políticos e históricos de uma sociedade (Candlini, 1994; Poulot, 2008).

Essa noção de patrimônio abrange não apenas posses materiais, mas também a sociedade que as reconhece e os valores políticos que os sustentam, promovendo uma continuidade histórica (Poulot, 2008). O conceito de patrimônio histórico-cultural está intrinsecamente ligado a outras categorias, como memória e políticas culturais, formando um complexo conjunto de práticas sociais e culturais (Ferreira, 2008; Blanck, 2014).

Dentro desse contexto, as instituições universitárias, com seu conhecimento e recursos, tem desempenhado um relevante papel na preservação e manutenção desse patrimônio cultural. Sua capacidade de lidar com bens culturais as torna instrumentos importantes na salvaguarda desses ativos e na promoção da identidade cultural de uma nação (Ferreira, 2008; Blank, 2014).

### ATIVOS CULTURAIS E SUA AVALIAÇÃO

O papel dos bens culturais na sociedade contemporânea tem sido crescente, à medida em que as pessoas têm buscado valorizar mais sua riqueza cultural, ambiental e histórica (Barton, 2000). Neste contexto, os heritage assets são distintos e excepcionais, reconhecidos por todos os membros de uma comunidade por suas características únicas (Throsby, 2012). De certa forma, os ativos culturais são considerados essenciais para expressar a identidade, cultura e história de uma nação, sendo eles fundamentais para transmitir tradições ao longo do tempo, permitindo às pessoas conhecer melhor o passado da sua sociedade (Aversano, Christiaens, 2014).

De acordo com a Convenção da United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) de 1972, identifica-se três tipos principais de heritage assets: monumentos, grupos de edifícios e sítios, cada um com seu valor histórico, estético e cultural único. Heritage assets podem ser definidos como bens econômicos, pois geram benefícios para a sociedade (Provins, Pearce, Ozdemiroglu, Mourato, Morse-Jones, 2008). Heritage assets são também caracterizados como recursos controlados pelo governo, capazes de fornecer e dar suporte a serviços educacionais, históricos e culturais, embora não gerem fluxos de caixa diretamente (Cenar, 2011). Os bens culturais podem ser móveis (monumentos históricos), imóveis (museus e coleções) e ativos intangíveis, representados por eventos culturais (Klamer, Zuidhof, 1999) (Quadro 1).

Observa-se que os ativos culturais, geralmente bens públicos, dada a sua abrangência, são importantes para a preservação da identidade e história de uma sociedade. Esses bens, para atingir seu objetivo de atender demanda cultural da sociedade requerem adequada gestão (Bowitz, Ibenholt, 2009). Ativos culturais podem ser clas-

HERITAGE ASSETS TANGÍVEIS	
IMÓVEIS	MÓVEIS
Construções: monumentos como prédios, esculturas, cavernas e centro urbanos.	Artefatos: obras de arte, esculturas, objetos e coleções.
Sítios: arqueológicos, históricos e etnológicos. Paisagens: paisagens culturais.	Mídia: mídia audiovisual, livros, jogos, pontuações.
HERITAGE ASSETS INTANGÍVEIS	
Várias Categorias: expressões artísticas: música, dança, teatro e literatura; artes marciais; idiomas; narrativas, folclore e networks.	

**Quadro 1** - Tipos de Heritage Assets. Fonte: (Klamer, Zuidhof, 1999)

sificados em dois grupos: aqueles que transmitem apenas valores históricos e culturais e os de múltiplo uso (Federal Accounting Standards Advisory Board - FASAB). No Brasil, o Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público os categoriza de acordo com sua utilidade e domínio público (Secretaria do Tesouro Nacional, 2023).

Ativos culturais, frequentemente, não têm valores expressos em termos financeiros devido à sua natureza intangível. Eles são caracterizados por obrigações legais, dificuldades de estimativa de vida útil e potencial aumento de valor ao longo do tempo. Sua manutenção e conservação são frequentemente responsabilidades do setor público devido à falta de incentivos financeiros para o setor privado (Hooper, Kearins, Green, 2005).

O reconhecimento de ativos culturais nas demonstrações financeiras tem sido objeto de debate, destacando a necessidade de normas contábeis específicas para estes ativos (Adam, Mussari, Jones, 2011).

### VALOR ECONÔMICO

Na contabilidade, o valor econômico auxilia no processo de valoração dos ativos, pois busca mensurar o valor de bens com base em sua utilidade esperada. Isso ocorre porque o processo de mensuração contábil consiste em atribuir valor monetário a esses recursos econômicos, e os métodos adotados devem atender às necessidades dos usuários da informação contábil (Niyama, Silva, 2011).

Os processos de medição em contabilidade estão intrinsecamente ligados à teoria contábil. A representação monetária pode conter subjetividade, pois envolve responder à pergunta sobre quais valores são relevantes e confiáveis para gestores, investidores e credores. Assim, o debate sobre o valor justo centra-se na busca pelo equilíbrio entre relevância e confiabilidade da informação contábil (Niyama, Silva, 2011).

A valorização do patrimônio cultural teve início no final do século XVIII, com a ideia moderna da cidade e da história. Nesse contexto, a UNESCO desempenhou um papel fundamental na conservação do patrimônio artístico e cultural internacionalmente (Adam, Mussari, Jones, 2011). Não obstante, o patrimônio cultural abrange categorias como elementos da natureza, produção intelectual e produtos culturais. Sua manutenção muitas vezes é motivada por razões religiosas, estéticas, políticas e culturais, sendo preocupante a ocorrência de casos de abandono devido a barreiras institucionais e legais (Biondi, Lapsley, 2014).

A valoração do patrimônio cultural tem sido desafiadora devido à sua imaterialidade e à diversidade de percepções sobre seu valor (Throsby, 2012). A mensuração

desses ativos é complexa devido à falta de mercado e à predominância de métodos contábeis tradicionais (Christiaens, Rommel, Barton, Everaert, 2012). Deve-se também considerar que o valor de uso e de não uso são categorias importantes na valoração, refletindo benefícios tangíveis e intangíveis.

Apesar da ampliação do foco da contabilidade, ainda há priorização para a quantificação monetária, ignorando aspectos sociais e ambientais o que torna a inclusão de valores sociais na contabilidade ainda algo complexo de ser realizado (Hooper, Kearins, Green, 2005).

Assim, o desafio reside em compreender e quantificar os diferentes valores associados ao patrimônio cultural, reconhecendo sua importância econômica e social. Estudos interdisciplinares, incluindo turismo, arquitetura, arqueologia e economia, exploram esses conceitos de valoração (Dutta, 2007). Portanto, a integração de abordagens multidisciplinares é essencial para uma compreensão abrangente do valor do patrimônio cultural.

Em relação a métodos de valoração, citamos alguns tais como: o valor justo, método dos preços hedônicos e método de valoração contingente (Freire, Crisóstomo, Almeida, Silva, 2018). O uso do valor justo na mensuração contábil de ativos e passivos tornou-se mais discutido após a crise financeira de 2008, com definições apresentadas em documentos como SFAS 157 e IFRS 13. No Brasil, essa definição é expressa na Resolução CFC 1.282. O valor justo é determinado como o preço de saída, conforme estabelecido pelo SFAS 157 e IFRS 13, em oposição à definição anterior do IAS 32. A IFRS 13 estabelece condições para sua utilização, incluindo a especificação do ativo ou passivo, seu uso e mercado relevante, além da técnica de avaliação apropriada. A hierarquia de valor justo classifica três níveis de técnicas de avaliação, priorizando preços cotados no nível 1 e dados não observáveis no nível 3.

O Método dos Preços Hedônicos identifica atributos complementares em bens ou serviços, permitindo a mensuração do preço implícito do atributo ambiental. Já o Método de Valoração Contingente (MVC) simula um mercado hipotético para que os entrevistados expressem sua disposição máxima a pagar por bens ou serviços de difícil mensuração, refletindo suas preferências e gostos. A Disposição Máxima a Pagar (DAP), também conhecida como Willingness To Pay (WTP), é um componente-chave do MVC, refletindo as preferências do consumidor expressas em termos monetários (Abdullah, Mamat, Yaacob, Radam, Fui, 2015). O MVC pode ser aplicado a bens e serviços sem mercado estabelecido, oferecendo uma forma de estimar valores desses recursos (Aabo, 2005; Provins, Pearce, Ozdemiroglu, Mourato, Morse-Jones, 2008; Abdullah, Mamat, Yaacob, Radam, Fui, 2015).

### O REGISTRO E NORMA CONTÁBIL PARA ATIVOS CULTURAIS

A contabilidade desempenha um papel importante na identificação, mensuração e registro de eventos monetários, sendo uma prática social e institucional (Carnegie, Wolnizer, 1995). No entanto, a contabilidade governamental enfrenta desafios devido à falta de um arcabouço teórico específico. Ao contrário da contabilidade privada, que se concentra no lucro, a contabilidade pública visa maximizar o bem-estar social, incluindo aspectos não monetários (West, Carnegie, 2010).

Os bens públicos culturais têm características distintas, como financiamento governamental, manutenção perpétua e acesso público (Barto, 2000). A mensuração monetária desses ativos é problemática, sugerindo uma abordagem qualitativa para promover o accountability. Diversos métodos de evidenciação foram propostos, refle-

tindo a diversidade de opiniões sobre o tratamento dos ativos culturais (Freire, Crisóstomo, Almeida, Silva, 2018).

A atribuição de valor monetário a bens públicos culturais enfrenta desafios, incluindo interpretações equivocadas, distorção da informação contábil e exposição a riscos profissionais (Provins, Pearce, Ozdemiroglu, Mourato, Morse-Jones, 2008). Esses problemas destacam a necessidade de considerar abordagens alternativas para a mensuração e evidenciação desses ativos (Klamer, Zuidhof, 1999).

A contabilidade pública passou por uma mudança significativa, deixando de focar apenas em compliance e controle para buscar eficiência, efetividade e redução de custos. Essa transformação é impulsionada pela crença de que a regulação de mercado é mais eficaz do que a tradicional regulação governamental (Adam, Mussari, Jones, 2011). A abordagem contábil para bens públicos culturais varia entre os países, com algumas nações reconhecendo esses ativos de maneira semelhante aos ativos comuns, enquanto outras adotam tratamentos especiais.

No Brasil, o Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público (MCASP) estabelece que os ativos imobilizados devem ser mensurados pelo valor justo na data de aquisição, levando em consideração avaliações técnicas ou o valor patrimonial (Secretaria do Tesouro Nacional, 2023). Para ativos obtidos gratuitamente, como os bens culturais, a reavaliação periódica a valor justo é recomendada, já que a depreciação não se aplica devido às características únicas desses ativos.

Logo, constata-se que a contabilidade pública enfrenta desafios ao lidar com bens públicos culturais devido à sua natureza única, exigindo abordagens contábeis específicas para garantir uma representação adequada desses ativos no contexto das demonstrações financeiras governamentais.

### EQUIPAMENTOS CULTURAIS NAS INSTITUIÇÕES UNIVERSITÁRIAS

As universidades públicas do sistema federal de ensino superior no Brasil - além da produção de cultura, do estudo crítico e da formação de quadros - têm assumido a responsabilidade de estimular a criação experimental, preservar o patrimônio simbólico, criar novos espaços e ampliar a formação do público, de modo que os valores tradicionais e contemporâneos sejam conhecidos e incorporados, sobretudo pelas novas gerações e pelos historicamente excluídos. Ressalta-se, nesse contexto, toda a experiência construída pelas Instituições Federais de Ensino Superior (IFES), através de seus museus, centros culturais, espaços de ciência e tecnologia, eventos e programas permanentes de cultura e ação na preservação e difusão de cultura através de bens culturais, cujo raio de ação se expande na ampla área de sua influência local e regional, nacional e internacional.

Gerir equipamentos culturais visitáveis, tais como museus, teatros e afins, vinculados a universidades é uma experiência singular. Cada iniciativa é fruto da idealização de sujeitos sobre o que é um equipamento cultural e universidade e, consequentemente, o que potencialmente vem a ser esse espaço dentro de uma universidade. Dentre suas características, destaca-se uma em comum: estar a serviço da comunidade. Nessa perspectiva, teatros, museus e coleções universitárias visam preservar, pesquisar e promover o patrimônio cultural sob sua salvaguarda na perspectiva do ensino, pesquisa, extensão e inovação.

O Brasil contava, em 2015, com 120 museus universitários federais vinculados a 60 universidades, sem contabilizar centros de documentação, memoriais e similares. Os

museus universitários, através de seu corpo funcional, têm participado ativamente do campo museal. Atualmente, conta-se com redes de museus instituídas nas universidades, com a Rede de Museus e Coleções Universitárias (abrangência nacional) e o Comitê Internacional para Acervos e Museus Universitários (UMAC) do Conselho Internacional de Museus (ICOM), por exemplo.

Nesse contexto, percebe-se a importância de implantar uma cultura de valoração econômica dos heritages assets existentes nas instituições de ensino superior como forma de melhor utilizar os recursos disponíveis e alimentar sistemas de gestão desses equipamentos com maior eficiência.

### 3 METODOLOGIA

O lócus da pesquisa foi a Universidade Federal do Ceará (UFC), que é uma autarquia vinculada ao Ministério da Educação, criada como resultado de amplo movimento popular, pela Lei nº 2.373, em 16 de dezembro de 1954.

Sediada em Fortaleza, Capital do Estado, a UFC é um braço do sistema do Ensino Superior do Ceará e sua atuação tem por base todo o território cearense, de forma a atender às diferentes escalas de exigências da sociedade, considerada uma das melhores universidades das regiões Norte e Nordeste do Brasil. É uma das maiores universidades federais do país e um dos centros brasileiros de excelência no ensino e pesquisa.

A UFC é composta por sete campi, denominados Campus do Benfica, Campus do Pici e Campus do Porangabuçu, estes localizados no município de Fortaleza, além do Campus de Crateús, do Campus de Russas, do Campus de Sobral e do Campus de Quixadá. A Universidade Federal do Ceará, que há 70 anos mantém o compromisso de servir à região, sem esquecer o caráter universal de sua produção, chega hoje com praticamente todas as áreas do conhecimento representadas em seus campi.

#### CULTURA E ARTE NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Na UFC, encontramos equipamentos culturais que enfrentam problemas similares entre si e demais instituições, de acordo com relatórios de atividades consultados, seja na questão de políticas internas de incentivo a ações desenvolvidas por estes equipamentos, seja pela inexistência de um corpo de profissionais que supra completamente as necessidades de funcionamento dos mesmos. O Quadro 5 apresenta a categorização dos equipamentos vinculados à UFC.

Esta pesquisa tem como finalidade verificar em qual estágio se encontra o processo de valoração econômica dos acervos culturais – Heritage assets - pertencentes à UFC, de acordo com as exigências legais. O estudo utiliza os equipamentos que têm acervo em exposição museal, abertas à visitação pública, quais sejam: Casa de José de Alencar, Museu de Arte da UFC, Seara da Ciência e Memorial UFC.

#### O PROCESSO DE AVALIAÇÃO DE BENS CULTURAIS NA UFC

O processo de valoração dos ativos culturais da Universidade Federal do Ceará ocorreu em função da necessidade de ter-se um adequado registro destes bens. Aliado a esta necessidade, houve também a determinação do Governo Federal neste sentido. O Tribunal de Contas da União notificou a UFC no sentido de proceder ao processo de valoração dos bens culturais para alinhar-se às regras vigentes.





### ARTE E CULTURA ARTÍSTICA

Museu de Arte da UFC (1)  
Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (2)



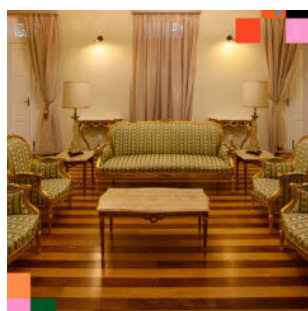
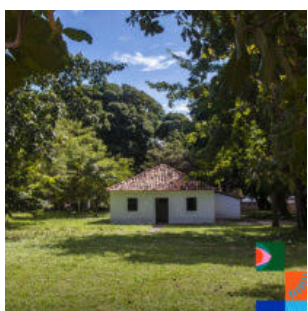
### SEARA DA CIÊNCIA

Seara da Ciência



### ARTES GRÁFICAS, EDIÇÃO, COMUNICAÇÃO E AUDIOVISUAL

Casa Amarela Eusélio Oliveira (1)  
Rádio Universitária FM (2)  
Imprensa Universitária (3)  
Edições UFC (4)  
Programa UFCTV (5)



### MEMÓRIA E PATRIMÔNIO HISTÓRICO/CULTURAL

Casa de José de Alencar (1)  
Memorial da UFC (2)

Quadro 5 - Imagens dos Equipamentos Culturais da UFC. Fonte: <https://procult.ufc.br/pt/equipamentos culturais/> e fotos disponível na Internet



Segundo a Diretora de Administração/PROAD da UFC, esse processo foi iniciado no ano de 2013 para atender a demanda do TCU de que a UFC procedesse à adequação do seu inventário patrimonial aos padrões internacionais de contabilidade que seria uma tendência mundial.

O planejamento da UFC para a realização deste processo passou por uma avaliação dos procedimentos técnicos que seriam realizados. Esta avaliação indicou que seria mais prudente a UFC contratar uma empresa especializada com experiência na realização de trabalhos desta natureza. Assim foi encaminhado o processo pela Pró-Reitoria de Administração à época.

A partir da decisão de contratação de empresa especializada iniciou-se o processo com a confecção do edital minucioso e termo de referência N°48/2013 que levou oito meses para ser elaborado, segundo a Pró-Reitora de administração. Os requisitos do edital incluíram indicação do valor do serviço e comprovação de capacidade técnica com o intuito de evitar que a empresa vencedora não fosse habilitada somente pelo critério melhor preço, mas também conhecimento técnico e capacidade de realizar os serviços de avaliação, depreciação, regularização e inventário de bens patrimoniais móveis, imóveis e semoventes, dentre outros serviços correlatos e necessários à plena integração do serviço realizado com a gestão do Patrimônio de bens da UFC. A empresa vencedora foi a Ernest Young.

Foi de extrema importância constar no edital que a empresa contratada não somente teria que apresentar preço competitivo como também ter Know-how, ou seja, a capacidade técnica e experiência na realização de serviços desta natureza.

As atividades foram desenvolvidas inventariando-se os bens culturais possuídos pela UFC abrigados em distintos espaços da instituição. Para cada grupo de ativo a empresa procedeu a sua avaliação e, em algumas situações, devido à especificidade do bem, foi necessária a contratação de uma empresa especializada em valorar o objeto específico de acordo com suas peculiaridades. Este foi o caso dos ativos culturais.

A valoração das obras de arte que são peças únicas com valor associado a detalhes de sua beleza, autoria e outros elementos muito peculiares. Para valorar as obras de arte foi contratada a galeria de arte Pinakothek, na pessoa do Merchand Max Perlingeiro. Este especialista realizou trabalho criterioso, utilizando no seu processo de avaliação a técnica indicada pelo Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público (MCASP) (Secretaria do Tesouro Nacional, 2023), o qual determina que os ativos imobilizados devem ser mensurados pelo valor justo na data de sua aquisição, devendo ser considerado o valor resultante da avaliação obtida com base em procedimento técnico ou valor patrimonial definido nos termos da doação.

Segundo a Museóloga do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC/UFC), já havia sido feito previamente no museu um inventário dos bens culturais daquele equipamento cultural da UFC. Desta forma, todos os bens já estavam inventariados e o processo concentrou-se na valoração individual de cada bem cultural. Em outros equipamentos culturais da UFC foi necessário a realização do inventário de bens para proceder-se à valoração tendo a equipe de profissionais da UFC participado ativamente deste processo de inventário.

Todo o acervo de bens culturais da UFC foi inventariado e registrado por seu valor adequado resultante deste processo de valoração. Este conjunto de bens inventariados foi também documentado em 5 (cinco) catálogos elaborados pela empresa contratada pela UFC para a realização do inventário e valoração patrimonial. Os catálogos

indicam todo o acervo cultural encontrado nas dependências da instituição, devidamente relacionados, com localização do ativo e valorados de acordo com o método de valor justo indicado pelos normativos contábeis para o tipo de acervo inventariado.

Por meio da análise documental dos catálogos resultantes do inventário foi observado que a valoração ficou restrita às obras de arte pictóricas, coleções de arte popular e a coleção documental de Jean Pierre Chablotz. Outros tipos de acervo como coleções arqueológicas e objetos de outras coleções não foram valorados nesta etapa. Este conjunto de bens deve ser objeto de atenção pela instituição em momento vindouro.

A elaboração formal de um fluxo de recepção de ativos culturais foi um produto importante desse intenso e complexo trabalho. Atualmente, um objeto doado à UFC, ou adquirido para integrar o grupo de ativos culturais desta instituição, passa pelo seguinte conjunto de etapas: 1) Contato do doador com a instituição; 2) Análise da doação por um conselho formado por gestores da Secretaria de Cultura e Arte da UFC, sendo considerado importante para a UFC a incorporação do objeto a seu acervo, o processo avança para a fase seguinte; 3) Identificação e avaliação do bem; 4) A documentação é encaminhada ao setor de patrimônio; 5) Incorporação do ativo ao patrimônio.

A primeira etapa do processo se dá através de um primeiro contato do doador sobre a possibilidade da doação do bem à UFC. Essa doação é analisada por uma comissão que se reúne exclusivamente para essa análise. Caso o ativo seja considerado pela comissão relevante para ser incorporado ao patrimônio da universidade, a doação é aprovada, e inicia-se o processo de incorporação deste ao patrimônio da UFC. O doador preenche formulários com suas informações e dados e descrição do bem cultural a ser doado. Esse objeto doado vem com avaliação prévia do doador e todos os formulários são encaminhados ao setor de patrimônio da UFC onde a documentação é novamente analisada. Se todos os trâmites estiverem corretamente observados, o bem cultural, objeto da doação, é incorporado ao patrimônio da UFC, passando por processo de valoração no ato da doação, de acordo com as normas legais.

Adicionalmente, esta pesquisa procedeu a uma consulta às Demonstrações Contábeis da UFC visando ter-se uma apreciação do montante que estes bens representam no patrimônio da instituição. O setor de Contabilidade da UFC disponibilizou um relatório contábil anual da instituição. Destes relatórios foram analisadas especificamente três contas: “Bens Móveis Permanentes”, “Material Cultural, Educacional e de Comunicação”, e “Obras de Arte e Peças para Exposição”. A conta “Bens Móveis Permanentes” é uma conta sintética do Ativo Imobilizado que incorpora todos os bens móveis da instituição. A conta “Material Cultural, Educacional e de Comunicação” é uma conta analítica deste grupo de bens móveis que contém os “bens culturais”. A conta “Obras de Arte e Peças para Exposição” incorpora os bens culturais, com destaque para as obras de arte, que foram objeto do processo de valoração, além de outros elementos menos relevantes. A Tabela 1 apresenta a evolução das contas mencionadas, “Bens Móveis Permanentes” (Tabela 1; Painel A), “Material Cultural, Educacional e de Comunicação” (Tabela 1; Painel B), e “Obras de Arte e Peças para Exposição” (Tabela 1; Painel C).

A partir das informações da Tabela 1 observa-se um decréscimo do total de bens móveis (conta “Bens Móveis Permanentes”) do ano 2009 até 2014 e um crescimento relativamente alto (44,70%) de 2014 para 2015. Este crescimento poderia ser ocasionado por um crescimento natural dos ativos da UFC em 2015. No entanto, deve-se ter em conta que este ano corresponde exatamente a um período de crise no país no qual o governo estava realizando pouco investimento. Analisando-se a conta “Material

<b>PAINEL A: EVOLUÇÃO DA CONTA “BENS MÓVEIS PERMANENTES”</b>							
<b>CCON - TÍTULO (4)</b>	<b>2015</b>	<b>2014</b>	<b>2013</b>	<b>2012</b>	<b>2011</b>	<b>2010</b>	<b>2009</b>
BENS MOVEIS	298.435.484,25	223.650.807,40	198.007.266,27	160.689.665,37	136.137.978,29	109.799.607,16	85.894.241,30
DEPRECIACAO, EXAUSTAO E AMORTIZACAO ACUMULADA	-10.774.952,16	-24.857.157,50	-16.063.388,36	-884.086,86	-884.086,86	0,00	0,00
Valor atual de bens móveis	287.660.532,09	198.793.649,90	181.943.877,91	159.805.578,51	135.253.891,43	109.799.607,16	85.894.241,30
Crescimento anual de Bens Móveis	44,70%	9,26%	13,85%	18,15%	23,18%	27,83%	
<b>PAINEL B: EVOLUÇÃO DA CONTA “MATERIAL CULTURAL, EDUCACIONAL E DE COMUNICAÇÃO”</b>							
<b>CCON - ITEM (6)</b>	<b>2015</b>	<b>2014</b>	<b>2013</b>	<b>2012</b>	<b>2011</b>	<b>2010</b>	<b>2009</b>
MATERIAL CULTURAL, EDUCACIONAL E DE COMUNICACAO	85.622.885,09	24.305.988,31	21.863.213,04	20.449.414,41	17.063.555,80	14.264.321,71	12.031.650,11
Depreciação Acumulada	-588.918,56	-1.463.888,93	-1.012.767,08	-40.185,36	-40.185,36	0,00	0,00
Valor atual de “Material Cultural, Educacional e de Comunicação”	85.033.966,53	22.842.099,38	20.850.445,96	20.409.229,05	17.023.370,44	14.264.321,71	12.031.650,11
Crescimento anual de Material Cultural	272,27%	9,55%	2,16%	19,89%	19,34%	18,56%	
Proporção de “Material Cultural, Educacional e de Comunicação” em “Bens Móveis Permanentes”	29,56%	11,49%	11,46%	12,77%	12,59%	12,99%	14,01%
<b>PAINEL C: EVOLUÇÃO DA CONTA “OBRAS DE ARTE E PEÇAS PARA EXPOSIÇÃO”</b>							
OBRAS DE ARTE E PEÇAS PARA EXPOSICAO	59.212.117,00	1.003.869,32	1.003.869,32	1.003.869,32	1.003.869,32	1.003.869,32	1.003.869,32
Crescimento anual de “Obras de Arte e Peças para Exposição”	5.798,39%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	0,00%	
Proporção de “Obras de Arte e Peças para Exposição” em “Bens Móveis Permanentes”	20,58%	0,50%	0,55%	0,63%	0,74%	0,91%	1,17%

**Tabela 1:** Extrato do Balanço Patrimonial da UFC

Cultural, Educacional e de Comunicação” (Tabela 1; PAINEL B) pode-se observar que esta apresenta uma evolução similar à da conta “Bens Móveis Permanentes” (Tabela 1; PAINEL A), ou seja, certa estabilidade e decréscimo de 2009 a 2014, e um grande salto de 2014 para 2015. Observe-se que o incremento da conta “Material Cultural, Educacional e de Comunicação” no ano de 2015 foi de 272,27% (Tabela 1; PAINEL B), sendo bastante relevante.

Uma análise adicional da proporção de “Material Cultural, Educacional e de Comunicação” (Tabela 1; PAINEL B) em “Bens Móveis Permanentes” mostra que esta era bem estável, variando de 14,01% em 2009 a 11,49% em 2014. Entretanto, em 2015 observa-se que esta proporção de “Material Cultural, Educacional e de Comunicação” em “Bens Móveis Permanentes” tem um salto atípico de 29,56%. Este conjunto de números indica que a efetivação do processo de valoração e registro

patrimonial dos bens culturais da UFC, completado em 2015, deve ser de fato, o responsável pelo crescimento observado do valor total da conta “Material Cultural, Educacional e de Comunicação” que, por sua vez, é responsável pelo crescimento patrimonial registrado na conta “Bens Móveis Permanentes”. A análise da conta “Obras de Arte e Peças para Exposição” (Tabela 1; Painel C) confirma esta situação. A conta tinha valor constante de 2009 a 2014. No entanto, em 2015, há um salto relevante de 5798,39% no valor desta conta. Isto comprova que o crescimento desta conta foi o responsável pelo crescimento das contas sintéticas “Material Cultural, Educacional e de Comunicação” e “Bens Móveis Permanentes”. De fato, a conta “Obras de Arte e Peças para Exposição” apresentou um crescimento de 58.208.247,68 que corresponde aos bens culturais da UFC que foram submetidos ao processo de avaliação no período. A proporção de “Obras de Arte e Peças para Exposição” (Tabela 1; Painel C) dentro da conta “Bens Móveis Permanentes” passou a ser de 20,58% em 2015, o que é bastante relevante frente a uma proporção muito inferior anteriormente observada, que variava de 0,5% a 1,17% nos anos anteriores (2009 a 2014).

Esta situação mostra que o processo de valoração e inventário de bens culturais na instituição foi relevante no sentido de tornar o demonstrativo contábil mais próximo da realidade patrimonial da instituição UFC que apresentava uma certa defasagem ao não ter estes bens culturais devidamente valorados e inventariados.

Esse processo de valoração dos bens culturais destaca a vantagem da Universidade Federal do Ceará de ter seus bens culturais devidamente valorados e inventariados. A não realização deste processo de registro e valoração pode, no pior dos casos, oportunizar práticas indevidas da gestão com relação ao uso ou posse destes bens.

## CONCLUSÕES

A Contabilidade Pública no Brasil tem buscado a convergência às Normas Internacionais de Contabilidade visando ter-se uma contabilidade que emita relatórios que retratem com maior fidedignidade a realidade institucional. Neste contexto tem-se a complexa tarefa de valoração e registro contábil de bens culturais. O Estado Brasileiro emitiu normas relativas a este processo através da Portaria Nº364/2013 da Secretaria do Tesouro Nacional (STN) e instruções específicas contidas no Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público.

Este trabalho analisou o processo de valoração econômica de ativos culturais realizado em uma relevante Instituição Federal de Ensino Superior do Estado do Ceará, a Universidade Federal do Ceará. A análise do processo desenvolvido na UFC permitiu observar-se que a instituição realizou o adequado processo de valoração de seus bens culturais e registro dos mesmos, alinhando, assim, seus procedimentos contábeis aos padrões internacionais de acordo com determinação governamental. O desenvolvimento deste processo foi complexo, exigindo um planejamento adequado e avaliação da exequibilidade do mesmo. Esta avaliação levou a UFC a decidir pela contratação de empresa especializada para ajudar no processo de valoração destes bens culturais. A realização do processo de inventário e valoração de bens culturais foi importante para que se formalizasse um fluxo de entrada de novos ativos culturais na instituição, de modo a facilitar-se o processo de valoração de futuros ativos que venham a ser incorporados ao patrimônio da UFC. Além do importan-

te produto do processo que foi a formalização deste fluxo, deve ser mencionado a elaboração de 5 (cinco) catálogos contendo todo o acervo cultural encontrado nas dependências da UFC, indicando-se aí a localização de cada ativo e sua valoração segundo o método de valor justo que é o determinado pelos normativos contábeis para este tipo de acervo. A análise documental dos catálogos resultantes do inventário permite observar-se que o processo de valoração realizado esteve limitado às obras de arte pictóricas, coleções de arte popular e a coleção documental de Jean Pierre Chabloz. Outros bens culturais, como coleções arqueológicas, por exemplo, que têm maior complexidade ainda, deve ser objeto de atenção futura da contabilidade da instituição.

A análise dos demonstrativos contábeis da UFC permite verificar uma elevação considerável no valor da conta “Bens móveis” da UFC. Uma análise mais aprofundada permite verificar-se que o “bens culturais”, que fazem parte de uma das contas analíticas que compõem os “Bens móveis”, parecem ser responsáveis por este aumento uma vez que a conta que incorpora os “bens culturais” teve aumento relevante no período correspondente ao processo de valoração dos “bens culturais” na UFC. Este resultado é importante uma vez que sinaliza que o processo de reconhecimento e valoração dos ativos culturais, de fato, contribui de forma marcante para que a Contabilidade, através de suas demonstrações periódicas, apresente com mais precisão, ou fidelidade, a realidade patrimonial da organização. Assim, a pesquisa também observa o forte empenho da Universidade Federal do Ceará em promover o processo de valoração de seus ativos culturais, contribuindo sobremaneira para que as demonstrações contábeis da instituição exibam resultados que denotam com mais precisão a realidade patrimonial da instituição UFC.

## REFERÊNCIAS

- AABØ, Svanhild. Valuing the benefits of public libraries. *Information Economics and Policy*, v. 17, n. 2, p. 175-198, 2005.
- ABDULLAH, Mukrimah; MAMAT, Mohd Parid; YAACOB, Mohd Rusli; RADAM, Alias, FUI, Lim Hin. Estimate the Conservation Value of Biodiversity in National Heritage Site: A Case of Forest Research Institute Malaysia. *Procedia Environmental Sciences*, n. 30, p. 180-185, 2015.
- ADAM, Berit; MUSSARI, Riccardo; JONES, Rowan. The diversity of accrual policies in local government financial reporting: an examination of infrastructure, art and heritage assets in Germany, Italy and the UK. *Financial Accountability & Management*, v. 27, n. 2, p. 107-133, 2011.
- AVERSANO, Natalia; CHRISTIAENS, Johan. Governmental Financial Reporting of Heritage Assets From a User Needs Perspective. *Financial Accountability & Management*, v. 30, n. 2, p. 150-174, 2014.
- BARTON, Allan D. Accounting for public heritage facilities – assets or liabilities of the government? *Accounting, Auditing & Accountability Journal*, v. 13, n. 2, p. 219-236, 2000.
- BIONDI, Lucia; GRANDIS, Fabio Giulio; MATTEI, Giorgia. Heritage assets in financial reporting: a critical analysis of the IPSASB's consultation paper. *Journal of Public Budgeting, Accounting & Financial Management*, v. 33, n. 5, p. 533-551, 2021.
- BIONDI, Lucia; LAPSLEY, Irvine. Accounting, transparency and governance: the heri-

- tage assets problem. *Qualitative Research in Accounting & Management*, v. 11, n. 2, p. 146-164, 2014.
- BLANK, Dionis Mauri Penning. Repensando o patrimônio (cultural): cultura, identidade e memória. *Prisma Jurídico*, v. 13, n. 1, p. 37-70, 2014.
- BOWITZ, Einar; IBENHOLT, Karin. Economic impacts of cultural heritage – Research and perspectives. *Journal of Cultural Heritage*, v. 10, n. 1, p. 1-8, 2009.
- CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do IPHAN*, n. 23, p. 94-115, 1994.
- CARNEGIE, Garry D.; WOLNIZER, Peter W. The Financial Value Of Cultural, Heritage And Scientific Collections: An Accounting Fiction. *Australian Accounting Review*, 5, n. 9, p. 31-47, 1995.
- CENAR, Iuliana. Heritage assets in the accounting of public institutions. *Annals of DA-AAM & Proceedings*, p. 993+, 2011.
- CHRISTIAENS, Johan; ROMMEL, Jan; BARTON, Allan; EVERAERT, Patricia. Should all capital goods of governments be recognised as assets in financial accounting? *Baltic Journal of Management*, 7, n. 4, p. 429-443, 2012.
- DUTTA, Mohan Jyoti. Communicating About Culture and Health: Theorizing Culture-Centered and Cultural Sensitivity Approaches. *Communication Theory*, 17, n. 3, p. 304-328, 2007
- FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. Patrimônio industrial: quando a fábrica vira museu. In: MICHELON, Francisca. F.; TAVARES, Francine. S. (Ed.). *Memória e patrimônio: ensaios sobre a diversidade cultural*. Pelotas/RS: Editora da Universidade Federal de Pelotas, p. 149-165, 2008
- FREIRE, Fátima de Souza; CRISÓSTOMO, Vicente Lima; ALMEIDA, André Porfírio; SILVA, Francielle de Jesus. Valoração econômica e cultura de heritage assets: Estudo aplicado ao museu de geociências da Universidade de Brasília. *Revista de Contabilidade do Mestrado em Ciências Contábeis da UERJ*, v. 22, n. 3, p. 64-86, 2018.
- HOOPER, Keith; KEARINS, Kate; GREEN, Ruth. Knowing “the price of everything and the value of nothing”: accounting for heritage assets. *Accounting, Auditing & Accountability Journal*, v. 18, n. 3, p. 410-433, 2005.
- KLAMER, Arjo; ZUIDHOF, Peter-Wim. The Values of Cultural Heritage: Merging Economic and Cultural Appraisals. In: DE LA TORRE, Marta; MASON, Randy. (Orgs). *Economics and Heritage Conservation*. Los Angeles, CA, USA: The Getty Conservation Institute, v. 1, p. 23-61, 1999.
- SECRETARIA DO TESOURO NACIONAL. *Manual de contabilidade do setor público*. 10ª Edição, Brasília: STF, 2023
- NIYAMA, Jorge Katsumi; SILVA, Cesar Augusto Tibúrcio. *Teoria Da Contabilidade*. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2011.
- OLIVEIRA, Lúcia Maria Lippi. *Cultura é patrimônio*. 1 ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2008.
- POULOT, Dominique. Um ecossistema do patrimônio. In: CARVALHO, Cláudia S. Rodrigues; GRANATO, Marcus; ZAMORANO, Rafael; BENCHETRIT, Sarah Fassa. (Orgs). *Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, v. 1, p. 26-43, 2008.
- PROVINS, Allan; PEARCE, David; OZDEMIROGLU, Ece; MOURATO, Susana; MORSE-JONES, Sian. Valuation of the historic environment: The scope for using economic valuation evidence in the appraisal of heritage-related projects. *Progress in Planning*, 69, n. 4, p. 131-175, 2008/05/01/ 2008.



THROSBY, David. Why Should Economists be Interested in Cultural Policy? *Economic Record*, 88, n. s1, p. 106-109, 2012.

WEST, Brian; CARNEGIE, Garry D. Accounting's chaotic margins. *Accounting, Auditing & Accountability Journal*, 23, n. 2, p. 201-228, 2010.

**TEREZA LÚCIA RIBEIRO DE OLIVEIRA**

Mestrado Profissional em Políticas Públicas e Gestão da Educação Superior pela Universidade Federal do Ceará

**VICENTE LIMA CRISÓSTOMO**

Doutor em Finanças pela Universidade de Valladolid, Espanha, e Professor Titular do Departamento de Ciências Contábeis da Universidade Federal do Ceará  
*vlc@unb.br*

**DENISE MARIA MOREIRA CHAGAS CORREA**

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Ceará e Professora Associada do Departamento de Ciências Contábeis da Universidade Federal do Ceará  
*denisecorrea@ufc.br*

# EDUCAÇÃO PATRIMONIAL COMO ESTRATÉGIA DE PRESERVAÇÃO

---

## HERITAGE EDUCATION AS A PRESERVATION STRATEGY

---

**Cleber Cardoso Xavier, Maria da Glória Bomfim Yung, Simone Santos de Oliveira das Mercês, Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa**

---

PRESERVARTEPATRIMÔNIO  
BRASÍLIA  
ESCOLA PARQUE  
PATRIMÔNIO ARTÍSTICO  
EDUCAÇÃO BÁSICA

A percepção do que é importante para a história de uma comunidade se consolida a partir da vivência e das relações que são construídas com os objetos, espaços e seres que participam desta comunidade. Possibilitar, a cada membro dessa comunidade, a compreensão do que é valioso para o conjunto é constituir uma compreensão do que é patrimônio para este grupo e assim desenvolver o pertencimento a estes valores e itens. Brasília é uma cidade que vivenciou e vivencia diversas manifestações em seus espaços públicos, talvez por ser a capital nacional. Compreender que sua estrutura está permeada por diversos elementos do patrimônio artístico, arquitetônico, histórico e cultural é uma estratégia para que a preservação ocorra por parte do cidadão comum.

---

HERITAGE PRESERVATION  
BRASÍLIA  
ESCOLA PARQUE  
ARTISTIC HERITAGE  
ELEMENTARY EDUCATION

The perception of what is important to the history of a community is solidified through the experiences and relationships built with the objects, spaces, and beings that are part of this community. Enabling each member of the community to understand what is valuable to the collective is to establish an understanding of what constitutes heritage for this group, thereby fostering a sense of belonging to these values and items. Brasília is a city that has experienced and continues to experience various manifestations in its public spaces, possibly due to being the national capital. Understanding that its structure is permeated by various elements of artistic, architectural, historical, and cultural heritage is a strategy to ensure that preservation is undertaken by the ordinary citizen.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

Brasília é alvo de diversas manifestações. Chega-se a ouvir nas conversas informais entre os moradores da cidade: qual manifestação acontecerá hoje na Esplanada dos Ministérios? Pois as mesmas acontecem numa periodicidade até diária, dependendo do cenário e da configuração política brasileira. Quase sempre o resultado de uma manifestação, quanto ao urbanismo, é a quantidade de lixo que fica como resultado, além do pisoteado gramado e o odor de urina que em algumas vezes assola a paisagem. Referimos aqui a manifestações que ocorrem anualmente, como a Parada Gay, a Marcha das Margaridas, o Acampamento Terra Livre, entre outras.

Porém, neste contexto de manifestações que acontecem na região da Esplanada dos Ministérios destacamos duas manifestações que marcaram muito o urbanismo, a arquitetura e o patrimônio artístico da cidade, são os acontecimentos de 20 de junho de 2013 e do dia 8 de janeiro de 2023. Dez anos separam estes dois eventos devastadores para o patrimônio e o acervo da cidade.

### **DUAS MEMÓRIAS, UMA MESMA QUESTÃO**

No dia 20 de junho de 2013, aproximadamente 40 mil pessoas transitaram pela Esplanada dos Ministérios em Brasília e por onde passaram foram causando depredações. Fogueiras provocadas nessa região danificaram a rede elétrica, o lançamento de artefatos de coquetel molotov nas fachadas e interiores dos edifícios públicos gerou pânico, vidraças dos edifícios dos Ministérios foram danificadas a partir de arremessos de objetos, espaços públicos invadidos, mobiliários e paisagismo foram vandalizados.

A marquise do Congresso Nacional foi invadida, muitas pessoas transitaram pela superfície, bem como ocuparam as rampas de acesso ao Ministério das Relações Exteriores sediado no Palácio do Itamaraty, a fachada deste prédio, bem como obras de arte, espelho d'água, paisagismo e algumas obras foram sumariamente afetadas com os atos que finalizaram na madrugada do dia 21 de junho de 2013. É possível encontrar relatos midiáticos textuais ou audiovisuais desse evento que iniciaria uma sequência de mudanças no Brasil.

Parte do vitral da cúpula da Catedral de Brasília foi danificado por objetos arremessados. A multidão ocupou a Esplanada por mais de sete horas e se agrupou próximo ao Congresso Nacional. Radicaram-se violentamente em frente ao Palácio do Itamaraty, detentor de um acervo singular de obras de arte e mobiliário de relevância para a nação e para a cidade de Brasília, como Alfredo Volpi, Athos Bulcão e Bruno Giorgi. De maneira enfurecida alguns membros da multidão quebraram as vidraças do Palácio, danificaram obras de arte localizadas no espelho d'água, dentre outras depredações. Este é o cenário dessas horas. Muitos dos manifestantes não eram habitantes da cidade, mas que para ela se deslocaram visando constituir uma manifestação sobre o valor da tarifa de ônibus nas grandes cidades brasileiras, tomando outras proporções como valores orçamentários destinados à saúde e à educação. Acredita-se que a manifestação tomou proporções não esperadas e acabou gerando mais dano do que se pode prever.

Na tarde de 8 de janeiro de 2023, quase 10 anos após o relato anterior a manifestação foi muito mais ousada e devastadora. A multidão que assolou a região central da capital se dirigiu para a Praça dos Três Poderes e não se limitou a protestar, usar da voz, cartazes ou da sua presença física, mas sim da força e da violência. Não houve barreira para conter a massa que de forma decidida adentrou por onde desejou.



**Figura 1:** manifestantes ocupam a cobertura do Congresso Nacional. Foto: Fabiano Costa/G1. [https://s2g1.glbimg.com/CedRE11ZNmDAdd9D7rmjc2ArUTE=/0x0:620x465/984x0/smart/filters:strip\\_icc\(\)/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2013/06/17/manifestantesnamarquise.jpg](https://s2g1.glbimg.com/CedRE11ZNmDAdd9D7rmjc2ArUTE=/0x0:620x465/984x0/smart/filters:strip_icc()/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2013/06/17/manifestantesnamarquise.jpg)



**Figura 2:** Brasília – Polícia tenta afastar os manifestantes que tentam invadir o prédio do Itamaraty. Foto: André Dusek/Estadão Conteúdo. [https://s2g1.glbimg.com/7x0OEEnaJHjDLW9Yjz7CoWkGQ8dl=/0x0:1700x1065/984x0/smart/filters:strip\\_icc\(\)/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2013/06/20/age20130620647.jpg](https://s2g1.glbimg.com/7x0OEEnaJHjDLW9Yjz7CoWkGQ8dl=/0x0:1700x1065/984x0/smart/filters:strip_icc()/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2013/06/20/age20130620647.jpg)

Grande barulho na região central de Brasília. Fogos de artifício. A multidão caminha pelo Eixo Monumental em sentido ao Congresso Nacional e a Praça dos Três Poderes. Policiais e civis no mesmo espaço de tumulto. O amarelo e o verde, cores da bandeira nacional, estão presentes em grande quantidade na vestimenta da multidão. A grande confusão se estendeu por horas e deixou um rastro de destruição por onde passou. Vidraçarias inteiras foram vandalizadas, servindo em seguida como um portal de trânsito para os manifestantes. Mais uma vez móveis, obras de arte de ícones da história da arte – pinturas, tapeçarias, esculturas, desenhos, objetos – documentos históricos, elementos arquitetônicos, vidraçarias, carpetes e tapetes, presentes

recebidos por representantes do poder público, enfim, uma infinidade variada de itens que foram danificados, depredados, destruídos. Desta vez o Palácio do Itamaraty foi poupado, mas o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal foram completamente devastados.

A mídia deu destaque e notoriedade aos estragos. A repetição dos termos patrimônio artístico, patrimônio cultural, objetos de arte, entre outras, esteve por semanas na comunicação brasileira e até os dias atuais são lembrados. Porém, os termos e seus conceitos nem sempre são compreendidos pela grande massa da população, pois não foram termos ou conteúdos amplamente presentes no sistema educacional.

Ao se questionar alguém, por exemplo, sobre o significado ou compreensão do termo Patrimônio Artístico, o respondente possivelmente irá discorrer a partir da análise das partes do verbete, [patrimônio+artístico], construindo assim um raciocínio acerca do que é possível responder. Não é uma má estratégia, porém não é o atualizar de um conceito já internalizado e construído, mas sim uma argumentação provocada.

Quanto ao nível monetário, a segunda manifestação causou um maior estrago, como também gerou um maior número de prisões. O impacto em relação ao patrimônio artístico e histórico ainda é imensurável, pois objetos únicos foram destruídos e danificados. A comoção nacional foi gerada, mas fica a pergunta: quem promoveu tais atos contra o patrimônio artístico e histórico tinha noção do que eram tais objetos e qual importância eles possuíam para a nação? O que cada um desses itens representa em seu contexto, seja artístico, histórico ou cultural?

Após ambos os atos citados, o cenário pode ser comparado a um pós-guerra. Edifícios modernos que possuíam fachadas frontais e dorsais compostas por vidraças, agora eram vidraças estilhaçadas, quebradas, destruídas. Não é o propósito deste texto analisar ou questionar os motivos de tais manifestações. Entretanto é o objetivo refletir a partir da possibilidade de conscientizar a população acerca da importância e do sentimento de pertencimento ao patrimônio público, artístico e cultural brasileiro, visando a não depredação dos mesmos, até mesmo quando em ação de protesto ou manifestação.

## **EXPOR PARA NÃO ESQUECER**

A exposição realizada pela Câmara dos Deputados no Salão Azul do Edifício Sede do Congresso Nacional possibilitou ao visitante visualizar parte do patrimônio artístico e histórico vandalizado e depredado na manifestação de 8 de janeiro de 2023. São apresentadas peças dispostas em vitrines de vidro, acompanhadas de etiquetas e textos informativos sobre o objeto, bem como as técnicas e ações desenvolvidas para o restauro e tentativas de salvar o que foi possível dos itens danificados.

Ainda estão disponíveis para visita alguns registros fotográficos relativos às ações referentes à data que nomina a exposição – 8 de janeiro. Registros documentais do tumulto e após a retirada dos manifestantes, exibindo ao espectador o cenário degradante e emocionante deixado para trás. Compondo o conjunto expositivo, numa outra ala da exposição, estão expostos também em vitrines, alguns presentes recebidos por personalidades políticas e que não foram vandalizados, os quais fazem parte do acervo do museu da Câmara dos Deputados.

Pode-se interpretar esta iniciativa/ação expositiva da Câmara dos Deputados como uma estratégia de educação patrimonial a partir da informação e da possível



provocação pedagógica a partir do material exposto e também como uma busca por sensibilizar a partir dos fortes registros imagéticos. Entretanto há que se compreender a importância da experiência pedagógica envolvida no processo de construção do conhecimento neste contexto. Somente visitar a exposição e ter acesso às informações ali disponibilizadas, pode não suscitar ou alcançar toda a potência educativa do evento.

Portanto, mediar a exposição ao público interessado e diálogo a partir de provocações relacionadas ao contexto exposto, aos fatos e aos registros, enfim ao patrimônio é possibilitar ao espectador um olhar ampliado e mais aprofundado quanto ao tema. Fazendo uso dos conceitos e informações disponíveis sobre o conteúdo exposto, torna mais efetiva a experiência, pois o visitante é convidado a acessar outras camadas para além do que simplesmente está disponível ao olhar. São camadas de conceitos, informações, conhecimentos que permeiam o olhar.

Mas são muito mais do que informativas, são provocativas e constituintes de um outro conhecimento que é construído a partir do diálogo, da racionalidade e da oportunidade de troca e vivência naquele espaço/tempo e o conjunto de integrantes que ali, simultaneamente interagem. É a presença do efêmero que modifica o tempero da experiência.

### EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

Para pensar a educação patrimonial podemos partir da compreensão da palavra de origem latina patrimônio, que deriva de *pater*, significando pai. Maria Beatriz Pinheiro Machado (2004) nos informa que o conceito de patrimônio enquanto relacionado ao conjunto de bens pertencentes ao *pater*, no sentido das coisas ou itens que um pai



**Figura 3:** registros da exposição 8 de janeiro no Salão Verde da Câmara dos Deputados. Fonte: Cleber Cardoso Xavier, 2024.

deixa à prole, um legado ou herança. Ainda é possível compreender patrimônio como o conjunto de bens de uma escola ou uma empresa. A educação patrimonial é um termo utilizado no Brasil, desde 1983, a partir de técnicos do Museu Imperial localizado em Petrópolis (Horta; Grunberg; Monteiro, 1999), termo e conceito que passou a ser adotado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). A Constituição Federal discorre sobre o tema no artigo 216, sobre a constituição do patrimônio cultural brasileiro, tipificando o que é patrimônio material e patrimônio imaterial (Brasil, 1988).

Mesmo com o interesse em uma ação educativa acerca do patrimônio, o Iphan somente em 2023 abriu o seu primeiro edital de fomento a projetos focados na Educação Patrimonial, mesmo já tendo criado em 2004 a Gerência de Educação Patrimonial e Projetos, que foi a primeira instância da área central do Iphan voltada para a Educação Patrimonial. Visando consolidá-la, foi realizada a I Reunião Técnica, de onde se destaca a Oficina para Capacitação em Educação Patrimonial e Fomento a Projetos Culturais nas Casas do Patrimônio, ocorrida em Pirenópolis/GO, em 2008 (Iphan, 2014). Segundo o Iphan

A Educação Patrimonial constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o patrimônio cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação. Considera-se, ainda, que os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio da participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de patrimônio cultural (Iphan, 2024).

Nesse sentido, o Currículo em Movimento do Distrito Federal, adotado a partir do ano de 2014, que na sua segunda versão atualizada em 2018 (Mercês; Xavier, 2021), propõe para o 5º ano do Ensino Fundamental o objetivo de “Inventariar os patrimônios materiais e imateriais da humanidade e analisar mudanças e permanências desses patrimônios ao longo do tempo” (Distrito Federal, p. 283, 2018) e o conteúdo que aborda “os patrimônios materiais e imateriais da humanidade. Política de educação patrimonial” (Distrito Federal, p. 283, 2018). Conforme Horta, Grunberg e Monteiro (1999, p. 6),

o conhecimento crítico e a apropriação consciente pelas comunidades do seu patrimônio são fatores indispensáveis no processo de preservação sustentável desses bens culturais, assim como no fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania. A Educação Patrimonial é um instrumento de “alfabetização cultural” que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido. Este processo leva ao reforço da autoestima dos indivíduos e comunidades e à valorização da cultura brasileira compreendida como múltipla e plural.

### **UMA ESCOLA TOMBADA PARA FALAR DE PATRIMÔNIO**

A partir deste contexto que discorreremos sobre a necessidade e relevância de vivenciar o processo educativo formal da educação patrimonial, viabilizamos, assim, ao cidadão em formação a oportunidade de significar o seu *habitat*, suas referências locais que tanto faz parte de sua cultura quanto de sua história. O universo singular de uma

Escola Parque por si só já é um convite a conhecer os conceitos e termos envolvidos e constituintes de uma educação patrimonial.

Esta tipologia é uma conquista de Anísio Teixeira e Brasília conta com um sistema educacional pensado e desenhado por ele. O conceito de Centro Elementar de Educação, constituído por cinco instituições, quatro Escolas Classe e uma Escola Parque, foi primeiramente implementado em Salvador, no final da década de 1940 e posteriormente em Brasília a partir de 1960. Há que se ressaltar as experiências do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Campina Grande, relatadas por Xavier (2017), em sua tese investigativa acerca do assunto.

A Escola Parque 308 Sul de Brasília foi tombada via Decreto nº 24.861, de 4/8/2004, publicada no DODF nº 149, de 5/8/2004, p. 6. Esta escola que já inicia suas atividades em Brasília com um diferencial de atendimento a comunidade no contraturno, possibilita uma vivência integralizadora da educação com o cotidiano comunitário, que oferta à comunidade um teatro que se tornou equipamento social importante para os encontros em uma terra tão árida e inóspita (Oliveira; Xavier, 2011). Assim, esta unidade escolar passou a constituir parte da rotina diária de muitas famílias que agora habitavam o planalto central. Como tudo era novo nesta cidade, a nova escola também era algo a ser desbravado, conhecido e assimilado.

Nesse cenário de construção de uma realidade, surge Brasília do descampado para um agrupamento de monumentos, residências e esferas de poder e tomadas de decisão. O patrimônio se constituiu a cada dia, na formação de uma identidade, de uma realidade, de uma história. Após algum tempo da inauguração da nova capital, muito começou a se perder, inclusive os pressupostos da identidade, da história do surgimento da cidade. Guardar era necessário. Reconhecer o que se guardou, mais ainda. Compartilhar é peça chave neste processo, pois a democracia urge o compartilhamento da informação de maneira igualitária e isonômica. Visando compartilhar e democratizar o conhecimento, surge o projeto PreservArtePatrimônio.



**Figura 4:** aula-passeio à Igrejinha. Fonte: Cleber Cardoso Xavier, 2023.



**Figura 5:** material educativo para estudantes com cegueira desenvolvido a partir do grafismo de Athos Bulcão. Fonte: Cleber Cardoso Xavier, 2023.

## COMPARTILHANDO CONHECIMENTOS, FORJANDO IDENTIDADES E PERTENCIMENTO

Na Escola Parque 308 Sul de Brasília é desenvolvido desde 2010 o projeto PreservArtePatrimônio de ações de educação patrimonial e preservação artística e histórica. O projeto está estruturado em ações educativas teóricas e práticas, fazendo uso de diversas estratégias como: aulas-passeio, jogos, construção de registros e memórias das vivências por meio de escrita, desenhos, fotografias, dramaturgia, música e performance.

Criado em 2010 pela professora Maria da Glória Bomfim Yung, mais conhecida como Glorinha, após finalizar seu curso de pós-graduação em Conservação patrimonial e artística 2006. Em 2018, com a aposentadoria da professora Glorinha, o projeto passou a ser coordenado e executado pelo professor Cleber Cardoso Xavier. Ao longo dos seus 14 anos de funcionamento e atuação ininterrupta, foram recebidos dois prêmios devido a qualidade das ações desenvolvidas no contexto da unidade escolar, bem como na iniciativa pública da educação patrimonial, ambiental e histórico-artística.

Muitas mudanças e adaptações ocorreram, como é de se esperar sobre a trajetória de um projeto que persiste em existir na esfera pública, sem contar com recurso financeiro destinado às suas ações e estratégias. Desde 2019 o projeto visa ampliar sua área de implementação, sendo ofertada a sua base de implantação e estruturação para outras unidades escolares, visando a compreensão de cada unidade escolar e sua comunidade quanto ao patrimônio relevante em seu contexto geográfico, histórico, artístico e cultural.

Durante o período pandêmico da covid-19 foram desenvolvidas atividades não presenciais com referenciamento aos espaços culturais e monumentos da cidade, bem como espaços de memória, arte e cultura disponíveis no âmbito do Distrito Federal. Foi um tempo triste, mas que provocou aos arte educadores atuantes nessa tipologia escolar a reformulação de suas práticas e a adaptação das mesmas às condições possíveis de trabalho (Xavier; Mercês; Gatti, 2022).

Também tem sido desenvolvidas, no campo de pesquisa e estruturação didático-pedagógica, estratégias e ações de educação patrimonial para estudantes com cegueira, partindo do contexto original do projeto que é o universo da Escola Parque 308 Sul, componente da Unidade de Vizinhança mais completa do Plano Piloto de Brasília. Essas ações partem das visualidades de Athos Bulcão presentes na região, como o revestimento externo da Igreja de Nossa Senhora de Fátima e o revestimento externo do Jardim de Infância da SQS 308, além de outras. Este material foi comunicado em congresso nacional de acessibilidade e está sendo trabalhado em grupo de pesquisa para geração de conhecimento acadêmico a ser compartilhado assim que possível.

Esses grafismos de Bulcão foram a base para desenvolver a estratégia de jogo lúdico, tridimensional, que possibilita ao estudante com cegueira o conhecimento e a compreensão do grafismo do artista, bem como sua configuração mural e as regras compositivas propostas pelo artista na aplicação dos seus azulejos, permitindo o exercício do conceito de coautoria quanto aos pedreiros responsáveis pela confecção in loco dos elementos visuais na arquitetura brasiliense. Parte dessas ações foram comunicadas pelo Canal Arte1 (Arte1, 2023).

Ocorreu também o reconhecimento do papel fundamental desse projeto junto ao cenário brasiliense, quando do lançamento do I Edital de Educação Patrimonial do Iphan, quando parte das ações desenvolvidas em sala de aula foram transmitidas e comunicadas via audiovisual nas redes televisivas e jornalísticas (Iphan, 2023).



Um dos últimos momentos de reconhecimento foi a oportunidade de apresentar aos membros da comitiva do G20, o grupo dos 20 países mais desenvolvidos do mundo, a estrutura e proposta da tipologia Escola Parque, bem como seus projetos educacionais, onde está inserido o PreservArtePatrimônio.

### **A ESTRUTURA E O QUE SE FAZ**

O projeto PreservArtePatrimônio está organizado em ações e estratégias pedagógicas educativas onde a presença do estudante é fundamental para o desenvolvimento. As aulas-passeio estão divididas atualmente em 15 rotas: rota da Igreja; rota do espelho d'água; rota da praça dos cogumelos; rota do Jardim de Infância; rota do paisagismo; rota da Escola Classe; rota de sinalização e quadradinhos; rota do portal mágico; rota da Biblioteca; rota do Clube de Vizinhança; rota da Escola Parque; rota da comercial; rota do Cine Brasília; rota da travessia do eixão e rota do Espaço Cultural Renato Russo.

Ainda temos as estratégias que estão estruturadas em 12 propostas: desenho de observação na Igreja; sobe e desce nas árvores da praça dos cogumelos; uma nova história no espelho d'água; apreciação e comentário nas galerias do Espaço Cultural Renato Russo; levantamento patrimonial no perímetro da Escola Parque; documentando a fauna e a flora nas cercanias da Escola Parque; jardim de esculturas e possibilidades no perímetro da unidade escolar; conhecendo nomes e datas marcantes na biblioteca da escola ou na sala de aula; jogos culturais desenvolvidos pelo projeto; comunicando as atividades por meio de murais expositivos; eu artista e eu plateia; onde está meu mundo no mapa de Brasília?. Estas são as estratégias disponíveis até o momento.

Extraordinariamente, mas ainda parte do Projeto, ocorrem visitas a centros culturais como Centro Cultural Banco do Brasil, Caixa Cultural, Centro Cultural do Tribunal de Contas da União, Museu dos Correios, Centro Cultural do Banco Central, Parque Nacional de Brasília, Fundação Athos Bulcão, Museu do Congresso Nacional, Catedral de Brasília, Espaço Cultural Oscar Niemeyer, Espaço Cultural Lúcio Costa, Museu de Arte de Brasília, Panteão, Museu Vivo da Memória Candanga, Praça dos Três Poderes, Memorial dos Povos Indígenas, Museu Nacional, Biblioteca Nacional, dentre outros. Entretanto nesses últimos locais, o deslocamento é oneroso e nem sempre é possível o traslado. Preferivelmente, as atividades são desenvolvidas sem custo monetário.

Isto posto, detalhamos uma das rotas visando ofertar ao leitor uma narrativa que possa esclarecer um pouco o projeto desenvolvido nessa realidade do projeto. Partindo do pressuposto freireano de que

o educador deve ser um inventor e um reinventor constante dos meios e dos caminhos com os quais facilite mais e mais a problematização do objeto a ser desvelado e finalmente apreendido pelos educandos. Sua tarefa não é a de servir-se desses meios e desses caminhos para desnudar, ele mesmo, o objeto e, depois, entregá-lo, paternalisticamente, aos educandos, a quem negasse o esforço da busca, indispensável, ao ato de conhecer (Freire, 1978, p.17).

Ao propor uma aula-passeio o arte educador não visa ofertar gratuitamente os elementos que serão vivenciados ao longo do percurso, mas antes busca despertar no estudante o interesse pela pesquisa, pela investigação e pela sagacidade em perceber, destrinchar e aprender consigo próprio e por meio de suas habilidades e competências já desenvolvidas.

Ao levar os estudantes para um percurso, os mesmos são convidados a fazer uso ativamente de seus sentidos. Alguns dos sentidos são mais utilizados do que outros, buscando a concentração e a atenção no que será vivenciado. Com a ponta dos dedos indicadores pressionando as têmporas o educador pronuncia “visão ativada!”, assim inicia a ludicidade para o novo percurso. Os estudantes caminham de maneira orgânica pelas calçadas urbanisticamente tortuosas da Superquadra Sul 308, alcançando a edificação nominada de Igrejinha. Lá, dispostos de maneira semicircular são convidados a ler a paisagem do revestimento externo da edificação.

O que vocês percebem aqui? Inquiri o educador. Esta questão é repetida algumas vezes, buscando ativar o olhar, a percepção, a possibilidade de comunicação de cada um dos estudantes ali presentes. Não há resposta errada ou resposta certa, há percepção individual, complementa o educador. Esta fala visa incentivar o grupo a se comunicar efetivamente. Aos poucos iniciam as participações. Uma ave. Um avião. Um azulejo. E assim começam a dialogar sobre a realidade ali presente.

Ler a paisagem para além da leitura textual é uma das propostas desta rota, onde estão presentes grafismos de Athos Bulcão e Francisco Galeno. Arquitetura de Oscar Niemeyer e paisagismo de Burle Marx, além de urbanismo de Lúcio Costa. Já são pelo menos cinco nomes referenciais para a história da cidade, para a compreensão do que é Brasília no contexto nacional, bem como dos nomes que irão surgir na conversa a partir da visita à Igrejinha, Dona Sarah Kubitschek e Juscelino Kubitschek, Ernesto Silva, dentre outros.

Paulo Freire (1989) discorre sobre o poder mágico da palavra escrita, de como ela por si só é uma possibilidade de encantar e permanecer no imaginário ao nos informar que "a insistência na quantidade de leituras sem o devido adentramento nos textos a serem compreendidos, e não mecanicamente memorizados, revela uma visão mágica da palavra escrita. Visão que urge ser superada" (Freire, 1989, p.12). Assim, compreender



**Figura 6:** aula-passeio ao Parque Nacional de Brasília com educadores da Escola Parque 308 Sul durante uma coordenação pedagógica. Fonte: Cleber Cardoso Xavier, 2023.



**Figura 7:** aula-passeio ao Espaço Cultural Renato Russo 508 Sul para visitar uma exposição na Galeria Rubem Valentim. Fonte: Cleber Cardoso Xavier, 2023.



o grafismo proposto pelos artistas Bulcão e Galeno, as formas espaciais de Niemeyer nesta caminhada, são oportunidades de construção de entendimentos, bem como de reflexões para além do que está escrito, mas sim a partir do vivenciado.

Num segundo momento, os estudantes estarão em sala de aula com acesso a materiais impressos ou audiovisuais que possibilitaram dinâmicas interpessoais para compreensão de novos dados e informações acerca do que foi experimentado, observado e conversado durante a aula-passeio. A repetição do percurso é possível e incentivada, pois o tempo escolar segregado em aulas é reduzido, incentivando assim o retorno ao ponto trabalhado para um novo olhar, uma nova perspectiva do que foi vivenciado.

### **PENSAMENTOS PARA UM NOVO PERCURSO EDUCATIVO**

O estudante que vivencia a oportunidade de acesso a momentos de educação patrimonial tem a chance de conhecer melhor seu habitat, sua comunidade, suas referências. Uma parede deixa de ser só uma construção em alvenaria ao se conhecer o motivo ali estampado.

Ao se conhecer a história por trás de algum objeto, grafismo, ou até mesmo a coloração de uma placa o sentimento despertado a partir do conhecimento é, possivelmente, o sentimento de pertencimento. É o sentimento de que aquilo que faz parte de sua existência, do seu cotidiano, seja ele o objeto de arte, uma edificação, uma escultura, um conjunto de árvores ou até mesmo um espelho d'água ou um João de Barro. O pertencimento é isso, é a coisa pertencer a você e você pertencer a coisa. A relação e o vínculo estão estabelecidos.

Acredita-se que a educação é uma ferramenta contra a depredação do patrimônio público, uma vez que ao se tornar pertencente, o ato de destruir ou depredar fica mais complexo. Há mais sentimento, conhecimento e relação envolvida no ato a ser praticado. O ignorar a origem ou não ter relação com o objeto é um fator que possivelmente facilita a depredação.

A partir deste raciocínio, acredita-se que o percurso dos manifestantes que depredaram a região central de Brasília, caso tivessem tido acesso a uma formação patrimonial, a um sentimento de pertencimento relacional com a cidade e seus monumentos, suas edificações monumentais e artísticas, suas curvas tão cheias de significados para os conhecedores, talvez, e isso é uma suposição que ainda não podemos comprovar, não tivessem causado tal estrago à nação.

Acredita-se que uma pessoa que conheceu de perto o grafismo de Athos Bulcão, que interpretou suas cores e formas não teria depredado o painel Ventania no Salão Verde do Congresso Nacional. Alguém que compreende o grafismo das curvas de Marianne Peretti não teria atirado uma pedra no majestoso vitral da cúpula da Catedral. Alguém que compreende a riqueza de detalhes do paisagismo proposto por Burle Marx não teria invadido e pisoteado as espécies de plantas do Palácio do Itamaraty ou danificado obras de arte como as de Alfredo Ceschiatti e Bruno Giorgi.

Espera-se que ações de educação patrimonial sejam fomentadas, ofertadas, difundidas para que não só as crianças possam ter uma visão de pertencimento à sua cidade, mas também os adultos, os educadores, os tomadores de decisões, os norteadores do futuro de nossas vidas possam compreender a importância da relação do ser com seu ambiente para que depredações públicas sejam evitadas e dirimidas.

## REFERÊNCIAS

- ARTE1. ArtMakers: processos criativos. São Paulo: Arte1, 2023. Disponível em: <https://vimeo.com/cinerj/review/877608449/3c7b03f550>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Editora do Senado, 1988.
- DISTRITO FEDERAL. Currículo em Movimento do Distrito Federal: Ensino Fundamental Anos Iniciais - Anos Finais. Brasília: Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, 2018.
- DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 24.861, de 04 de agosto de 2004. Dispõe sobre o tombamento da Escola Parque 307/308 Sul e sua área de tutela e dá outras providências. 2004. Disponível em: [https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/45319/Decreto\\_24861\\_04\\_08\\_2004.html](https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/45319/Decreto_24861_04_08_2004.html). Acesso em: 30 dez. 2023.
- FREIRE, Paulo. Cartas à Guiné-Bissau: registros de uma experiência em processo. 4.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. São Paulo: Editora Cortez, 1989.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreira; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. Guia de educação patrimonial. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.
- IPHAN. Educação Patrimonial: Histórico, conceitos e processos. 2014. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao\\_Patrimonial.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao_Patrimonial.pdf). Acesso em: 5 fev. 2024.
- IPHAN. Educação Patrimonial. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/343>. Acesso em: 5 fev. 2024.
- IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Postagem sobre edital de educação patrimonial. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Cvw9Xnnt1gO/?igshid=MTc4MmM1Yml2Ng%3D%3D>. Acesso em: 18 mar. 2024.
- MACHADO, Maria Beatriz Pinheiro. Educação patrimonial: orientação para professores do ensino fundamental e médio. Caxias do Sul: Maneco, 2004.
- MERCÊS, Simone Santos de Oliveira das; XAVIER, Cleber Cardoso. Currículo de Arte no sistema educacional brasileiro. In: Encontros e entrelaçamentos: grupos de pesquisa em arte. Brasília: Universidade de Brasília, 2021. p. 133-141.
- OLIVEIRA, Simone Santos de; XAVIER, Cleber Cardoso. Brasília X5: 50 anos de artes visuais em Brasília. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2011.
- TEIXEIRA, Anísio. Educação para a democracia. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1997.
- XAVIER, Cleber Cardoso. Escola Parque: apontamentos sobre Anísio Teixeira e o ensino da Arte no Brasil. Tese de doutorado. Orientadora Thérèse Hofmann. Universidade de Brasília: Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/32017>. Acesso em: 10 fev. 2024.
- XAVIER, Cleber Cardoso; MERCÊS, Simone Santos de Oliveira das; GATTI, Thérèse Hofmann. O ensino de Artes Visuais em Brasília, a capital brasileira, no contexto da COVID19 nas Escolas Parque. In: Grietas y provocaciones: congreso regional INSEA. Cusco: Peru, 2022. Disponível em: <https://www.insea.org/wp-content/uploads/2023/04/EBOOK-CUSCO-2021.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

### **CLEBER CARDOSO XAVIER**

Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, Brasília, DF, Brasil. Doutor (2017) e mestre (2013) em Artes pela Universidade de Brasília, licenciada em Dança (IFB, 2013), Pedagogia (IESB, 2023), Matemática (UCB, 2014) e Informática (UCB, 2011). Professor de Artes Visuais da secretaria de estado de educação do Distrito Federal. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Metodologias, Educação e Materiais em Artes Visuais (MEMAV/UnB/CNPq) e membro do Grupo de Pesquisa GPeMC/IPM/CNPq.  
*ccxavier@hotmail.com.*

### **MARIA DA GLÓRIA BOMFIM YUNG**

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Colaboradora no Departamento de Articulação Fomento e Educação. Especialista em Gestão do Patrimônio Cultural (Universidade Estadual de Goiás, 2006), licenciada em Artes Plásticas (Faculdade Dulcina de Moraes, 1994), professora aposentada (Artes Visuais) da secretaria de estado de educação do Distrito Federal.  
*godoiayung@gmail.com.*

### **SIMONE SANTOS DE OLIVEIRA DAS MERCÊS**

Universidade de Brasília/UnB, secretaria de estado de educação do Distrito Federal, Brasília/DF, Brasil. Doutoranda em Artes Visuais (UnB), Pedagogia (Iesb, 2022), mestre em Arte (UnB, 2014), bacharel e licenciada em Artes Plásticas (2006, 2008, UnB). Professora de Artes da secretaria de estado de educação do Distrito Federal. Membro dos Grupos de Pesquisa Arte, Educação e Mediação Cultural; e Metodologias, Educação e Materiais em Artes Visuais.  
*sisantos.oliveira@gmail.com.*

### **THÉRÈSE HOFMANN GATTI RODRIGUES DA COSTA**

Professora do Departamento de Artes Visuais/IdA da Universidade de Brasília. Líder dos Grupos de Pesquisa Metodologias, Educação e Materiais em Artes Visuais (MEMAV/UnB/CNPq) e Grupo de Pesquisa em Educação, formação profissional e gestão pública no Brasil (UnB/CNPq)  
*therese@unb.br*

# ECONOMIC AND PERSONIFIED VALUES OF MARGARET MEE'S WORKS ON THE ATLANTIC FOREST AND RAINFOREST

---

## VALORES ECONÔMICOS E PERSONIFICADOS DAS OBRAS DE MARGARET MEE SOBRE A MATA ATLÂNTICA E A FLORESTA AMAZÔNICA

---

**Fátima de Souza Freire, Lavoisiene Rodrigues de Lima, Mourtala Issifou,  
Victória Marques da Rocha Baumgarten**

---

HERITAGE ASSETS  
CULTURAL ASSETS  
ART  
ECONOMIC VALUATION  
PERSONIFIED VALUES  
QUALITATIVE RESEARCH

This study analyzed the economic value of Margaret Mee's works and the intrinsic values of her contribution to art and botany. Research was conducted in auction houses and specialized bookstores, as well as through analysis of the documentary "Margaret Mee and the Flower of the Moon." It was noted that specialized professionals attribute economic value to heritage assets based on criteria such as authenticity, documentation, and rarity. Regarding the intrinsic values of the artist's legacy, nine intangible values were identified, including her personality, recognition, environmental activism, and influence. Thus, this study aims to contribute to the recognition of intangible cultural value in financial records.

---

BENS PATRIMONIAIS  
BENS CULTURAIS  
ARTE  
AVALIAÇÃO ECONÔMICA  
VALORES PERSONIFICADOS  
PESQUISA QUALITATIVA

Este estudo analisou o valor econômico das obras de Margaret Mee e os valores intrínsecos em sua contribuição à arte e botânica. Pesquisas em leiloeiras e livrarias especializadas foram realizadas, assim como análise do documentário "Margaret Mee e a Flor da Lua". Percebeu-se que os profissionais especializados atribuem valor econômico aos bens culturais com base em critérios como garantia, laudos e raridade. Quanto aos valores intrínsecos ao legado da artista, foram identificados nove valores intangíveis, incluindo sua personalidade, reconhecimento, ativismo ambiental e influência. Assim este visa contribuir para o reconhecimento do valor intangível cultural nos registros financeiros.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

## 1 INTRODUCTION

Art served as the earliest means to formally document scientific subjects like botany, medicine, and pharmacy. To faithfully capture images, illustrators needed a deep understanding of the sciences. Among the earliest documented illustrations were those of medicinal plants, notably showcased in the *Aniciai Iulianae Codex* penned by Dioscorides in the 6th century AD. These depictions drew heavily from the engravings of Cratevus, a renowned botanist from the 1st century BC (Silva, Pellegrin, 2020).

In Brazil, the forest and flora were also depicted by a notable English artist, the visual artist Margaret Mee, who illustrated numerous plants from the Brazilian tropical forests and the Amazon. Her work generated significant material for both art enthusiasts and botanists (Segadilha, Gomes, 2016).

Through her work, Margaret Mee addressed issues involving the protection of the environment and the inhabitants of the Amazon regions. She was recognized not only in England, such as at the Royal Botanical Gardens at Kew, but also in Brazil, with the establishment of the Margaret Mee Botanical Foundation in 1989, which is now known as the Flora Support Foundation for Botany; and the Orchid Garden of the Botanical Garden of Brasília, named in her honor (Brasília, 2023).

Her 15th and final expedition in Brazil, in 1988, was documented in a film where the artist aimed to illustrate the moon flower, *Selenicereus wittii*. This led to the Beija Flor Samba School in Rio de Janeiro honoring her in 1994 with the samba theme "Margaret Mee, a Dama das Bromélias" (Direção de Martino, 2013).

Margaret also spoke out against the lack of preservation and deforestation of the Amazon Rainforest caused by land grabbers and miners. Almeida (2014) reported that Margaret Mee was also concerned with the commercialization of natural products found in the region, which aided in the development of a report for the Brazilian Institute of Forestry Development (IBDF), presently known as the Brazilian Institute of the Environment and Natural Resources (IBAMA). This report highlighted the ongoing and escalating devastation in the region.

Consequently, given that her legacy transcends mere economic considerations, determining an economic value for her works presents a significant challenge.

Economic valuation of intangible heritage assets, like artistic works, poses unique challenges. Traditional approaches such as cost-based valuation and income-based approaches often fall short in capturing their full worth. This is because the value of these assets extends beyond their physical attributes or potential income streams; it also encompasses their cultural and historical significance. Therefore, determining a fair economic value that adequately reflects all these aspects becomes complex. In the case of artistic works, their value is deeply intertwined with their cultural and historical context. This holistic perspective makes it challenging to quantify their true worth solely through conventional economic methods.

Several efforts are underway to develop frameworks and guidelines for the economic valuation of intangible heritage assets, including artistic works. For instance, the International Financial Reporting Standards (IFRS) include provisions for the accounting and reporting of intangible assets, encompassing heritage assets. This underscores the significance attributed to the protection and preservation of heritage assets outlined in the 2005 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) Convention.

While the economic valuation of artistic works presents challenges, accounting managers can employ various economic valuation methods to effectively portray their cul-

1. Levy Leiloeiro. <https://www.levyleiloeiro.com.br/leilao.asp?Num=3385>

2. Quotes for Works of Art. <https://www.catalogodasartes.com.br/inicio>.

tural significance. However, it's crucial to account for subjectivity in accounting judgments, particularly concerning values associated with monuments, public spaces, natural resources, and culture itself. Such considerations can influence the fair value reflected in financial statements (Fuji, Slomski, 2003).

It is worth noting that, when evaluating cultural or public assets, the uniqueness of the work must be taken into account, along with the diverse and sometimes conflicting values attributed by traditional methods. This assessment should encompass economic, aesthetic, cultural, historical, artistic, educational, and political considerations. (Ferretti, Comino, 2015).

Given this exposure, the following prerogative is asked: How can we appropriately evaluate the economic value of heritage assets, particularly the works of Margaret Mee, taking into account her significant legacy as an artist and environmental activist, and the inherent value personified in her contributions to art and environmental conservation?

The aim of this study is to assess the economic value assigned to Margaret Mee's artworks while also delving into the intrinsic values inherent in the artist herself. This analysis seeks to determine the viability of incorporating these values into financial statements. By recognizing these intrinsic values, this research aligns with Kosmala's (2008) assertion regarding the portrayal of women in the arts, management, and society, considering Margaret Mee's significant contributions as both an environmental activist and a pioneering figure of her time.

The discourse surrounding the economic valuation of heritage assets is substantiated by the adoption of international standards within the public sector, prompting inquiries from academia and accounting regulatory bodies (Freire, Crisóstomo, Almeida, Silva 2017). In 2017, the International Federation of Accountants issued a Consultation Paper to solicit input from the community on financial reporting for heritage assets in the public sector. This topic has emerged as a fertile ground for novel academic inquiries, addressing both theoretical and practical dimensions (International Public Sector Accounting Standards Board, 2017, 2022). Nevertheless, accounting researchers have largely remained detached from this trend (Gomes, Silva, Martins, 2016).

#### VALUATION OF ASSETS: SPECIALIST EXPERTISE

According to Biondi, Grandis, and Mattei (2021), accounting for heritage assets poses a difficult, challenging, and concerning issue for the following reasons: (i) defining assets; (ii) determining when to recognize them in financial statements; (iii) selecting measurement criteria; and (iv) determining what evidence and additional information should be provided.

In the European Union, the regulations governing Property, Plant, and Equipment do not adequately address the needs of users concerning heritage assets. This is because the culture and history encapsulated within these assets represent the identity of a country (Aversano, Christiaens, 2014).

In the Brazilian Public Sector Applied Accounting Manual, issued by the Brazilian National Treasury System (Secretaria do Tesouro Nacional, 2021), it is noted that heritage assets are to be recorded in fixed assets on balance sheets with values that do not reflect market values. This is due to uncertainty regarding the methodology for measuring and recognizing the fair values of heritage assets.

However, Aversano and Christiaens (2014) argue that the valuation of such items cannot solely recognize their quantitative value. Thus, it should take into account quali-



tative characteristics such as relevance and representational fidelity, understandability, timeliness, comparability, and verifiability, while also assessing data constraints such as materiality and conducting cost-benefit analysis.

According to Strassburger, Souza, and Behr (2014), heritage assets, owing to their distinctive nature, pose uncertainties regarding their fair value. In the consultation paper on International Public Sector Accounting Standards (2017), the recommended valuation methods for heritage assets include historical cost, market value, and replacement cost.

However, there are various methods of economic valuation available for assessing environmental and heritage assets, as highlighted by Castro and Nogueira (2019). These methods include contingent valuation through willingness to pay, replacement or substitution cost, travel cost, historical cost or acquisition price, fair value, expert judgment or appraisal by a specialist, amount of loss or expected total loss, exchange value or cash value for the exchange of the asset, value in use or value to the asset owner, national value or that reported in the balance sheet, net present value or cash flow, net realizable value or the asset's net value after sale, and recoverable value or the value recoverable by cash flows (Castro, Nogueira, 2019).

Some authors have attempted to apply valuation techniques to heritage assets. Souza, Costa, Santos, and Moreira (2019) utilized the contingent valuation method and the travel cost method to estimate the value of Teatro Amazonas. They assessed the public appreciation and the level of cultural knowledge of the sample, as well as the political and cultural context, all of which influence the value of the asset.

Hence, there exists discretion in selecting valuation methods to assess heritage heritage, raising questions about the adequacy of instruments used for evaluating heritage assets. Furthermore, the Brazilian Public Sector Technical Accounting Standard (NBC - TSP 07) pertaining to Fixed Assets states that: "Entities preparing and presenting financial statements under the accrual basis must adhere to this standard in accounting for Fixed Assets, with the exception of: [...] (b) heritage assets" (Conselho Federal de Contabilidade, 2017, p. 2). Consequently, items categorized as heritage should be recognized and appraised provided they possess a reliable measurement basis, present the gross book value, depreciation method, and any depreciated amount (if applicable), and can be reconciled at the beginning and end of the reporting period with their components (Conselho Federal de Contabilidade, 2017).

Alternatively, Brazilian Standard (NBR) 14653-7 issued by the Brazilian Association of Technical Standards (ABNT) offers guidance on estimating the value of assets with an analogous market, such as historical and artistic heritage. This is achieved through various methods including hedonic prices, the travel cost method, the opportunity cost method, and the contingent valuation method (Fernandes, Bem, Waismann, 2020).

According to Pires, Ribeiro, Niyama, and Matias Pereira (2015), the measurement of heritage assets typically commences with recognition at historical cost, a practice favored by certain museums. However, for annual adjustments over the asset's useful life, market value methods like fair value, replacement cost, and expert judgment are deemed necessary. In terms of specialist assessment, conflicts arise in value attribution. Ferri, Sidaway, and Carnegie (2020) contend that traditional accounting methods diverge from those used by professionals or curators for valuation purposes.

Works of art are typically assessed in specific environments, such as auctions, fairs, galleries, museums, and cultural centers. Therefore, when it comes to valuing works

of art, relying on the expertise of specialized professionals appears to be the most appropriate method. In auctions, for example, bidding usually begins with a reference value announced by the auctioneer, and the final price of the artwork may experience an unpredictable increase. Meanwhile, international fairs such as Tefaf (Maastricht), Art Basel, Frieze (London), Armory Show (New York), and Art Basel Miami are significant platforms for fostering the appreciation of heritage assets, as they attract notable collectors (Ferraz, 2015).

To commence the valuation of rare assets, specialists typically adhere to specific criteria commonly utilized in the trade. These may encompass guarantees from reputable experts in rare works, signed technical reports, reimbursement policies for potential errors, assurances of the artwork's origin by responsible auctioneers ensuring legality and clearance, detailed descriptions of the asset's condition, and the incorporation of telephone and internet bidding in auctions to stimulate heightened bidding activity .

When employing expert judgment to determine the value of works of art, one common technique involves utilizing public databases that catalog the prices of previously sold and available goods. Examples of such databases include Artprice, Askart, Artnet, Gordon's Photography Prices, Gordon's Print Prices & Lawrence's Dealer Print Prices, Lawrence's Print Prices, Invaluable, Print Gallery, Art Exchange, Art Catalog, and The Art Office. These art market research tools are relied upon by both appraisers and collectors who utilize auction price databases .

Despite its complexity, according to Ferraz (2015), the relationship between auctions and dealers offers favorable conditions for purchases and sales, ultimately enhancing the value of the artwork. Auctions are driven by the logic of financial capital, influencing the correlation between market value and aesthetic value. Factors such as exclusivity, quality, physical condition of the artwork, representation of a collector, promotion, and high-end catalogs all contribute to increased prices and bids for works.

## **2 MARGARET MEE AND HERITAGE ASSETS OF BRAZILIAN FORESTS**

An exemplary artist who left a lasting impact beyond the realm of art was the Englishwoman Margaret Ursula Mee. Born in England in 1909, she initially worked as an illustrator at De Havilland during the Second World War. Later, she pursued formal art education at Saint Martins College of Art, the Central School of Art, and the Camberwell School of Art (Lourenço, Barros, 2016).

Mee arrived in Brazil in 1952 at the age of 43, where she embarked on a career teaching art at the British School in São Paulo. It was during this time that she developed a profound fascination with the diverse flora of the Brazilian tropical and Amazon forests, leading her to join the Institute of Botany of São Paulo as an artist-illustrator in 1958 (Martins, 2016).

Following her debut exhibition at the Casa da Cultura Inglesa in São Paulo in 1960, Mee secured a position at the Botanical Garden in Rio de Janeiro. Initially tasked with drafting forest plans, she later transitioned to producing intricate, large-scale illustrations of entire plant specimens in her Rio de Janeiro studio. Her exceptional work garnered recognition from prestigious institutions such as the National Geographic Society and earned her the esteemed Guggenheim Prize. During her time in Brazil, she forged a close bond with renowned landscape designer Roberto Burle Marx. Mee's contributions were further acknowledged with the Member of the British Empire (M.B.E.) decoration and the Order of the Southern Cross honor in Brazil (Mee, 2006).

Becker (2012) recounts Margaret Mee's pivotal journey into the heart of Brazilian tropical forests, particularly the Amazon, commencing in 1964. Here, amidst the lush biodiversity of Brazil's fauna, Mee channeled her artistic talents to depict rare plant species, many of which remained uncharted by scientific exploration. Her body of work encompasses illustrations spanning the Bromeliad family, orchids, and cacti. Throughout her extensive expeditions spanning from 1956 to 1988, Mee meticulously crafted 400 botanical illustrations using gouache and watercolor mediums, filling 40 sketchbooks and penning 15 detailed diaries (Ryle, 1988).

Immersing herself deeply in the Brazilian forest ecosystem, Mee actively engaged with indigenous communities, delving into their profound knowledge of the intricate connections between plants, animals, and humans. Her astute observations and dedication led to the identification and documentation of nine previously undiscovered plant species. In honor of her pioneering contributions, several plant specimens were christened in her name, including *Aechmea meeana*, *Sobralia margaretae*, and *Neoregelia margaretae* (Siegel, 2017).

"Flowers of the Brazilian Forests," "Flowers of the Amazon," and "In Search of Flowers of the Amazon Forest" stand as some of Margaret Mee's most notable works produced during her tenure in Brazil (refer to Figure 1).

The book "Flowers of the Brazilian Forests" was released as a limited edition of 500 deluxe copies, each bearing Mee's signature in gouache on the reverse side of the title page. This significant botanical masterpiece stems from her expeditions in the Amazon region, marking the inaugural major publication of her Brazilian artwork. Roberto Burle Marx, the esteemed Brazilian landscape architect, contributed a preface to the book. The depth of the paintings owes not only to Mee's meticulous observations but also to the insights and annotations found in her personal travel diaries. Recognized for its commercial success and exceptional quality, the critic Wilfrid Blunt proclaimed in the *Journal of the Royal Horticultural Society* that Mee ranked foremost among the finest botanical artists.

The second significant work is the book "Flowers of the Amazon," presented in an exquisite case containing 24 prints of the artist's drawings created during her journeys. Each illustration is accompanied by descriptions in both English and Portuguese and is prefaced by Roberto Burle Marx. Additionally, the book includes excerpts from Mee's diaries, providing insights into the region's flowers, trees, birds, animals, routes, itineraries, and plant life.



**Figure 1.** Margaret Mee's main works. Source: Internet Images, 2023.

Lastly, there's the book "In Search of Flowers of the Amazon Forest," featuring a preface by the Duke of Edinburgh and edited by Tony Morrison. This publication showcases sketches extracted from the author's diaries and notebooks compiled during her expeditions.

Identifying herself as an environmentalist, Margaret Mee documented the environmental damage inflicted during her Amazon expeditions, as well as the neglect faced by riverside communities. She ardently advocated for the preservation of the Brazilian ecosystem's biodiversity and flora (Protasio, 2012).

Given such invaluable contributions, it becomes evident that appraising the heritage assets bequeathed by the artist poses a challenge not only from an economic standpoint but also in recognizing the personal essence of her work and the intrinsic value of her legacy, as documented by those who shared in her journey through the Brazilian forests.

### 3 RESEARCH METHODOLOGY

In line with the overarching objective of this research, a study was conducted on the economic value of works pertaining to the Brazilian forest and flora, acknowledged in literature as both art and science, alongside the personalized value attributed to the illustrator Margaret Mee.

As noted by Ferraz (2015), the value of artwork correlates with its creation process, critical analysis, and institutional context. In venues such as auction houses or established specialized bookstores, these factors significantly influence the formation, assessment, and acknowledgment of the fair value of artworks. Within these specialized contexts, the expertise of agents emerges as the most suitable method for the economic valuation of heritage assets, providing precise insights into rare works and serving as a foundation for measurement, recognition, and accounting disclosure.

Given this premise, an investigation was conducted to examine the economic value of three works identified as rare, due to their uniqueness and historical value, created by the artist: "Flowers of the Brazilian Forests" (1968), "Flowers of the Amazon" (1980), and "In Search of Flowers of the Amazon Forest" (1988). The prices of these works were collected from prominent auction houses and specialized libraries specializing in rare book sales. This research was conducted in March 2023, using the PICOC protocol (population, intervention, comparison, outcome, context), along with relevant keywords and search terms associated with Margaret Mee's works. The study aims not only to assess the economic value of these pieces but also to recognize their rarity and historical importance, thereby contributing to the understanding and appreciation of Margaret Mee's artistic and scientific legacy (Marcolino, Barbosa, 2015).

In the next phase, the content of the 2013 documentary "Margaret Mee e a Flor da Lua," directed by filmmaker Malu de Martino, was scrutinized. To conduct the content analysis, the statements made by the interviewees were categorized into nine themes: aspects related to the individual; personality traits; the intersection of art and science; activism and environmental advocacy; the perceived value of her work; mystical elements; her influencer profile; strategic considerations; and acknowledgment of her contributions.

To enhance the examination of personified values, the documentary audio was transcribed into text using the "Otter.ai" software: Voice Meeting Notes® and Web Speech API Demonstration® in their free versions. Following transcription, a compilation of interviewees' statements was conducted using the free software, Interface de R pour les Analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires - IRaMuTeQ®, for

textual analysis. This aimed to ascertain the correlation between the themes of personified values and the content of each interviewee's speech in the video (Salviati, 2017).

To achieve this, the corpus was prepared, which involved correcting punctuation errors, combining words that logically belong together (e.g., "Rio\_Negro"), and excluding unnecessary expressions (such as "né," "aí," "etc."). The contents were then categorized based on narratives related to the identified personified values. Variables were created to represent each of the nine personified values mentioned in the analysis, labeled, for example, as \*value\_1. Additionally, variables were created to identify the interviewees, labeled as \*Relator\_01, totaling 18 individuals and one session. The participants' professions and genders in the documentary were also identified, as outlined in Table 1.

In addition to textual statistical analysis, Factor Correspondence Analysis (FCA) was conducted to examine word proximity through comparisons of the reports. Furthermore, Descending Hierarchical Classification (DHC) was performed to categorize words into classes based on personified values. Finally, word similarity was analyzed to comprehend text construction and highlight the directions taken in addressing the themes.

PERSONIFIED VALUE VARIABLE					CODIFICATION
Regarding Margaret as a woman					*Value_1
Regarding her personality					*Value_2
Regarding her art and science					*Value_3
Regarding activism and the environment					*Value_4
About the value of your work					*Value_5
Regarding mysticism					*Value_6
Regarding her influence					*Value_7
Regarding her strategy					*Value_8
Regarding the recognition of her work					*Value_9
REPORT VARIABLE	REPORT CODING	PROFESSION VARIABLE	OCCUPATION CODING	GENRE VARIABLE	GENRE CODING
Margaret Mee	*Report_01	Botanical Illustrator	*Occup_01	Woman	*Gen_01
Maria das Graças	*Report_02	Botanical	*Occup_02	Woman	*Gen_01
Carmen Fidalgo	*Report_03	Botanical	*Occup_02	Woman	*Gen_01
Oswaldo Fidalgo	*Report_04	Botanical	*Occup_02	Man	*Gen_02
Sir Chilean Prance	*Report_05	Botanical	*Occup_02	Man	*Gen_02
Simon Mayo	*Report_06	Botanical	*Occup_02	Man	*Gen_02
Tony Morrison	*Report_07	Writer	*Occup_03	Man	*Gen_02
Sylvia Brautigam	*Report_08	Arts Curator	*Occup_04	Woman	*Gen_01
Joaquim Nabuco	*Report_09	Attorney	*Occup_05	Man	*Gen_02
Malena Barretto	*Report_10	Botanical Illustrator	*Occup_01	Woman	*Gen_01
Leila Fischer	*Report_11	Neighbor	*Occup_06	Woman	*Gen_01
Anne Phillips	*Report_12	Friend	*Occup_07	Woman	*Gen_01
Cesar Baumann	*Report_13	Neighbor	*Occup_06	Man	*Gen_02
Mary Aune	*Report_14	Friend	*Occup_07	Woman	*Gen_01
Fábio Scarano	*Report_15	Ecologist	*Occup_08	Man	*Gen_02
Gilberto Castro	*Report_16	Biologist	*Occup_09	Man	*Gen_02
Sue Loran	*Report_17	Friend	*Occup_07	Woman	*Gen_01
Paulo Saldanha	*Report_18	Boatman	*Occup_10	Man	*Gen_02
Commemoration	*Report_19	All	*Occup_11	Todos	*Gen_03

**Table 1.** Coding of the documentary's textual variables

#### 4.1 ECONOMIC VALUE OF THE WORKS OF MARGARETH MEE FLOWERS OF BRAZILIAN FOREST (1968)

In the research carried out, it was possible to verify that the works of Margaret Mee were sold in the main international and national auction houses and bookstores, such as: (i) Christies' Auctions: Founded in 1799, Christie's is considered one of the world's most prestigious art companies. In 1996, the book was listed for sale in pounds sterling; (ii) Bonhams: Specializing in fine books and manuscripts; (iii) Espaço de Artes Miguel Salles Located in Rio de Janeiro, this company specializes in auctioning objects such as antique paintings; (iv) Artnet: An international e-commerce platform; (v) Drawing Room London A gallery situated in London, showcasing works by renowned artists from around the world; (vi) Others: AbeBooks, Iberbooks, Virtual Bookshelf, Waterstone, eBay, Levy Auctioneers, Veras Nunes Auction, and Amazon.

The book "Flowers of the Brazilian Forest" can be acquired from various retailers, including Amazon, AbeBooks, and IberBooks, at prices ranging from US\$ 615.64 to US\$ 20,101.17 (refer to Table 2).

Differences in the values of artworks stem from various factors, including the object's condition and structure (integrity, originality, and restoration), its purchase origin, recent sales prices of the artist's work, comparable item prices, the artwork's theme, rarity, demand, and emotional resonance for the buyer. Another significant aspect influencing the value of this book is its limited print run of 500 units, potentially elevating the collective value of the entire set to US\$ 10,050,585.00, based on the valuation from IberLibros.

COMPANY	MAXIMUM VALUE FOUND
IberLibros	US\$ 20,101.17
AbeBooks	US\$ 19,500.00
Amazon	US\$ 1,870.00
The Antique Map and Bookshop	US\$ 615.64

**Table 2.** Value of the Work Flowers of Brazilian Forest

#### Flowers of the amazon forest (1980)

The botanical book "Flowers of the Amazon Forest", being bilingual, includes insights from Mee's travel diaries, highlighting environmental damage to the forest, alongside select illustrations by the artist. Notably, this book underwent multiple print runs, a factor contributing to the notable variance in values compared to "Flowers of the Brazilian Forest." This divergence can be attributed to the basic economic principle of supply and demand, where an increase in supply coupled with reduced demand directly influences the item's value.

As a result of an oversupply relative to demand, prices for the work experienced a decline. On the AbeBooks website, a minimum of 10 copies of the book were listed, priced between US\$ 64.77 and US\$ 351.87 (refer to Table 3). Moreover, a rare hardcover edition of the book was auctioned in São Paulo, Brazil, in 2017.



COMPANY	MAXIMUM VALUE FOUND
Amazon	US\$ 638.48
AbeBooks	US\$ 351.87
Ebay	US\$ 118.96
note: Quotation on 03/14/2023, Euro: USD 1.06. Dollar: brl 5,25	

**Table 3.** Value of the Work Flowers of the Amazon: The Botanical Art of Margaret Mee

### In search of flowers of the amazon forest (1988)

This publication, edited by Toni Morrison, features 302 pages showcasing the beauty of the tropical forest through 60 of the artist's main works since her initial expedition in 1956. However, the sales values were not significant (refer to Table 4).

The researched books for sale had values that ranged between US\$ 70.25 and US\$ 158.45. However, on the Amazon website, the value of the work is presented between US\$ 72.90 (used copy) and US\$ 254.94 (new copy).

Through the values collected in this exploratory research, it was possible to verify that the book "Flowers of the Brazilian Forest" was better valued in the market, as assessed by specialists in the area. This demonstrates that economic valuation methods are valuable tools for accounting to register the values of heritage assets.

However, there are different types of assets with their own characteristics that lack studies on the best mechanism to be used for their valuation. Therefore, considering the works and trajectory of Margaret Mee, it is necessary to expand the valuation of heritage assets to perpetuate her legacy.

COMPANY	MAXIMUM VALUE FOUND
Amazon	US\$ 254.94
AbeBooks	US\$ 158.45
IberLibros	US\$ 149.28
Ebay	US\$ 70.25
note: Quotation on 03/14/2023, Euro: USD 1.06. Dollar: brl 5,25	

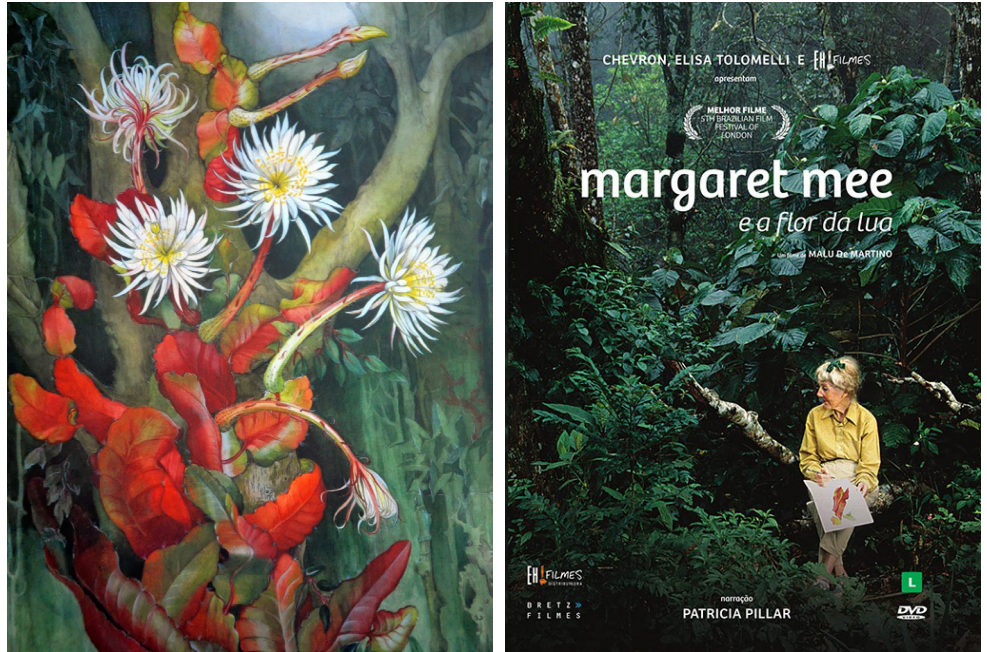
**Table 4.** Value of the Book In Search of Flowers of the Amazon Forest

## 4.2 PERSONIFIED VALUES

There are intangible values associated with heritage assets that go beyond their economic value, as noted by Throsby (2003), such as philosophical, scientific, artistic, educational, and instructive values. However, these immaterial elements can be difficult to measure and imperceptible to some people, largely due to personal choices and a lack of knowledge.

In the documentary "Margaret Mee and the Moonflower," directed by Malu de Martino (refer to Figure 2), the testimonies of friends, biologists, artists, writers, and curators who knew Margaret's work and life were recorded.

From these testimonies, it was possible to identify the personal values of the artist that are intrinsic to the history of each work, perpetuating values that influenced or marked her creations. Through a qualitative evaluation, the elements pointed out by the interviewees were analyzed, providing a deeper understanding of the artist. About the illustrator, it could be understood that:



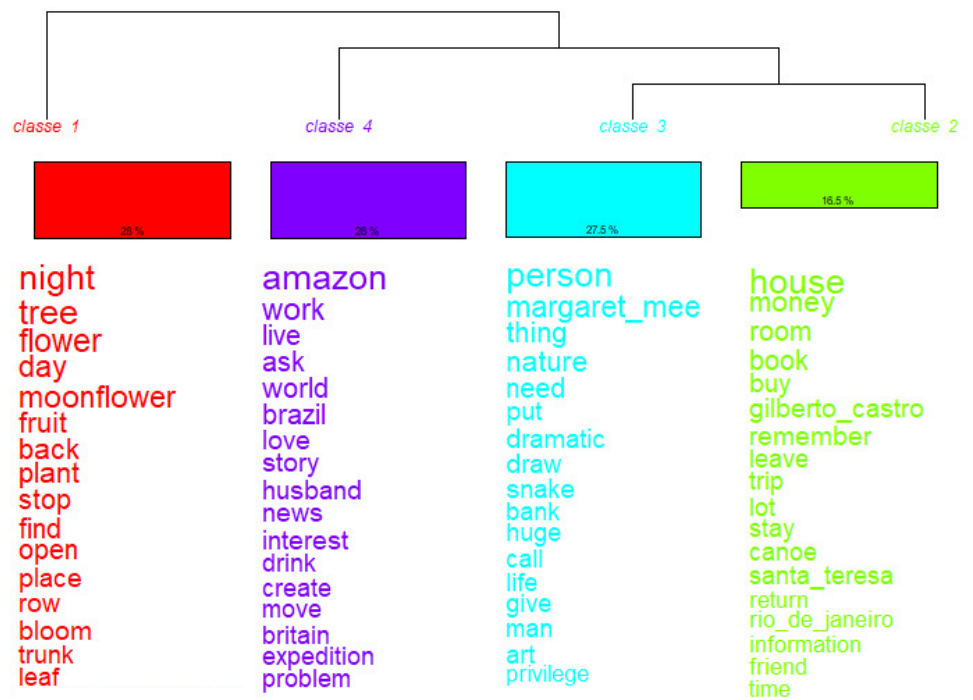
**Figure 2.** Moonflower painting and cover of the documentary about Margaret Mee Note: On the right is the painting of Flower of the Moon, mentioned in the documentary on the left that talks about this expedition. Source: Images taken from the Internet, 2023.

- (i) Regarding Margaret as a woman: Margaret was just as capable as male English explorers, and her age didn't hinder her work. She started working as a botanical illustrator in Brazil when she was 47 years old.
- (ii) Regarding her personality: Margaret had a unique and admirable lifestyle. She was kind, elegant, and determined, with a sensitive and discreet demeanor. She was also adventurous, eccentric, and seen by some as a bit unconventional. She was a warrior, brave, courageous, and radical in her pursuits.
- (iii) Regarding her art and science: Margaret was a modernist visual artist with her own unique style. Form and space were important in her work, and nature was a primary source of inspiration for her art. She had the ability to recreate with both poetic and scientific styles. Margaret was agile, passionate, and had a convincing power and a lot of tenacity in her paintings. Botanists sought her out to paint their work, and her legacy in art and science has been compared to other explorers, such as Ghillean Prance.
- (iv) Regarding activism and the environment: Margaret was passionate about botany and one of the first to speak out against deforestation, forest degradation, and violence against native and riverside populations. Her activism was calm, but firm. She defended her political ideas and had meetings with government ministers and secretaries in defense of environmental issues. She was not afraid to speak to politicians, even sending a copy of her book to President Geisel during the military regime, stating that many of the plants depicted in her book would soon become extinct.
- (v) Regarding the value of her work: Margaret knew that her work was priceless, and she did not sell her illustrations for monetary gain. The value of her work was in its rarity, artistic and scientific value. She and her husband did not have much money, but the result of her work allowed them to purchase a house in Santa Teresa. Margaret did not place much value on money, considering it to be very dirty.

- (vi) Regarding mysticism: For some interviewees, Margaret evoked the mystery and magic of the Amazon, with an extra spiritual and magical dimension to things. The house where she lived in Santa Teresa, RJ, was a sanctuary, with some plant seedlings that she collected on expeditions.
- (vii) Regarding her influence: Margaret was admired by her co-workers and served as an influencer and encourager in her field.
- (viii) Regarding her strategy: Some interviewees noted that Margaret knew how to take advantage of opportunities and had contacts with influential people.
- (ix) Regarding the recognition of her work: The Amazon Trust Fund and the Margaret Mee Botanical Foundation were established, awarding grants to biologists and botanical illustrators. The fund also acquired over 60 works by Margaret and deposited them at the Royal Botanic Gardens, Kew.

### Textual content analysis

To gain deeper insights into how personified values could be assessed, a textual analysis was conducted based on the documentary "Margaret Mee e a Flor da Lua." The objective of this analysis was to identify themes categorized as intangible values that contribute to the overall value of Margaret Mee's work. A total of 27 interviews were analyzed using the IRaMuTeQ® software, resulting in 256 texts segmented as Elementary Context Units (ECUs), of which 211 were utilized, representing 82.42% of the corpus. Employing Reinert's linguistic method, the Descending Hierarchical Classification (DHC) was performed, facilitating the lexical analysis of words in their respective contexts through the predetermined modality of simple classification, known as Standard Analysis (ST), which is suitable for lengthy texts. This process yielded a dendrogram illustrating the grouping of word occurrences based on personified values, as depicted in Figure 3.



**Figure 3.** Dendrogram of Descending Hierarchical Classification (DHC). Note: Groups created based on impersonated value variables. Source: Prepared by the authors

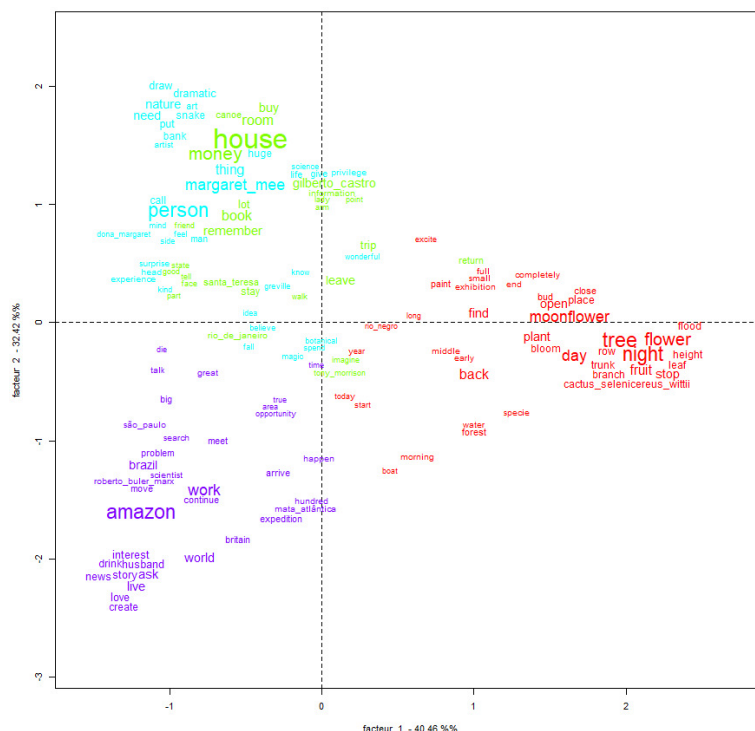
The dendrogram presented above illustrates four word classes derived from the corpus discourse. The results suggest three primary groups of interconnected classes: classes 1, 4, and 3, which account for 28%, 28%, and 27.5% of the extracted documentary text, respectively. All classes originate from class 1, reflecting narratives centered around an environment dedicated to their travels.

Detailed analysis of Class 1 reveals a group in the first column on the left, focused on the search for the moonflower, emphasizing the words "moonflower" and "find." The first ten words in this class are statistically significant with  $p < 0.01$ . This botany-oriented class is predominantly influenced by Mee's own report, constituting 58.38% of the speech. Additionally, 45.1% of this class represents variable\_3, which addresses the art and science related to the personified values of the artist being studied.

Class 4 constitutes 28% of the corpus and pertains to Mee's life and work outside of her expeditions. The key words in this class are "Amazon," "work," and "life," each with a significance of  $p < 0.01$ . This group is entirely based on contributions from the botanist Maria das Graças, representing 62.5% of value\_8, which focuses on the artist's strategic values.

Class 3, encompassing 27.5% of the corpus, highlights the words "person" and "Margaret\_Mee," both statistically significant with  $p > 0.01$ . This class is centered on stories from Margaret Mee's life. More than 60% of reports 10 and 12 fall into this class, with a particular emphasis on value\_9, which pertains to the recognition of her work.

Class 2, found in the last column on the right, accounts for only 16.5% of the DHC and is more distant from the context of the expeditions. It includes words like "book" and "money," with "house" having a  $\chi^2$  of 57.99. This class relates to values 1 and 5, which address women and their work, respectively. Sue Loran, a friend of Margaret Mee, highlighted that for Mee, environmental preservation was more important than money.



**Figure 4.** Factorial Analysis of Correspondence in Reports about Margaret Mee. Source: Prepared by the authors.

Finally, a Factor Correspondence Analysis (CFA) was performed using the 27 reports. The personified values were used as variables to categorize the reports from each interviewee. The aim was to identify which mentions were most closely associated with the legacy of Margaret Mee.

Figure 4 displays the most frequently mentioned words, grouped into four factors. At the center of the discussions is the word "botanical," indicating that all interviewees, as well as Margaret Mee herself, referred to her dedication to her work as a botanical illustrator. The other words in the quadrants are related to different aspects of her work.

In the first and fourth quadrants, the words "flower of the moon" and "night" appear most frequently in Reports 01 and 02, respectively written by Mee in her diary and by botanist Maria das Graças Wanderley. The factor identified in these quadrants is also associated with the value\_3 variable, which relates to Margaret Mee's contributions to art and science.

Two factors were identified in the second quadrant, in the upper left corner, containing words that involve values corresponding to her personality and her life in Rio de Janeiro. In the third quadrant, in the lower left corner, the last identified factor is presented, linked to the context of her expeditions, but with a focus on her love and dedication to her work.

Overall, Table 5 summarizes the personified values identified in the documentary.

PERSONIFIED VALUES	VARIABLE	MENTIONS	FREQ. %
Regarding her art and science	*VALUE_3	33	24,63%
Regarding her personality	*Value_2	22	16,42%
Regarding the recognition of her work	*VALUE_9	21	15,67%
Regarding activism and the environment	*Value_4	20	14,93%
About the value of your work	*Value_5	9	6,72%
Regarding mysticism	*Value_6	8	5,97%
Regarding her influence	*Value_7	8	5,97%
Regarding her strategy	*Value_8	7	5,22%
Regarding Margaret as a woman	*Value_1	6	4,48%

**Table 5.** Personified values identified in the textual analysis.

Table 5 shows that the personified values most frequently mentioned by the documentary participants relate to Margaret Mee's art and science, accounting for 24.63% with 33 mentions. Following this, her personality is highlighted with 16.42% and 22 narratives. There are 21 mentions related to the recognition of her work, and 20 focus on her love for the environment and her activism. The remaining values account for 28.36% of other intrinsic aspects of her work and life. The reports express admiration and love for nature, coming from an educated and kind woman with unparalleled talent.

To further illustrate the relationships between the words, a similarity analysis was conducted, with thicker lines indicating stronger connections and narrower lines indicating weaker connections (see Figure 5).

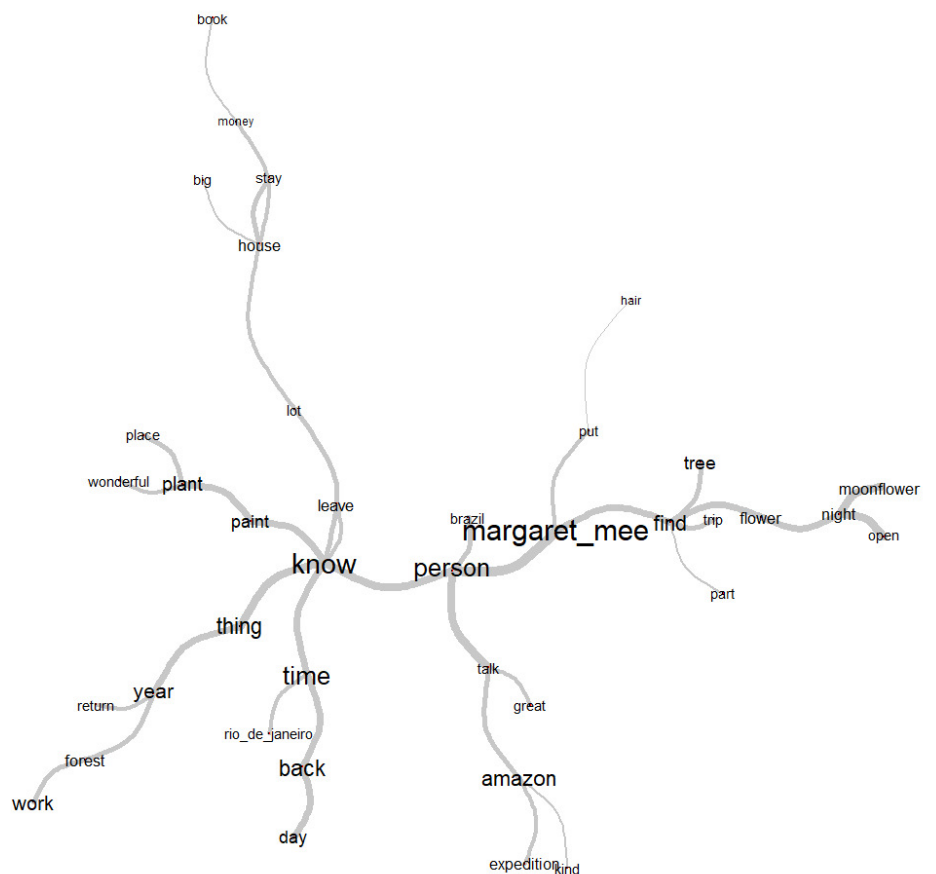
In Figure 5, the words 'person' and 'Margaret\_Mee' are highlighted, showing a strong relationship until the word 'know'; this thicker line expresses the construction of the documentary text from the legacy of Margaret Mee's work. On the right branch, one can see Mee's desire to find the moonflower, starting from the word 'Margaret\_Mee', which gives rise to 'find' and 'flower', opening a link to 'moonflower', which reportedly



only 'opens' at 'night', once a year, being recorded in art only on his last expedition to the Amazon. The line deriving from the word 'person' concentrates on the context of his expeditions to Brazil. The reports linked to the word 'know' also focus on the determination to return to the forest to paint the moonflower.

The contribution of the artist's work can be identified, according to reports and the themes presented, which should be better recognized and measured by specialists in the area, as in the preliminary result on Margaret Mee's work, the structure involving expert judgment seems appropriate to attribute value to the accounting record of works of art. However, faced with the reality of an emblematic context, such as the intrinsic values of the artist, there is much room for improvement, especially regarding the definition, recognition, measurement, and dissemination of such assets.

Although the IPSASB (2017) concluded that the distinct characteristics of heritage assets do not require disclosure, in the present study, it seems that, given the particularities of each asset, information mainly on valuation methods and mechanisms must be included in the financial statement. On the other hand, information about the personification of the artist, influencing the composition of cultural value, could compose voluntary disclosures, although it is difficult to measure with reasonable precision the personified and subjective values that a person has when contemplating a heritage asset."



**Figure 5.** Textual Similarity Analysis of the video “Margaret Mee e a Flor da Lua”. Note: Words less than 10 citations were removed to make the figure cleaner. Source: Prepared by the authors.



## 5 CONCLUSION

In this study, we delve into the intricate challenge faced by accounting managers in evaluating the worth of cultural assets. Economic valuation methods serve as essential tools for quantifying both tangible and intangible cultural treasures, ranging from artworks to cultural events. However, due to their diverse and unique attributes, not all valuation methods are applicable to cultural assets. Each category demands specialized approaches to ensure accurate measurement, recognition, and documentation. For instance, when considering works of art, expert judgment emerges as a pivotal factor. The ecosystem of art commerce, encompassing auction houses, galleries, fairs, and museums, provides a framework that seemingly offers a fair reflection of value, echoing in financial records. Moreover, art, often viewed as a luxury commodity, derives its economic context from affluent societies, where collectors demand comprehensive information, particularly regarding the provenance of assets.

Margaret Mee, an eminent explorer and conservationist, left an indelible mark as an illustrator of the Atlantic Forest and the Brazilian Amazon rainforest. Beyond merely documenting botanical specimens, her art served as a poignant portrayal of Brazil's floral richness and environmental challenges, including the devastation wrought upon natural habitats and indigenous communities. Internationally acclaimed, her notable works commanded significant prices in prestigious auctions and specialized bookstores. Notably, her masterpiece, 'Flowers of the Brazilian Forest,' with a limited edition of 500 copies, fetched a remarkable price of US\$ 20,101.17 per book.

Testimonies from interviews featured in the documentary depict Margaret Mee as a remarkable individual—kind and sensitive, yet endowed with strength, determination, and courage. Her passion for the Brazilian forests transcended concerns about monetary gain, as she emerged as a pioneering voice against the environmental degradation inflicted upon the Amazon rainforest. These inherent qualities profoundly influenced the value of her artistic legacy, encompassing scientific, economic, and accounting dimensions. Margaret's legacy comprises a treasure trove of artistic and scientific illustrations, coupled with a resounding call for environmental stewardship, underscoring the intrinsic role of observation and contemplation in her artistic process.

However, quantifying the value of Margaret's work extends beyond tangible assets, such as watercolors, books, and diaries. It encapsulates intangible elements, including the scientific, aesthetic, and imaginative narratives embedded within her botanical art. Despite its significance, current regulations fall short in adequately measuring and recognizing these aspects.

In conclusion, this study contributes to the ongoing discourse surrounding the measurement, recognition, and disclosure of cultural assets. By shedding light on the complexities inherent in evaluating such assets, it serves as a guiding beacon for refining economic valuation methods. Moreover, it emphasizes the imperative of acknowledging both the tangible and intangible values attributed to the artist, encapsulating the essence of Margaret Mee's profound legacy.

## REFERENCES

- ALMEIDA, Amauri Sampaio. O Desenho de Margaret Mee: contribuições para a taxonomia botânica. 80f. 2014. Mestrado (Mestrado em Desenho Cultura e Interatividade) Departamento de Letras e Artes. Universidade Estadual de Faria de Santana, 2014.

- AVERSANO, Natalia; CHRISTIAENS, Johan. Governmental financial reporting of heritage assets from a user needs perspective. *Financial Accountability and Management*, v. 30, n. 2, p. 150–174, 2014.
- BECKER, Elsbeth Léia Spode. A obra de Margaret Mee e sua provável relação com os procedimentos metodológicos de Alexander Von Humboldt. *Revista Geonorte*, v. 3, n. 4, p. 1–11, 2012.
- BIONDI, Lucia.; GRANDIS, Fabio Giulio; MATTEI, Giorgia Mattei. Heritage assets in financial reporting: a critical analysis of the IPSASB's consultation paper. *Journal of Public Budgeting, Accounting & Financial Management*, v. 33, n. 5, p. 533–551, 2021.
- BRASÍLIA. Orquidário Margaret Mee. Jardim Botânico de Brasília, 2023. Available at: <https://www.jardimbotanico.df.gov.br/espacos-jbb/orquidario/>. Accessed on: Apr. 30, 2024.
- CASTRO, Joana D'arc. Bardella; NOGUEIRA, Jorge Madeira. *Valoração Econômica do Meio Ambiente: teoria e prática*. Curitiba: Editora CRV, 2019.
- CONSELHO FEDERAL DE CONTABILIDADE (Brasília). Norma Brasileira de Contabilidade - NBCTSP 07 - Ativo Imobilizado, 2017. Available at: [https://www2.cfc.org.br/sisweb/sre/detalhes\\_sre.aspx?Codigo=2017/NBCTSP07&arquivo=NBCTSP07.docx&\\_gl=1\\*1u6tpxb\\*\\_ga\\*MTQyODAzMTkyOS4xNzE1MzYyODQx\\*\\_ga\\_38VHCFH9HD\\*MTcxNTM2Mjg0MS4xLjAuMTcxNTM2Mjg0MS4wLjAuMA](https://www2.cfc.org.br/sisweb/sre/detalhes_sre.aspx?Codigo=2017/NBCTSP07&arquivo=NBCTSP07.docx&_gl=1*1u6tpxb*_ga*MTQyODAzMTkyOS4xNzE1MzYyODQx*_ga_38VHCFH9HD*MTcxNTM2Mjg0MS4xLjAuMTcxNTM2Mjg0MS4wLjAuMA). Accessed on: May 10, 2024.
- FERNANDES, Roberto Limia; BEM, Judite S Sanson; WAISMANN, Moisés. Aplicação do método da valoração contingente (MCV): Estudo de caso do mural “As Profissões” de Aldo Locatelli um patrimônio da UFRGS. *Revista Memória em Rede*, v. 12, n. 23, p. 317–340, 2020.
- FERRAZ, Tatiana Sampaio. Quanto vale a arte contemporânea? *Novos Estudos*, v. 1, p. 117–132, 2015.
- FERRETTI, Valentina; COMINO, Elena. An integrated framework to assess complex cultural and natural heritage systems with Multi-Attribute Value Theory. *Journal of Cultural Heritage*, v. 16, n. 5, p. 688–697, 2015.
- FERRI, Paolo; SIDAWAY, Shannon I. L.; CARNEGIE, Garry D. The paradox of accounting for cultural heritage: a longitudinal study on the financial reporting of heritage assets of major Australian public cultural institutions (1992–2019). *Accounting, Auditing and Accountability Journal*, v. 34, n. 4, p. 983–1012, 2020.
- FREIRE, Fátima de Souza; CRISÓTOMO, Vicente Lima; ALMEIDA, André Porfírio; SILVA, Francielle de Jesus. Valoração econômica e cultural de heritage assets: Estudo aplicado ao museu de geociências da Universidade de Brasília. *Revista de Contabilidade do Mestrado em Ciências Contábeis da UERJ*, v. 22, n. 3, p. 64-86, 2017.
- FUJI, Alessandra Hirano; SLOMSKI, Valmor. Subjetivismo responsável: necessidade ou ousadia. *Revista Contabilidade & Finanças*, n. 33, p. 33–44, 2003.
- GOMES, Gilvania de Sousa; SILVA, Denise Mendes; MARTINS, Vinícius Aversari. Presente e futuro das pesquisas em contabilidade financeira. *Revista de Contabilidade do Mestrado em Ciências Contábeis da UERJ*, v. 21, n. 2, p. 3–17, 2016.
- INTERNATIONAL PUBLIC SECTOR ACCOUNTING STANDARDS BOARD. Handbook international public accounting pronouncement: 2022 Edition. Volume 1. New York: IFAC. 2022. Available in: <https://www.ipsasb.org/publications/2022-handbook-international-public-sector-accounting-pronouncements>. Accessed on: 10 May 2024.
- INTERNATIONAL PUBLIC SECTOR ACCOUNTING STANDARDS BOARD. Financial Re-

- porting for Heritage in the Public Sector: Consultation. Paper April 2017 - comments due: September 30, 2017. New York: IFAC, 2017. Available at: [https://www.ipsasb.org/\\_flysystem/azure-private/publications/files/IPSASB-Consultation-Paper-Financial-Reporting-for-Heritage-in-the-Public-Sector.pdf](https://www.ipsasb.org/_flysystem/azure-private/publications/files/IPSASB-Consultation-Paper-Financial-Reporting-for-Heritage-in-the-Public-Sector.pdf). Accessed on: May 10, 2017.
- KOSMALA, Katarzyna. Women on work, women at work: visual artists on labour exploitation. *British Journal of Management*, v. 19, n. s1, p. S85–S98, 2008.
- LOURENÇO, Franklin Herik Soares de Matos; BARROS, José Deomar de Souza. Margaret Mee e a flor da lua: compreendendo a botânica por meio do uso de documentos no ensino de biologia na Eja Prisional de Cajazeiras - PB. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISA E ENSINO EM CIÊNCIAS. Anais eletrônicos [...]. Campina Grande: Editora Realize, 2016. Available at: [https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conapesc/2016/TRABALHO\\_EV058\\_MD1\\_SA93\\_ID305\\_27042016084155.pdf](https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conapesc/2016/TRABALHO_EV058_MD1_SA93_ID305_27042016084155.pdf). Accessed on: May 10, 2024.
- MARCOLINO, Anderson; BARBOSA, Ellen Francine. Softwares educacionais para o ensino de programação: Um mapeamento sistemático. In: XXVI SIMPÓSIO BRASILEIRO DE INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO (SBIE). Anais eletrônicos [...] Maceió: CBIE-LACLO. 2015. Available at: <http://milanesa.ime.usp.br/rbie/index.php/sbie/article/view/5150/3541>. Accessed on: May 10, 2024.
- MARGARET Mee e a Flor da Lua. Direção de Malu de Martino. Rio de Janeiro, Brasil Produtora: Bretz Filmes, 2013.
- MARTINS, Alejandra. Margaret Mee, la ilustradora que reveló secretos de las flores de la Amazonia. BBC Mundo, 26 de abril de 2016. Available at: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160415\\_margaret\\_mee\\_ilustradora\\_amazonia\\_am](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160415_margaret_mee_ilustradora_amazonia_am). Accessed on: Aug. 25, 2021.
- MEE, Margaret. *Flowers of the amazon forest: the botanical art of Margaret Mee*. New York: Garden Art Press, 2006.
- PIRES, Charline Barbosa; RIBEIRO, Daniel Cerqueira; NIYAMA, Jorge Katsumi; MATIAS-PEREIRA, José. Heritage assets: procedimentos para o reconhecimento e mensuração adotados pelos museus. *RACE*, v.14, n. 2, p. 623-652, 2015.
- PROTASIO, Regina. *Arte, artistas e arteiros: Série televisiva, textos complementares*. Rio de Janeiro: MultiRio, 2012. Available at: [https://www.multirio.rj.gov.br/media/PDF/pdf\\_1252.pdf](https://www.multirio.rj.gov.br/media/PDF/pdf_1252.pdf). Accessed on: Apr. 30, 2024.
- RYLE, J. Margaret Mee and the moonflower. *Sunday Times Magazine*, 1988. Available at: <https://johnryle.com/?article=margaret-mee-and-the-moonflower&highlight=margaret>. Accessed on: Apr. 30, 2024
- SALVIATI, Maria Elisabeth. *Manual do Aplicativo Iramuteq: compilação, organização e notas*. Planaltina: [s.n.], 2017. Available at: <http://www.iramuteq.org/documentation/fichiers/manual-do-aplicativo-iramuteq-par-maria-elisabeth-salviati>. Accessed in: Apr. 30, 2024.
- SECRETARIA DO TESOUREIRO NACIONAL. *Manual de Contabilidade Aplicada ao Setor Público - 9a Edição*. Brasília: [s.n.], 2021.
- SEGADILHA, Livia; GOMES, Renata Gonçalves. Marianne North E Margaret Mee: artistas botânicas no Brasil pós-Colonial. *Letras Escreve*, v. 6, n. 1, p. 44-56, 2016.
- SIEGEL, Leora. *Margaret Mee: flora Brasil*. Chicago Botanic Garden, 2017.
- SILVA, Alessandra da; PELLEGRIN, Ricardo de. Confluências entre a arte e a ciência na representação de uma iconografia documental. In: XVII SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, v. 2, n. 8, 2020. Pelotas/RS. Anais eletrônicos [...] Pelotas-RS: UFPel,

2020. Available at: <https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/issue/view/928/showToc>. Accessed on: Apr. 30, 2024.

SOUZA, Sanmya Cassia; COSTA, André Ricardo Reis; SANTOS, Carla Macedo Velloso dos; MOREIRA, Elaine Moreira. Valoração de ativos culturais: o caso do Teatro Amazonas. *Pensar Contábil*, v. 21, n. 74, p. 46–59, 2019.

STRASSBURGER, Rodrigo; SOUZA, Ângela Rozane Leal de; BEHR, Ariel. Contabilidade de ativos culturais: um estudo comparativo entre museus do Brasil e de outros países. *ConTexto*, v. 14, n. 28, p. 21–40, 2014.

THROSBY, D. Determining the value of cultural goods: how much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of Cultural Economics*, v. 27, p. 275–285, 2003.

**FÁTIMA DE SOUZA FREIRE**

Full Professor of Department of Accounting and Actuarial Sciences, University of Brasilia.

*ffreire@unb.br*

**LAVOISIENE RODRIGUES DE LIMA**

Professor at the University Mauricio de Nassau in Caruru-Pernambuco.

*lavoisiene@hotmail.com*

**MOURTALA ISSIFOU**

Doctoral student of the Graduate Program in Accounting Sciences (PPGCont) at the University of Brasília.

*mourtalaissifou41@yahoo.fr*

**VICTÓRIA MARQUES DA ROCHA BAUMGARTEN**

Scientific initiation scholarship holder of FAP DF, Department of Accounting Sciences at the University of Brasília.

*vbaumgarten@gmail.com*

*We would like to express our deep gratitude to the Fundação de Amparo à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF) for the generous support provided during the development of this research.*

# IMAGEM E ESTÉTICA DO PENSAMENTO RODANTE APLICADOS NAS ARTES VISUAIS AFRODIASPÓRICAS

---

## IMAGE ET ESTHÉTIQUE DE LA “PENSAMENTO RODANTE/PENSÉE ROTATIVE” APPLIQUÉE AUX ARTS VISUELS AFRO-DIASPORIQUES

---

**Alan Oliveira**

---

PENSAMENTO RODANTE  
CIRCULARIDADE  
VISUALIDADES  
DIÁSPORA AFRICANA

A produção nas artes visuais pela perspectiva afrodiaspórica, dentre outras trajetórias, dissemina aspectos circulares, espirais e outras estéticas ancestrais pelos giros e rodas dos povos africanos e seus descendentes. Conhecimentos, fazeres e saberes fundados no que denominamos como pensamento rodante. A partir das rodas, como potencial motivador e criador, os povos africanos e afrodiaspóricos mantêm suas formas comunicacionais. Aqui, apontamos algumas conexões que formulam o pensamento rodante, tendo as imagens das artes visuais como produção original dessas perspectivas.

---

PENSÉE ROTATIVE  
CIRCULARITÉ  
VISUELS  
DIASPORE AFRICAINE

La production des arts visuels dans une perspective afro-diasporique dissemine des aspects circulaires, spirales et d'autres esthétiques ancestrales à travers les tours et les cercles des peuples africains et de leurs descendants. Il s'agit de connaissance, de pratique et de compréhension fondées sur ce que nous appelons pensamento rodante/pensée rotative. Avec comme point de départ le potentiel motivateur et créatif des cercles, les peuples africains et afro-diasporiques maintiennent leurs formes de communication. Dans cet article, nous mettons en lumière les connexions qui forment la "pensamento rodante/pensée rotative", en comprenant les images des arts visuels comme une production originale de ces perspectives.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484



1. Trecho original: "The symbolism of circles, used in many rituals, is praised in art and other forms of cultural expression to stress the significance of their continuity".

2. Ideograma proverbial do alfabeto Adinkra dos povos akan, que hoje habitam áreas entre Gana e Costa do Marfim na África Ocidental. O ideograma é circular e remete ao provérbio: "nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás". Define-se como a sabedoria de ir ao passado, trazer ao presente e construir um futuro.

## INTRODUÇÃO

As produções estéticas africanas e *afrodiaspóricas*, em suas amplitudes e historicidades, recebem influências de elementos circulares ou se desenvolvem plenamente pelos círculos. Produzem rodas, giros(as) e fundam uma forma de pensamento que denominamos como "rodante" (OLIVEIRA, 2021). Essa configuração de construir e criar é confirmada quando percebemos que "o simbolismo dos círculos, usado em muitos rituais, é elogiado na arte e em outras formas de expressão cultural para enfatizar o significado de sua continuidade" (ANDRADE, 2009, p. 629. Tradução nossa). Portanto, uma das fundamentações do pensamento rodante é a proposição de expressões estéticas em torno da comunicação entre o passado, presente e futuro de forma ininterrupta.

As culturas que estruturam-se pelos povos africanos, principalmente pela religiosidade, inauguraram maneiras próprias, dentro dos caracteres gerais da arte em outros territórios fora do continente africano. Podemos situá-las nas invenções da diáspora como sugestões descolonizadoras imbuídas nesse pensamento rodante. Elas seguem um ritmo particular dos sentimentos de memória, da oralidade e da escrita, entre diferentes impressões africanas, que conduzem a outras possibilidades de representação no cenário artístico. Como profere Stuart Hall:

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas e; sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias do *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2003, p. 380).

Um exemplo dessa peculiaridade seria que essas invenções, por vezes, são construídas à base de muita dor, mas feitas, em grandes proporções e contrastes, com a alegria. Portanto, essas características próprias e relevantes observadas por Stuart Hall são questões de criatividade exercidas perante dificuldades extremas, tanto no continente quanto na diáspora, em que os povos africanos tiveram que se reinventar para preservar conhecimentos, com toda a dureza da colonização. A base religiosa negra foi, sem dúvida, um alento para formar mestres do conhecimento criativo, diante das impossibilidades.

Sabemos que boa parte das artes visuais brasileiras segue uma perspectiva estética com bases nessas religiosidades de matrizes africanas (candomblé, umbanda...) mesmo por artistas modernos não-negros(as) como Carybé (1911-1997), Mário Cravo Neto (1947-2009), Lina Bo Bardi (1914-1992), entre outros(as). Entre os(as) artistas negros(as), de diferentes linguagens (música, poesia, literatura, cinema...) isso é mais evidente: eles(as) adotaram em suas pesquisas "em e sobre a arte" (REY, 2002), representações e significados como as estéticas nagô, bantu, quilombola e outras vertentes africanas que integram o complexo cultural brasileiro. Entretanto, são esses(as) artistas que, devido ao silenciamento e apagamento decorrentes da colonialidade, merecem um olhar mais atento neste trabalho. Tentamos enxergar neles(as) a relação comunicacional das estéticas rodantes: o tempo espiralar (MARTINS, 2002), o ideograma proverbial sankofa<sup>2</sup> e outras formas circulares que se fundem na ideia de pensamento rodante que propomos.

Esse artigo é uma extensão de uma investigação mais profunda, a tese intitulada *Círculos, espirais e rodas no mundo Afro-Atlântico: itinerários do pensamento rodante* (OLIVEIRA, 2021), em que também nos dedicamos com as pesquisas de imagens da arte e sobre arte. Segundo a proponente Sandra Rey (2002), essa metodologia toma como objeto de estudo a obra de arte (e os artistas), para realizar análises pontuais, estudos históricos, meios de circulação, inserção, pensamento e outras categorias.

Dessa forma, realizamos leituras de obras e catálogos dedicados às artes visuais negras, visitas técnicas em exposições, entrevistas e outras reflexões. Assim, percebemos que as produções dos(as) artistas negro-africanos(as) do continente e da diáspora introduzem os círculos, as espirais, as rodas e outros elementos similares, em maior ou menor grau de alusões. Esses signos comunicam coisas pertinentes ao sistema ancestral, tão valorizado nessas culturas.

O encantamento das rodas, as formas geométricas, os dispositivos e evocações (ao retorno) pela sankofa/reversibilidade são recorrentes nessas produções estéticas que vão desde os rituais às experiências artísticas de diferentes linguagens. Tanto no interior dos terreiros (do candomblé, do samba, da capoeira...) como nas produções do teatro, da dança, do cinema, da literatura e das artes visuais, como mostraremos adiante, os círculos, espirais e rodas estão presentes promovendo “consciência de harmonia com as forças grandes, sem intenção apriorística, mas de retorno, de criatividade e de continuidade recíprocas. Espiral que também gira para trás e para fora do tempo social” (ROSA, 2019, p. 42).

### **O PENSAMENTO RODANTE E AS ARTES VISUAIS AFRODIASPÓRICAS**

O encontro das artes visuais no processo da diáspora negra se dá em rodas e em encruzilhadas de campos (artísticos, espirituais, acadêmicos...) de conhecimento e de processos (de pesquisas, de vivências, de criações...) que se conectam e que fluem (ou submergem) no território do Atlântico Negro. Este oceano amplo, nomeado por Paul Gilroy (2012), abriga não só as similaridades entre as culturas africanas e afrodiaspóricas como demarca portos de conhecimentos. Para Tiganá Santana:

Esse atlântico-linguagem das correntes cruzadas inventa outras correntes e destinações, ou ao menos, tem podido adir camadas outras a certas tendências históricas. Inventaram-se candomblés, palos, chulas, candombes, ferramentas, agriculturas, edificações, rosários, moçambiques, cânticos de trabalho, pontos riscados, imagens, enunciações, performances e inteligências. (SANTANA, 2021, p. 84).

O Atlântico Negro delimita cruzamentos que fluem, entre a África, a América e a Europa. As produções artísticas do continente africano variam na história e são contextualizadas, ressignificadas e preservadas em outras localidades, tendo sempre algo a exprimir.

Sendo onipresente na escrita africana e nas diversas inscrições afrodiáspóricas, podemos perceber que o símbolo circular e outras formas associadas ao círculo perpassa por diferentes criações estéticas, que também se difundiram em espirais e rodas no contexto cultural das tradições e que vão inspirar produções artísticas visuais no continente e na diáspora africana.

Dessa forma, de maneira exemplar, vale compreender como que se dá esta organização circular pensando a partir do corpo. No ensaio *Performances do tempo espiralar* (2002), Leda Maria Martins observa que diversas grafias foram introduzidas e ressignificadas na diáspora africana, por diferentes povos que aplicaram suas formas de escrita na oralidade, na gestualidade e nas inscrições corporais, seja diretamente na pele, seja nas vestimentas ou nos adornos que relevam o corpo.

Nas iniciações religiosas do candomblé, é comum que os iniciados passem por diversas ordenações complexas, como ingestão de alimentos específicos, banhos, inscrições corporais que os caracterizarão como um novo ser. Nas “saídas de iaô” (apresentação dos iniciados) nos terreiros iorubanos, é comum visualizar pinturas e desenhos no corpo dos iniciados, que caracterizam pequenos pontos esféricos. O orí (cabeça) raspado indica a presença da circularidade, que se complementa com os colares, braceletes, tornozeleiras, brincos de argolas e panos (ojás, pano-da-costa...) que atam circularmente o corpo. Ou seja, essa circularidade se apresenta constantemente e, voltamos a dizer, projeta-se nas artes por meio de um pensamento rodante.

3. Os iorubás costumam utilizar o giz a partir do *efun*, um mineral branco consagrado à Oxalá. No Brasil, a *pemba* é utilizada para desenhar corpos e pontos (no chão) nos rituais da Umbanda.

No candomblé, pinturas corporais pontilhadas, redondas ou espiraladas são feitas a partir de giz<sup>3</sup> e tinturas. As mesmas técnicas parecem ser utilizadas em diversos povos do continente africano, como os *lundas* de Angola, os *surma mursi* da Etiópia, entre outros. Tais signos há séculos utilizam corpos como suporte, mas também circulam em obras de artes afrodiaspóricas como esculturas, tecelagens, performances e pinturas tradicionais ou contemporâneas.

Os povos *chokwe* (quiocos), habitantes da região bantu-kongo, assim como seus vizinhos mais próximos (*bakongos*, *lundas*...), utilizavam essas técnicas de pinturas circulares e são reconhecidos por suas produções gráficas em diferentes suportes (corpos, madeiras, esteiras, areia...) dos desenhos conhecidos como *sona*.



**Imagem 1.** Quiocos de Luanda, 1948. Fonte: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/19661/2/Abreu%20Castelo%20Vieira%20dos%20Paxe.pdf>.

Os círculos dos povos *lundas* grafados em seus corpos, se assemelham à técnica do artista visual estadunidense Aaron Douglas, que produziu diversas pinturas na primeira metade do século XX. Integrando o movimento *Harlem Renaissance*, boa parte de suas obras são marcadas por referências ao continente africano: esfinges, máscaras e círculos concêntricos, que aparecem como marcas d'água. Esses círculos sugerem sempre a ideia de retorno e ligação à ancestralidade.

A obra intitulada *Into Bondage*, de 1936, traz silhuetas de africanos escravizados que, acorrentados, seguem em fileiras a caminho dos navios negreiros, para embarque rumo às Américas, no período do tráfico. Numa análise mais detalhada da obra, vemos um dos personagens ser atravessado por uma luz que parte de uma estrela pairada no céu. Aaron Douglas mostra o sentido de liberdade — nunca alcançado, em sentido pleno, para os negros da diáspora; a estrela-guia trata-se da *North Star*, ou a Estrela do Norte, aquela que como uma bússola, nos dá uma orientação.

Como se denotasse vibrações ou camadas invisíveis, *Into Bondage* está impressa por círculos concêntricos, como aqueles vistos nos corpos *lundas*. A obra de Aaron Douglas privilegia elementos ancestrais, conectando-se com a história dos negros nas Américas, tornando-se, portanto, para além do emblema circular, uma experiência reversível e o exercício do pensamento rodante nas artes visuais.



**Imagem 2.** Into bondage, óleo s/ tela, 153,5 x 154 cm, 1936. Fonte: National Gallery of Art - Fonte: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.38654.html#works>.

Vale ressaltar que, em outros giros perspectivos, as espirais são amplamente movimentadas pelo suporte corporal humano. Como ilustra Leda Maria Martins:

Assim, as coreografias das danças negras mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pelos rituais, cerimônias festivas e mesmo fúnebres. Aqui nesses terreiros, o movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espirada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em volteio ocupa. O corpo, sob signo da reminiscência, dança o tempo, sendo também ele, o corpo, espirais. Um saber, uma sapiência. (MARTINS, 2020, p. 12).

São estas perspectivas que tentamos enxergar, quando tratamos de outras particularidades inscritas nas produções artísticas afrodiáspóricas. Mesmo advindas das tradições, elas não deixam de ser desafiadoras, decoloniais e questionadoras na contemporaneidade.

### **DEIXA O MUNDO GIRAR: MATERIALIDADE DA “VOLTA AO MUNDO” NAS VISUALIDADES NEGRAS**

A espiral, essência potente dos conhecimentos dos povos bantu, em diálogo com a contemporaneidade, continua a ser inscrita nas obras de artistas africanos(as). Esse é o caso das instalações e outras obras da artista e pesquisadora moçambicana Anésia Manjate.

4. Entrevista concedida pela artista Anésia Manjate em 28 de junho de 2021.

As obras de Manjate tecem experimentos com materiais diversos, compondo, como ela mesmo menciona, uma descontextualização do meio em que vive, para propor “um espaço de reflexão cultural sobre a tradição na contemporaneidade” (MANJATE, 2017, p. 72). Algumas das suas instalações formam cenários circulares, que debatem estas questões e convidam o público a compreender melhor as tradições moçambicanas. Explanando um pouco mais, em suas próprias palavras, a artista explica<sup>4</sup> sua interação contemporânea com a tradição:

É o que me move como artista, expressar os meus sentimentos/ideias, crítica social, um pouco de ativismo social, dar voz a cultura moçambicana através da pesquisa sobre a influência da tradição/cultura na criação artística, onde busco elementos da tradição/cultura para expressar as minhas ideias, se olharmos para as obras “mulher changana calada”, “círculo do amor”, “cultivando a paz”, “laços”, “conselho de anciãs”, “concentração de ideias”, “Diálogo afro”, “Dialogo intercultural”, entre outros, os elementos da tradição/cultura estão muito presente. A minha obra trata assuntos ligados a cultura e como esta cultura está cravada na criação artística. (MANJATE, 2021).

A obra de Manjate, intitulada *Passaste por aqui?* de 2004, é um bom exemplo da proposta rodante. Trata-se de uma instalação em forma de espiral, desenhada com



conchas de caracol (também espirais) sobre pratos arredondados de cerâmicas, arriados ao chão. Como uma dádiva aos ancestrais, transmite a imagem do infinito. Os materiais utilizados são de uso das práticas tradicionais moçambicanas. Como preceito, os curandeiros moçambicanos utilizam as conchas de caracol para portar medicamentos naturais. Na diáspora, os moluscos que habitam estes casulos igualmente são utilizados nos cultos das religiões afro-brasileiras. Vale lembrar que os pratos de cerâmica, tal como na diáspora, são comumente utilizados para a realização de oferendas, performando também a circularidade das trocas de agradecimentos, pedidos, amarrações...



**Imagem 3.** Passaste por aqui? instalação de cerâmicas e conchas, 2004. Fonte: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/pt/artist/357.html>.

Na mesma entrevista, ao ser questionada sobre o atravessamento dos círculos nas tradições africanas e, especialmente em sua obra, Manjate assim nos respondeu:

Sim, os círculos fazem parte das tradições africanas. Se formos a ver a criança nasce numa casa (palhota) de planta circular e com cobertura de um cone recheado por uma composição de elementos que criam um ritmo e movimento que descrevem círculos, espirais, que modelam logo a partida a percepção visual muito interessante. Os utensílios domésticos, as peneiras, as panelas de barro aos instrumentos musicais como a *chigovia*, a *mbira*, o batoque, todos estes elementos. Os círculos representam consenso, frontalidade, amor, persistência, força, coragem e solidariedade; as reuniões comunitárias são feitas nos encontros familiares com uma fogueira no centro, no momento do *nkarigana wa nkarigana* (conto de estórias), os anciãos reunidos com os seus netos contando estórias, nas brincadeiras/jogos, nas comemorações, são feitas de baixo de uma árvore em que ocorre a cerimônia tradicional. Muitas vezes quando estou a criar ela surge espontaneamente. (MANJATE, 2021).



5. Disponível no canal da Pinacoteca no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ovSKrDLs9Ro>.

6. Egunguns são ancestrais nobres, cultuados em cerimônias e espaços específicos.

Numa outra perspectiva mais crítica e decolonial, a artista, curadora e pesquisadora afro-portuguesa Grada Kilomba, tem promovido debates, instalações e performances que questionam as perversidades da colonialidade como o racismo, o machismo, a branquitude e outras violências que permeiam nossas vidas. Suas produções superam a conceitualidade e sua dinâmica de trabalho procura recusar a linearidade da razão eurocêntrica e da colonização do conhecimento quando a artista adentra, também, em processos circulares. Em uma conferência<sup>5</sup> realizada em 2019, a convite da Pinacoteca de São Paulo, por ocasião de uma exposição individual nesse espaço, ela proferiu abertamente sobre sua proposta descolonizadora e transdisciplinar pelo viés circular:

O que fiz sempre foi uma outra forma de conhecimento que é transdisciplinar, que conecta com muitos formatos diferentes e com muitos pensamentos diferentes, que é uma coisa mais redonda, mais circular, eu diria. Isso para mim é exatamente também o que é a descolonização do conhecimento. É quando nós abandonamos desobedientemente, desobedecemos às disciplinas clássicas e começamos a construir linguagens, que desobedecem a estas várias disciplinas, mas que criam novas disciplinas e formatos. Isso é a descolonização, para mim, do conhecimento. (KILOMBA, 2019).

A proposta de Grada Kilomba demarca a proposta de outros(as) artistas negros e negras contemporâneos(as) brasileiros. Desalinhar-se do cânone, trazer outras perspectivas e conhecimentos, promover novos olhares e conquistar espaços elitizados para questionar esses mesmos espaços.

No Brasil, a produção visual da arte negra contemporânea (para não se limitar ao modernismo) – antes mesmo da virada do século que vai impulsionar a agência é marcada por dois artistas simbólicos nesse universo rodante (espiralar, circular, ancestral...): Mestre Didi e Rubem Valentim. Ambos buscaram conhecimento nos fundamentos das religiões de matriz africana no Brasil para a produção de seus trabalhos. Pelas artes visuais, esses dois artistas obtiveram êxito pelas criações originais, sagradas, confeccionadas a partir da estética nagô (OLIVEIRA, 2019).

Deoscóredes Maximiliano dos Santos, conhecido popularmente como Mestre Didi, nasceu em Salvador (Bahia), em 1917. Filho de Maria Bibiana dos Santos, Mãe Senhora, a terceira ialorixá (zeladora) do Terreiro Axé Opô Afonjá da Bahia, desde a sua fundação em 1910. Mestre Didi cresceu dentro de todos os preceitos possíveis da religião dos orixás e do culto aos *egunguns*<sup>6</sup>. Além de obter intenso conhecimento religioso e espiritual, foi escultor, escritor e pesquisador dos imaginários e das culturas africanas e afro-brasileiras.

As obras de Mestre Didi evocam aspectos da cultura jeje-nagô e particularizam técnicas bastante específicas, que, embora mergulhem no imaginário de diversos orixás, simbolizam principalmente os fundamentos da gênese e do renascimento do todo, da Grande Roda (o universo). Por isso, seu trabalho está mais centrado nas divindades: *Omolu*, o orixá da terra; *Nanã*, orixá do barro, dos primórdios da existência e da regeneração e *Oxumarê*, a divindade *Dan* dos povos fon situados na Costa Oeste africana. Também ligada à existência do planeta Terra, *Dan* é representado pelo arco-íris e pela serpente que circula a Grande Roda, abocanhando sua própria cauda.

7. As ferramentas dos Orixás, são símbolos materiais, utilizados como acessórios em suas manifestações nos xirês. Espadas, cajados, espelhos e outras ferramentas são distribuídas de acordo com as divindades.

8. Desenhos compostos de signos mágico-simbólicos (círculos, flechas, estrelas, cruces...) riscados ao chão com giz (Pemba) nas cerimônias e rituais da Umbanda. Cada signo corresponde a uma certa entidade e é uma forma de convidá-la a se manifestar no Terreiro. O signo também corresponde a um cântico específico, que é entoado no momento do riscado.

As esculturas de Mestre Didi correspondem, portanto, ao círculo da existência. A maioria dos seus trabalhos correspondem a esculturas serpenteadas, confeccionadas com fibras de palmeiras, tecidos, búzios, miçangas e cabaças, entre outros materiais, que reunidos, compõem pilares de uma escola inaugurada pelo Mestre na Bahia. Geralmente são obras que expandem as ferramentas<sup>7</sup> desses orixás, como o *xaxará*, de Omolu e o *ibiri*, de Nanã. Com design variante, colagem de tecidos e miçangas que trabalham as cores e a montagem das peças anexas, como cabaças, as obras trazem a circularidade tanto no imaginário do contexto impregnado no mistério e na magia desses orixás, como nas formas serpenteadas desenhadas circularmente.

Rubem Valentim, assim como Mestre Didi, também nasceu em Salvador, no ano de 1922. Graduado em Odontologia e Jornalismo, preferiu dedicar-se mesmo na produção de artes visuais, principalmente nas técnicas de pintura, desenhos, gravura, serigrafia e escultura, identificadas nos territórios da abstração, no concretismo e no construtivismo.

As obras de Rubem Valentim são potentes desenhos geométricos, que configuram expansões tridimensionais dos signos das divindades cultuadas no candomblé e dos pontos riscados<sup>8</sup> da umbanda. As cores têm representações ligadas aos orixás, bem como suas ferramentas ou narrativas listadas nos mitos imaginários da religiosidade afro. A ideia do artista se fundamentava diretamente em suas raízes. Para ele, tornava-se essencial inserir o contexto afroestético no Brasil, enquanto paisagem e história. Em outra esfera, percebemos que o seu trabalho pulsa o pensamento rodante afrodiaspórico, mira o contexto ancestral e foge de determinadas regras colonizadoras.

Em 2019, o Museu Nacional da República, em Brasília, promoveu a exposição *Simbólico Sagrado*, reunindo obras de Mestre Didi e Rubem Valentim. Distribuídas pelo grande salão da exposição, os visitantes puderam conferir as semelhanças votivas entre os dois artistas em suas criações. A proposta da exposição teve certamente a ideia de reunir essas similaridades entre Didi e Valentim que visam, de acordo com a curadora Thais Darzé, "(...) defender, preservar, difundir e elevar a cultura e o legado dos povos africanos, pensando numa identidade genuinamente brasileira" (DARZÉ, 2019, p. 5). Porém, não somente isso: a proposta promoveu também homenagem a dois artistas modernos que ultrapassaram as fronteiras do cânone artístico e que realizaram uma outra busca em suas produções, aquela inscrita na decolonialidade. Como novamente afirma a curadora, em relação a essa teoria:

A meu ver, esses dois artistas são exemplos dos resultados desse tipo de pensamento no Brasil. Ambos nos fazem questionar a hegemonia tanto das teorias, como dos poderes institucionalizados e dos espaços ocupados por essa temática no sistema tradicional das artes. (DARZÉ, 2019, p. 05).

Vale ressaltar que, ao visitar a exposição, encontramos diversas circularidades impressas e aplicadas nas gravuras, pinturas e esculturas de Rubem Valentim, bem como na sutileza trabalhada na espiritualidade de terreiro de Mestre Didi em suas esculturas. Mas outra situação nos impressionou: a sensibilidade da curadora, ao distribuir circularmente, as esculturas destes dois artistas no centro do salão da exposição, formando uma grande roda. Como o símbolo das rodas são emblemáticos nas religiões de matriz africana, que foi a fonte primordial de estudos e influências para ambos os artistas, encontramos nesta instalação exposta, mais uma vez, a expressão



**Imagem 4.** Roda de esculturas de Mestre Didi e Rubem Valentim, 2020. Fonte: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/42460>.

circular nas artes visuais afro-brasileiras pela experiência curatorial, sendo induzida pelo pensamento rodante. Entendemos, portanto, que esse comportamento circula também por outras vias dos processos artísticos além da produção dos artistas.

### **DESAZENDO A RODA**

Não há como encerrar um processo infinito, tal como o escritor Guimarães Rosa quando chegava na última página de seus escritos, propomos rodar e rodar. Entretanto, podemos observar neste breve exposto, que essa manifestação das rodas, dos giros, dos círculos, das espirais e outros elementos associados frequentam intimamente às produções das artes visuais negras. E nem sempre manifestos somente pela configuração geométrica (embora muitas produções pesquisadas tenham encontrado os círculos concêntricos), mas pela valorização ancestral que também é rodante.

Se os processos formativos, comunicacionais e criativos de diversos artistas são desenvolvidos por meio da academia, de cursos livres ou pela autodidática, compreendemos que nas obras de artistas negros e negras, além dessas ascensões cognitivas, pulsam relações mais profundas, apreendidas no meio afroreligioso onde o círculo e as rodas são fortemente abraçados. Nesse balaio de mistérios, encontros, acolhimentos e rotatividade de valorização ancestral, se sobressai o pensamento rodante, que influencia as produções culturais como as artes visuais, um campo também disseminado por essa filosofia particular dos povos africanos e afrodiáspóricos.

### **REFERÊNCIAS**

- ANDRADE, Elizabeth. Space and time. In: Asante, Molefi Kete; Mazama, Ama. (Editors). Encyclopedia of African religion. California: SAGE Publications, 2009, p. 629-630.
- DARZÉ, Thais. Simbólico Sagrado (texto curatorial) In: Simbólico Sagrado: Mestre Didi e Rubem Valetim. (Catálogo). Brasília: Museu Nacional da República – Secretaria

- de Cultura e Economia Criativa, 2019, p. 5-8.
- DOUGLAS, Aaron. Into bondage. 1936. Oléo sobre tela 153,5 x 154 cm. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.38654.html#works>. Acesso em 20/jan/2020.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- HALL, Stuart. Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais. Editora UFMG, 2003.
- JANMART, Jean; José REDINHA. La station préhistorique de Candala. Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola. 1948.
- KILOMBA, Grada; Ribeiro, Djamila. Roda de conversa Grada Kilomba e Djamila Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ovSKrDLs9Ro>. Acesso em 20/jan/2020.
- MANJATE, Anésia. Passaste por aqui? instalação de cerâmicas e conchas, dimensões variáveis, 2004. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/pt/artist/357.html>. Acesso em 22/mai/2021.
- \_\_\_\_\_. A tradição na arte contemporânea moçambicana: um contributo artístico através de instalações compostas por esculturas. 2017. 157f, il. Dissertação de Mestrado. Évora: Universidade de Évora - Mestrado em Práticas Artísticas e Artes Visuais, 2017.
- \_\_\_\_\_. Sem título. Entrevista concedida a Alan Santos de Oliveira. Brasília, 28 jun. 2021. (Via correio eletrônico).
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: Ravetti, Graciela, Arbex, Márcia (Org.). Performance, exílio e fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002, p. 69-90.
- \_\_\_\_\_. Corpo, encruzilhada de saberes. In: TAVARES, Julio Cesar de. Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020, p. 7-15.
- OLIVEIRA, Alan Santos de. A Criatividade nagô pela produção estética-cultural nas artes visuais: Mestre Didi e Dalton Paula. In: SEABRA, Lavínia (Organizadora). Processos contemporâneos: da ideia à publicação. Goiânia: Gráfica UFG, 2019, p. 135-144.
- \_\_\_\_\_. Círculos, espirais e rodas no mundo afro-atlântico: itinerários do pensamento rodante. 2021. 236 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: Brites, Blanca; Tessler, Elida (org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002, p. 123-140.
- ROSA, Allan Santos da. Pedagogia, autonomia e mocambagem. São Paulo: Pólen, 2019.
- SANTANA, Tiganá. A capoeira do pensamento. In: Oliveira, Antonio Leal de; Ribeiro, Marcia; Del Rey, Laura. (Orgs.) Cajubí: ruptura e reencanto. São Paulo: Incompleta, 2021, p. 83-90.

### **ALAN OLIVEIRA**

Professor e pesquisador. Doutor em Comunicação pela linha de pesquisa Imagem, Estética e Culturas Contemporâneas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (2021).

*O presente artigo é um recorte da tese de doutorado 'Círculos, espirais e rodas no mundo afro-atlântico: itinerários do pensamento rodante', defendida no PPG em Comunicação da Universidade de Brasília em 2021. O contorno dessa pesquisa gerou texto apresentado no V Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual (SIPACV) em 2022 na Universidade Federal de Goiás (UFG). Após o evento, houve a necessidade de ajustes, aprofundamento e adaptações.*

# ENTRE IMAGEM E TEXTO: O TESTEMUNHO GRÁFICO COMO OLHAR DO ILUSTRADOR-TESTEMUNHA

---

## BETWEEN IMAGE AND TEXT: THE GRAPHIC TESTIMONY AS THE WITNESS ILLUSTRATOR REGARD

---

**Felipe Muanis**

---

IMAGEM  
MEMÓRIA  
TESTEMUNHO  
TESTEMUNHO GRÁFICO  
ILUSTRADOR-TESTEMUNHA

A proposta desse artigo reside em fazer uma análise buscando as características, similaridades, diferenças e especificidades do testemunho gráfico (artesanal ou técnico) em contraposição ao texto escrito, ou seja, realizado não a partir de palavras, mas a partir de ilustrações e pinturas. Tanto quanto depoimentos orais gravados em fita magnética ou filme, ou registrados em textos e livros, as imagens gráficas se apresentam como testemunhos potentes de acontecimentos de situações-limite, mas muitas vezes são negligenciadas como formas de testemunho. Pretende-se demonstrar como testemunhos gráficos de sobreviventes são contribuições tão importantes quanto os textos escritos, em função de sua temporalidade e práticas de produção, evidenciando aqui, a singularidade do ilustrador-testemunha.

---

IMAGE  
MEMORY  
TESTIMONY  
GRAPHIC TESTIMONY  
WITNESS ILLUSTRATOR

This article aims to analyze the characteristics, similarities, differences, and specificities of the graphic testimony (handmade or technical) as opposed to the written text, that is, made not from words but from illustrations and paintings. As much as oral testimonies are recorded on magnetic tape or film or in texts and books, graphic images are presented as powerful testimonies of events in extreme situations. Still, they are often neglected as forms of testimony. It is intended demonstrate how graphic testimonies of survivors are contributions as significant as written texts due to their temporality and production practices, evidencing here the uniqueness of the illustrator-witness.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484



“O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar.”

(AGAMBEN, 2008, p.36)

## INTRODUÇÃO

1. Uma versão preliminar e reduzida deste texto foi apresentada no Congresso Internacional Entre Restos e Rastos: ficções de arquivo, arquivos na ficção, em 24 de novembro de 2023, no Departamento de Línguas e Culturas na Universidade de Aveiro em Portugal.

2. Parte do levantamento de dados sobre os artistas, que subsidiou este artigo, só foi possível com a bolsa de iniciação científica da Universidade Federal de Juiz de Fora aos alunos Daniel Cenachi Cury e Maria Luiza Motta Figueiredo Pamplona e da voluntária Clara Luchesi nos anos de 2020 e 2021. A pesquisa conta ainda com a colaboração da doutoranda Andressa Caires Pinto (Ruhr-Universität Bochum, Alemanha), pesquisadora do grupo de pesquisa ENTELAS/UFJF.

3. Para mais detalhes ver: MUANIS, Felipe. Iconografia das situações-limite: testemunhos gráficos, apesar de tudo. *Revista de Letras. Vila Real*, v. 1, n. 8, p. 55-74, 2023. Disponível em: <https://revistadeletras.utad.pt/index.php/revistadeletras/article/view/323> Acesso: 29 maio. 2024.

A história se encarrega de diversas narrativas, entre elas as situações-limite de guerras, conflitos e regimes de exceção. Além do relato por vezes factual e frio, esses acontecimentos se explicam sobretudo na coleção esparsa de depoimentos de suas vítimas, testemunhas que os experienciaram e, com sorte e argúcia, sobreviveram para narrar o difícil cotidiano daqueles momentos. Sem esse aprofundamento, muitas vezes se perdem não apenas os detalhes, mas a compreensão da desumanidade que esses eventos proporcionaram. Tais relatos individuais resgatam a visibilidade do cotidiano e da experiência das vítimas, sem os quais nunca se poderia ter uma total dimensão da crueldade dos espaços de conflito em que tomaram parte<sup>1 e 2</sup>.

Nesse sentido, os conflitos e seus atores, suas vítimas, mas também seus algozes, forneceram, ao longo da história, inúmeras dessas narrativas mediante a produção de artigos, livros, entrevistas, depoimentos e documentos, ou seja, foram e são produzidas coleções de testemunhos baseados, nomeadamente, no texto tanto escrito quanto oral, que recebem mais ou menos a atenção de pesquisadores, curiosos e pessoas envolvidas, bem como de seus descendentes. Cabe, contudo, perceber, que existem outras formas de testemunho que não se restringem ao texto escrito e ao texto oral, mas ao imagético. Desse modo, não se pode obliterar toda uma rica produção de imagens que, com ou sem palavras, ou narrativa, apresentam-se como testemunhos contundentes e que colaboram com a compreensão histórica desses acontecimentos.

O foco deste artigo, portanto, reside na constituição de uma análise dos testemunhos imagéticos como possibilidade de testemunho, concretizados por vítimas de guerras ou ditaduras, que presenciaram e viveram o acontecimento opressor. Pensar o testemunho em imagens, em diferentes mídias, contribui não apenas para valorizar essa modalidade de testemunho em complementaridade ao verbal, tanto escrito quanto oral, mas também para perceber suas singularidades. Nesse sentido, a imagem e o seu caráter de representação de um referente traumático, mostra-se como um espaço específico, com suas próprias particularidades, exigências, além de uma ética distinta dos testemunhos textuais, como se evidencia no discurso contrário às imagens de arquivo dos campos de concentração, do cineasta Claude Lanzmann, questionado por Georges Didi-Huberman em seu livro *Imagens apesar de tudo* (2020). Se através da oralidade ou da escrita, se enaltece o testemunho de uma situação limite, por outro lado, no campo da imagem, sobretudo da imagem técnica, há inúmeros exemplos de uma interdição. Surge uma iconoclastia de algumas imagens que, para alguns, tornar-se-iam imagens indesejadas, problemáticas, totalizantes e proibidas<sup>3</sup>.

Não obstante, a discussão sobre o testemunho é complexa e está longe de ser pacífica. Alguns problemas se impõem como ponto de partida, devem ser contextualizados para viabilizar uma sustentação metodológica do debate entre o testemunho escrito e o imagético, para depois se perceber a importância, validade e necessidade desses últimos.

## DISTÚRBIOS DO TESTEMUNHO

O senso comum associa o ato de testemunho com a noção de verdade, ou seja, a pessoa que esteve em um dado acontecimento tem legitimidade para narrar, pois o acompanhou e o presenciou. Desse modo, ele e sua palavra se tornariam fiadores da verdade, de um passado que só poderia ser resgatado indiciamente, pelos rastros e marcas deixadas. Apesar disso, essa verdade como algo totalizante se limita a uma impressão, algo que decerto é incompleto e inconclusivo. Nem se considerará aqui uma primeira possibilidade óbvia e natural, nesses casos, de que a testemunha possa efetivamente, e por diferentes razões, mentir em seu relato.

Partindo do pressuposto de uma intencionalidade de apresentar a verdade em seu testemunho, este ainda apresenta uma série de fragilidades que não o invalida, mas cria inconstância. Nesse sentido, elege-se aqui três impasses do testemunho que, em tese, podem comprometer a sua integridade: a falibilidade da memória, a opção do sujeito se constituir ou não como testemunha e o evento ser intestemunhável. Essas variáveis podem comprometer em maior ou menor grau a integridade da representação do acontecimento através do testemunho, o que de modo algum o invalida, mas demanda atenção.

4. Ainda que ele fosse correspondente e não um prisioneiro vivendo o seu trauma de guerra, é um pouco conhecida a descrição de Charles Baudelaire em *Sobre a Modernidade (Le peintre de la vie moderne)* (1996) sobre a prática dos esboços feitos pelo ilustrador Constantin Guys que "desenha de memória, e não a partir do modelo, salvo em casos (a guerra da Crimeia por exemplo) em que há necessidade urgente de tomar notas imediatas, rápidas, e de fixar as linhas principais de um tema (...). Estabelece-se assim um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno". (1996, p. 29-30)

5. Aqui se parte de uma distinção entre ver e olhar, em que o primeiro constitui no ato fisiológico de perceber o mundo pela imagem através dos olhos. No sentido aqui atribuído, "olhar" constitui uma intencionalidade no ver, um gesto de ver, que busca apreender a realidade através de uma imagem fornecida pelo ver, que se transforma posteriormente em imagem mental, para que possa ser acionada pela memória, desde que se deseje.

Tanto o escritor francês Jean-Norton Cru (2008), combatente da Primeira Guerra Mundial, quanto o escritor italiano Primo Levi, prisioneiro do campo de concentração de Auschwitz na Segunda Guerra Mundial, em diferentes momentos e com diferentes pontos de vista – como soldado e como prisioneiro, respectivamente - apontaram para a falibilidade da memória da testemunha. Cru argumentava que um testemunho totalizante sobre um acontecimento é impossível, uma vez que quem o presenciou completa suas lacunas instintivamente com sua própria interpretação e, depois, não discerne o que de fato viu com o que de fato completou com sua subjetividade. Levi (2006), por sua vez, de certa forma complexifica essa parcialidade do testemunho a partir do que chama de "mecanismo de falsificação da memória" em que os próprios traumas, "a interferência de outras recordações "concorrentes"; estados anormais de consciência; repressões; recalques" (2006, p.17), além da própria vulnerabilidade da memória que suscetível a esquecimentos e reinterpretações, modifica a lembrança e conseqüentemente o testemunho, de forma não intencional ou premeditada.

O segundo problema do testemunho é a opção do sujeito por se constituir ou não como testemunha, ou seja, esse papel não é encarnado naturalmente e de forma mandatária, mas, pelo contrário, a partir de uma decisão muitas vezes penosa. Por um lado, existe o sujeito que a tudo observa, anota de memória ou em papel, em texto ou desenho, para não esquecer de nenhum detalhe<sup>4</sup>. Ou seja, não necessariamente, diante de um acontecimento que haja envolvimento e grande trauma, o sujeito se dispõe a olhar<sup>5</sup> e a ser testemunha, como forma de preservar a si e a sua memória futura da experiência vivida. Pode simplesmente não querer retornar e presentificar a memória do trauma, para usar um termo de Paul Ricoeur: "o enigma da presença do ausente, enigma comum à imaginação e à memória" (2007, 28).

A questão central de Ricoeur é que a imagem memória – ou seja, a imagem formada pela memória – traduz a ideia de *presença do ausente*. Ou seja, puxar uma imagem de uma pessoa ou acontecimento pela memória seria a constituição de uma presença aparente desta pessoa ou acontecimento passado, e que a imagem memória presentifica. É como se a presença aparente do acontecimento, possibilitado pela

imagem memória, pudesse de certa forma reproduzir o estado de presença do momento original. (Muanis, 2019, p. 101).

Ricoeur dialoga com a teoria de Bergson em *Matéria e Memória* (2011), que trata da memória-hábito, exercitada para não se esquecer, e a memória por excelência que é a memória-lembrança, aquela que nos invade sem aviso e sem pedir permissão, sejam elas lembranças boas ou dolorosas. No caso dos traumas, a memória-lembrança surge e permite, eventualmente, uma reelaboração do passado vivido, permitindo à testemunha a possibilidade de uma nova compreensão do acontecimento.

Quando o fotógrafo Wilhelm Brasse, que fez 50 mil fotos em Auschwitz, entre cadastro de prisioneiros e fotos de oficiais, afirmou que andava pelo campo de cabeça baixa e se aproveitava de trabalhar em um ambiente sem janelas para não olhar para fora e ver a realidade do campo de concentração, ele queria, ironicamente, fugir das imagens, impedir que a memória-lembrança se manifestasse no seu futuro ainda incerto: “quanto menos visse, menos teria para recordar. (...) Ele não procurava o mundo e, por sua vez, o mundo deixava-o em paz.” (Crippa; Onnis, 2020, 39). Ainda que Brasse tentasse desviar de suas lembranças, não podia fugir ao seu destino, uma vez que inúmeras pessoas que foram para as câmaras de gás, passaram pelas suas lentes e, conseqüentemente, pelo seu olhar, permanecendo em sua memória mais tempo do que estiveram no campo de Auschwitz.

A postura é oposta para aqueles que são conscientemente comprometidos e optam pelo testemunho e pela memória-hábito, como é o caso do arquiteto Miguel Lawner, prisioneiro político no campo de concentração no deserto de Atacama, durante a ditadura chilena de Augusto Pinochet (1973-1990). Lawner diariamente desenhava as mesmas cenas de seu cativeiro e as descartava ulteriormente, para as refazer no dia seguinte e assim, sucessivamente, para quando liberto, conseguisse representar através de suas imagens e memória o campo de forma automática e com exatidão<sup>6</sup>. Posteriormente à ditadura chilena, ao verem as imagens de Lawner divulgadas, os próprios guardas do campo ficaram impressionados com tamanha exatidão das instalações e daquela realidade.

Por fim, o terceiro problema envolve as discussões mais acaloradas e provém da experiência limite das câmaras de gás na Segunda Guerra Mundial. Para inúmeros autores, artistas e intelectuais, sobretudo pertencentes à comunidade judaica, o genocídio da Shoah<sup>7</sup> criou um problema e tornou o testemunho impossível e irrepresentável. Para Dori Laub (1995), é impossível uma visão completa do evento da Shoah, o que faz deste um evento sem testemunhas. Agamben (2008, 43), por sua vez, afirma que os sobreviventes são na verdade pseudo-testemunhas porque não presenciaram tudo. As “testemunhas integrais”, as que de fato tudo viram, não viveram para transmitir as suas experiências nas câmaras de gás. Essa discussão se torna ainda mais contundente justamente no âmbito da imagem, em que as representações dos campos são malvistas, na continuidade de alguns desses argumentos, por induzirem uma hipotética totalidade da representação pela imagem, o que prestaria uma visão limitada, parcial e menos grave do que foi o extermínio nos campos de concentração nazistas.

É nesse sentido que o cineasta Claude Lanzmann em seu documentário *Shoah* (1984) se baseia quase que inteiramente em entrevistas de testemunhas, sobretudo ex-prisioneiros. Dessa forma, priorizou os relatos pessoais e renunciou a qualquer

6. Para mais detalhes, ver o filme *Nostalgia da Luz* (2010), direção de Patricio Guzmán.

7. A palavra shoah vem do hebraico e significa calamidade, ruína e destruição. Alguns teóricos, como Giorgio Agamben (2008), defendem que shoah é a palavra correta para designar o genocídio judeu nas câmaras de gás, e não “holocausto”. Esta última traria um caráter positivo de sacrifício para se atingir uma redenção, o que de forma alguma poderia se atribuir ao morticínio nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial.

imagem de arquivo dos campos ou de sua liberação que, na opinião de Lanzmann, deveriam todas ser queimadas. Esse embate, contudo, parece ser mais contundente ou problemático no regime da imagem técnica pois, para o cineasta, as imagens de arquivo seriam “imagens sem imaginação” (Didi-Huberman, 2008, 93) e a imaginação seria a única forma de se tentar racionalizar o que aconteceu nos campos. Ao contrário, como lembra Jean-Luc Nancy (2003), ninguém parece se incomodar com a representação da Shoah feita por pintores e ilustradores presentes nos campos, como no caso do artista David Olère, que foi *Sonderkommando* em Auschwitz.

Esses três distúrbios no testemunho, e certamente há outros, evidenciam, apesar de sua importância, a precariedade – mas não sua invalidade - e a necessidade de se olhar para ele, em todas as suas formas, suportes artísticos e mídias, uma vez que nenhum, por maior valor que tenha, possa ser conclusivo ou definitivo sobre um acontecimento, principalmente quando traumático. Nesse sentido, debruçar-se sobre as possibilidades distintas de textos testemunhais podem lançar pistas sobre suas perspectivas imagéticas.

### ENTRE TEXTOS E IMAGENS

Ainda que seja um texto quase centenário e tomando aqui a guerra como um tema limite de análise dos testemunhos, talvez seja útil retomar a definição de Jean Norton Cru (2008) sobre os gêneros possíveis de testemunho de guerra, encontrados em diferentes tipos de texto. De acordo com o autor, o testemunho surge de maneiras quase infinitas, mas ele elenca em cinco grupos principais: de um lado sob forma de diário, que teria menos valor literário por ser baseado em datas precisas dos acontecimentos e que prejudicam a fabulação. De outro as memórias, opostas ao diário, que não se prendem às datas, trabalham com maior liberdade cronológica e de invenção, possibilitando maior riqueza literária. Além desses, o terceiro, seriam as reflexões, que não se limitam ao acontecimento factual, mas expõem os pensamentos e meditações da testemunha em que esta reflete sobre o contexto mais específico e mais amplo da guerra. As cartas, por sua vez, constituem-se como a troca de mensagens de uma testemunha, seja soldado ou prisioneiro, e tem características próprias como a sua fragmentação e o fato de terem sido escritas sem o intuito de serem publicadas, o que as diferencia das demais, pois não agrega correções e implica posteriormente em uma eventual edição e escolha do material a ser publicado. Por fim viriam os romances, um gênero híbrido que mistura realidade e ficção em que as memórias são personificadas na figura de um personagem fictício onde, segundo Cru, há um apagamento do autor.

Na literatura há incontáveis obras testemunhais que se adequam a essas possibilidades, em que o gênero de memórias parece sobressair, em seus mais diferentes estilos, inflexões e em eventos distintos. São exemplares obras como *A malta das trincheiras* (1918) de André Brun e *A estranha derrota* (1946) de Marc Bloch, ambos sobre suas experiências como combatentes na Primeira Grande Guerra. Outrossim, a Segunda Guerra Mundial proporciona até hoje uma vasta bibliografia testemunhal, com destaque para a extensa obra de Primo Levi, um de seus maiores representantes, começando por *É isto um homem* (1988) e terminando por *Os afogados e os sobreviventes* (2006). Em tom mais poético, Charlotte Delbo foi uma das poucas escritoras mulheres a dar vazão ao testemunho feminino dos campos em *Nenhum de nós voltará* (2020),

em Auschwitz, onde também esteve o tcheco Walter Spitzer que contou em *Sauvé par le dessin* (2004), como sua habilidade de desenhista lhe proporcionou as condições de sobrevivência. Outros relatos testemunhais se aproximam do gênero reflexão como o *L'écriture ou la vie* (1994) do espanhol Jorge Semprún; do diário, como o *Diário di Gusen* (1974), de Aldo Carpi; ou as memórias biográficas *O Fotógrafo de Auschwitz* (2020), de Wilhelm Brasse, escrito por Lucca Crippa e Maurizio Onnis. Todas essas obras, entre tantas outras, trazem depoimentos fundamentais sobre o dia a dia dos campos de concentração e de batalha, enfrentando os mesmos desafios impostos pelo testemunho, discutidos anteriormente.

Enquanto os textos testemunhais são boa parte das vezes concebidos posteriormente, após o seu autor elaborar a sua própria experiência e enfim se sentir apto e pronto – com todas as limitações que esse conceito implica para quem foi testemunha e viveu esses espaços de morte, dor, medo, fome e conflito – para compartilhar seus traumas, a imagem parte de um princípio muitas vezes distinto. Ela é por vezes confeccionada ainda no próprio espaço e até mesmo no momento ou até algumas horas após o acontecimento. Nesse sentido, o texto testemunhal muitas vezes aparece após uma necessidade posterior do sobrevivente em falar o que viveu – Paul Ricoeur (2007, 38), a partir de Aristóteles, fala em uma necessidade de distância de tempo -, frequentemente após um longo processo de digerir a sua própria negação da memória. Quem testemunha através da imagem e que a produz ainda dentro do espaço de conflito, tem em si a inabalável perseguição ao testemunho, ao qual não se furta ou se nega – essa decisão já foi tomada diante do momento do acontecimento, através da intenção do seu olhar por sobre o evento testemunhado.

Do ponto de vista das imagens, há ainda uma variedade de mídias que comprometem especificidades distintas do testemunho e que se complementam tanto entre si, quanto com os relatos literários. Elas não implicam absolutamente um testemunho tradicional, por não contarem necessariamente uma narrativa, mas o seu valor indicial e icônico de testemunho continuaria presente. Nesse sentido, as imagens testemunhais poderiam ser divididas naquelas que são narrativas, sequenciais, e consequentemente atreladas a um texto, como filmes e histórias em quadrinhos. Estas contam uma história com relações de causa e consequência. De outro lado, há aquelas imagens não narrativas, que se resumem a imagens estáticas e soltas, que evidenciam uma cena ou acontecimento, mas que não imprimem uma narrativa em si, que é o caso de ilustrações, pinturas e fotografias. Nesse caso, o ato de narrar dessas imagens estáticas, muitas vezes, só se confirma através de textos de apoio fora delas, que a legendam.

Outra característica importante do testemunho imagético é a possibilidade de sua efetiva concretização ainda em meio ao acontecimento, o que depende também das possibilidades relativas ao seu contexto de produção. Naturalmente que em guerras, e mesmo em cativeiros, existem correspondentes de jornais ou mesmo soldados e prisioneiros que conseguem fazer anotações, esboços rápidos, fotografias e até mesmo filmes mostrando a realidade. Essas ações envolvem níveis diferentes de viabilidade em função de como o seu agente está inserido naquele contexto: como um simples observador, como oficial ou como prisioneiro. Os dois primeiros detêm os meios de produção e processamento da imagem, sem maiores interdições, inclusive com equipamentos mais caros e a possibilidade de completar o processo da imagem técnica – no caso de revelações<sup>8</sup> e ampliações fotográficas e fílmicas – e sua posterior

8. Aqui, naturalmente, a referência tomada por este artigo são acontecimentos de conflitos que aconteceram antes da tecnologia digital e da contemporânea profusão de celulares como dispositivos produtores e distribuidores de imagens técnicas e que, pela sua disponibilidade e fácil acesso, permite mais imagens técnicas em zonas de guerras e conflitos, diferentes de momentos passados.

distribuição em segurança. Já os prisioneiros estão alijados desse processo mais complexo, a eles restando a imagem artesanal do desenho e, assim mesmo, quando conseguem ter acesso a um material simples, a partir do lápis e papel. Essa imagem parte de um esforço extra, de um ato heroico e de sobrevivência, furtivo e transgressor, que a imagem autorizada não apenas não contempla, como tampouco se traduz em seu traço.

### **AS IMAGENS TÉCNICAS: FOTOGRAFIAS E FILMES**

Essa última dicotomia também se mostra em qualquer expressão fotográfica e fílmica que não seja de âmbito da encenação e da ficção e que demanda o registro durante o acontecimento, o que nem sempre é possível. Assim, pode-se presumir que o testemunho durante o acontecimento é mais provável por parte de quem não é a sua vítima, ou seja, um jornalista ou um oficial militar que detenha a permissão de utilização dos meios técnicos de produção da imagem, seja ele opressor ou não. Desse modo, os filmes e fotografias, sobretudo de conflitos do passado, não costumam trazer em si a representação imagética feita pela própria vítima, a não ser que excepcionalmente se tenha acesso a este equipamento, seja por alguma regalia do ofício nos campos, como no caso de Wilhelm Brasse, o fotógrafo de Auschwitz.

As fotografias eram muito improváveis aos prisioneiros dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, até porque estes muito dificilmente tinham acesso a equipamentos fotográficos. As imagens técnicas que existiam eram feitas por oficiais nazistas, até mesmo como forma de orgulho pelas atrocidades nos campos, ou por prisioneiros a mando deles – era, enfim, uma atividade controlada e restrita. Quando não por estes prisioneiros autorizados a serviço de oficiais ou por estes, de modo mais difícil, eram raramente feitas por prisioneiros às escondidas. Nesse caso, a fotografia feita por um prisioneiro é tirada de modo furtivo, quando se conseguia uma câmera ilegalmente para, na busca de um testemunho, se fazer um registro proibido, como foi o caso das 4 fotografias tiradas em 1944 na saída do crematório de Auschwitz, considerados a única prova fotográfica do extermínio e das câmaras de gás. A exibição dessas fotografias causou a controvérsia levantada por Claude Lanzmann, Gérard Wajcman e Elizabeth Pagnoux quando da sua exposição no Centro Georges Pompidou em 2001 e depois respondida minuciosamente por Georges Didi-Huberman no livro *Imagens apesar de tudo* (2020). Essas fotos, inclusive, só foram possíveis com a ajuda de Brasse, que revelou e escondeu as fotos para que fossem enviadas para fora de Auschwitz, denunciando o genocídio no campo. Essas imagens são de natureza totalmente distinta, tanto no olhar quanto na evidenciação do seu processo de produção. Fotografias mal enquadradas, borradas, com pouco contraste, que não seguem os cânones da boa imagem técnica, denunciando de forma clara o papel ocupado por aquela testemunha que materializou o seu olhar e a sua presença como oprimido, em um espaço de perigo, medo e tensão. Daí a justificada indignação de Didi-Huberman ao constatar que o Museu Memorial de Auschwitz-Birkenau, posteriormente, reenquadrou 3 das 4 fotografias da saída do crematório, as imprimiu e as expôs em *banners* no local de milhares de mortes. O reenquadramento e a nitidez daquelas fotografias esvaziam a imagem de sua componente dramática de testemunho, da condição de quem presenciou aquele momento e de como se arriscou para produzir aquela imagem. Como lembra Didi-Huberman ao fazer a sua crítica à decisão da



curadoria do Museu de suprimir uma das fotografias com menos legibilidade e reenquadrar as outras três:

Para nós, que aceitamos examiná-la, essa fotografia “defeituosa”, “abstrata” ou “desorientada” testemunha algo que permanece essencial, isto é, o próprio perigo, o vital perigo de presenciar o que acontecia em Birkenau. Testemunha a situação de urgência e de quase impossibilidade de testemunhar naquele momento preciso da história. Para o idealizador do “lugar de memória”, essa fotografia é inútil, uma vez que privada do referente que ela visa: não se vê ninguém nessa imagem. Mas será necessária uma realidade claramente visível – ou legível – para que o testemunho se consume? (Didi-Huberman, 2017, 49).

Imagens como essas, feitas por prisioneiros, contudo, eram ainda mais difíceis no caso distinto da imagem em movimento. Até antes do advento da imagem digital contemporânea, a sua imagem furtiva era ainda mais complicada, pelo tamanho e ruído proporcionado pelas antigas câmeras, que impediam um registro discreto das imagens.

Nesse caso, os registros de imagens em movimento, por exemplo, dos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial, ou foram feitos pelos próprios oficiais nazistas, ou pelos aliados a partir da liberação. É exemplo do primeiro o inacreditável filme de propaganda nazista feito em Westerbork na Holanda, também em 1944, filmado a mando dos oficiais pelo fotógrafo judeu Rudolf Breslauer e que mostra um campo de concentração ilusório, falsa propaganda, com prisioneiros em boas condições de vida, higiene, trabalho e até mesmo em momentos de descontração e entretenimento, contrariando nos mínimos detalhes as condições reais dos campos naquele período. Parte desse material foi posteriormente ressignificado criticamente pelo cineasta Harun Farocki no filme *Intervalo* (2007), desconstruindo seu caráter ilusionista. O outro exemplo de filmes feitos por soldados na liberação dos campos, é o caso do registro fílmico feito pelo ainda jovem soldado e futuro cineasta Samuel Fuller, mostrando os oficiais estadunidenses forçando os soldados nazistas a fazerem um enterro digno para algumas vítimas dos campos, tudo sobre o olhar dos sobreviventes. O registro de Fuller se tornou, posteriormente, a parte central do documentário de Emil Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible* (1988).

Essa preponderância da imagem técnica estar nas mãos do opressor durante o genocídio, de certa forma justifica o argumento de Lanzmann de que ao se assistir uma imagem feita por um oficial nazista, o espectador se coloca no lugar do agressor por assumir o seu olhar. Lanzmann não dá nenhuma opção: feitas durante o cativeiro, eram as imagens perversas do perpetrador; já quando feitas após a liberação, traziam um caráter de totalidade das imagens que elas não podiam carregar por ser um evento intestemunhável, conforme mencionado anteriormente em Dori Laub ou Giorgio Agamben:

Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. (Agamben, 2008, 43).

Dessa forma, estabelece-se o problema ético das imagens técnicas feitas durante ou logo após a liberação dos campos, quando os sobreviventes ainda se arrastavam como mortos-vivos. Por isso que, para Lanzmann, algumas imagens deveriam ser destruídas:

E se eu tivesse encontrado um filme existente - um filme secreto porque era estritamente proibido - feito por um SS que mostrasse como três mil judeus, homens, mulheres, crianças, morreram juntos em uma câmara de gás no crematório II em Auschwitz, se eu tivesse descoberto isso, não só não o teria mostrado, mas o teria destruído. Não sei dizer por quê. É óbvio. (Lanzmann apud Didi-Huberman, 2008, 95, tradução nossa).

9. Lanzmann argumenta o contrário, que a existência da imagem funcionaria como a necessidade de uma demanda de prova do genocídio cometido contra os judeus. Ou seja, para o cineasta francês, a imagem dos campos e do extermínio favorece o negacionismo da Shoah.

Essa decisão seria discutível e complexa porque se apagariam assim rastros e registros históricos que podem ser pensados, repensados, debatidos e ressignificados, aliás como fizeram, Emil Weiss e Harun Farocki em seus filmes com imagens de arquivo, ainda que sem imagens das câmeras de gás em si. Pior do que isso, correr-se-ia o risco de dar argumentos aos negacionistas<sup>9</sup>, possibilitando que a história se repita.

Lanzmann fez essa afirmação justamente no contexto da recriação de imagens do extermínio em filmes encenados e de caráter não documentais. Tais filmes também oferecem problemas nesse contexto pelo fato de estarem inseridos tanto no contexto da arte como no cenário fordista do mercado capitalista. Para aproveitar os gêneros testemunhais de Jean Norton Cru, de *memória* através de uma cinebiografia romanceada, no caso dos campos da Segunda Guerra, vale lembrar filmes como *A Lista de Schindler* (1993), ou do romance, como no filme ficcional *A Vida é Bela* (1997). Ambos foram muito criticados em suas épocas por inserirem o irrepresentável, a Shoah, dentro de produtos comerciais e de fruição poética estética, talvez ainda reverberando o fantasma de Adorno, para quem após a Shoah, a poesia era impossível.

Se no cinema, *A Lista de Schindler* e *Shoah* se apresentam como duas representações totalmente antagônicas, essas foram as principais inspirações que o italiano Pascal Croci buscou para a sua representação realista das câmaras de gás e dos horrores dos campos de concentração na história em quadrinhos ficcional *Auschwitz* (2005). A obra foi inspirada em personagens, testemunhos reais e pesquisa, mas fazendo uso de certas licenças poéticas e, ao mesmo tempo, respeitando algumas questões caras no que diz respeito a mostrar e não tornar os desenhos harmoniosos e agradáveis, como também não tornar visível a agonia das câmaras de gás, representada apenas por uma fumaça que ocupa todo o ambiente.

### AS IMAGENS ARTESANAIS: QUADRINHOS E ILUSTRAÇÕES

Contrárias às imagens técnicas, as imagens artesanais parecem ser menos fiscalizadas, ainda que haja problemas. Se a imagem técnica conta com um tipo de imagem sem narrativa (fotografia) e outra com narrativa (cinema), a imagem artesanal também tem seus dois representantes, respectivamente a ilustração e pintura de um lado e, de outro, a história em quadrinhos. Mas as imagens artesanais têm diferenças significativas com relação à imagem técnica. Ela pode ser feita sem maiores problemas durante o acontecimento pela sua simplicidade de materiais e, no seu fazer, por não exigir um maquinário, o que facilita que essas imagens de resistência possam ser feitas

furtivamente e em segurança pelos prisioneiros e vítimas de uma guerra ou prisão, como feito pelo já citado arquiteto chileno Miguel Lawner.

Histórias em quadrinhos, assim como filmes, são estruturas narrativas mais complexas e, até onde se sabe, feitas durante o cativeiro em situações de guerra, são inexistentes ou raras. Normalmente são realizadas com pesquisa por terceiros, a partir de entrevistas como é o caso de *Maus* (1988), em que Art Spiegelman conta a história do seu pai Vladek no campo de concentração e *A Guerra de Alan: as memórias do soldado Alan Ingram Cope* (2012), de Emmanuel Guibert. A outra forma é por quem testemunhou o evento, mas que cria a sua narrativa baseada sobretudo no seu próprio testemunho, posteriormente a ele, como é o caso de *Gen: pés descalços* (1999), de Keiji Nakazawa, que viveu a queda da bomba de Hiroshima durante a Segunda Guerra Mundial, ou *Na prisão* (2005), em que o também japonês Kazuichi Hanawa constrói um relato autobiográfico do tempo em que esteve preso. Com um mercado mundial aquecido de narrativas biográficas e autobiográficas, essas histórias em quadrinhos crescem no mercado atual, trazendo pequenos relatos de pessoas comuns, que dificilmente teriam visibilidade em outra mídia.

Não obstante, o foco de maior importância neste artigo são as ilustrações, justamente por poderem ser feitas por prisioneiros ou soldados em condições adversas, em circunstâncias relativamente seguras e no momento do acontecimento, com isso trazendo mais fidelidade à representação imagética por não ter que contar, necessariamente, apenas com a memória. Isso não significa, todavia, que não se possa desenhar de memória ou fabular. Pelo contrário, ilustrações que transcendem o realismo, por vezes conseguem trazer impressões de sensações mais contundentes que uma mera imagem fidedigna e objetiva. Contudo, desde que haja tempo para o artista observar o referente e o transportar para o papel, o desenho pode trazer uma série de detalhes que compõem o instante e o momento, mas que possivelmente seriam esquecidos, inclusive em um testemunho oral.

Há algumas variáveis importantes a debater para compreender os testemunhos gráficos: o olhar do que aqui se assume como o *ilustrador-testemunha* e sua necessidade do desenho, as técnicas, o momento, a distância espacial e temporal em que foram feitos e o seu caráter mais informativo ou mais fabular que transcendem e ampliam a noção mais restrita de verdade do testemunho. Além disso, é possível observar se, de certa maneira, com o intuito de se construir um pensamento mais específico sobre testemunhos gráficos, como estes se aproximam ou não de algumas das categorias textuais de testemunho propostas inicialmente por Jean-Norton Cru. Também é importante perceber como esses testemunhos gráficos artesanais, ou seja, não provenientes de uma imagem técnica, conseguem, de certa maneira, no caso da 2ª Guerra Mundial, ultrapassar, em parte, as resistências. Essas são provenientes tanto da representação imagética da Shoah, proposta por intelectuais, artistas e pela própria comunidade judaica, quanto do fato de ser uma imagem que seria irrepresentável, algo impossível e inoportuno, de acordo com determinados teóricos como Adorno e mesmo Lanzmann.

Como sustentação do que também se convencionou aqui chamar de *testemunho-gráfico*, é importante perceber que a intencionalidade de o concretizar, por parte de um ilustrador, ainda mesmo no espaço de conflito que tem a intenção de representar, modifica o seu olhar e conseqüentemente, o seu resultado. A testemunha que se expressa pela oralidade ou por textos escritos viveu seu flagelo, optou ou não, durante o seu infortúnio, por observar a sua realidade, mas em determinado momento



**Imagem 1.** Hospital, M, lápis, lápis de cor e nanquin sobre papel, 1944. 13,5 x 20,7cm, fonte: SIERADZKA, Agnieszka. The sketchbook from Aushwitz, Auschwitz-Birkenau State Museum. Oświęcim, 2016, p.61.

assumiu a decisão de se transfigurar em testemunha. O ilustrador-testemunha, por sua vez, decidido por se converter em uma testemunha que sabe se expressar por desenhos, busca visualmente, com seu olhar experimentado, os detalhes no momento de sua experiência, sorver o real, para, na hora ou posteriormente, convertê-lo em representação. Há, dessa maneira, uma intencionalidade e um direcionamento do olhar sobre a realidade. Nada impede, contudo, que a testemunha que se expressa por textos também não o faça, mas o olhar de quem vê o mundo, interpreta-o e o representa através de imagens artesanais, tem uma característica própria que reside na atenção aos detalhes das coisas, como elas se apresentam. Isso não significa qualquer juízo de valor que deva incidir sobre dois tipos diferentes que expressam seus testemunhos em linguagens distintas – texto e imagem, ou ainda imagem técnica e imagem artesanal – são apenas formas complementares de se perceber o referente.

As técnicas e o momento da obra, por sua vez, estão relacionadas e são indissociáveis. O testemunho gráfico feito no momento do cárcere é limitado pelas técnicas e materiais disponíveis utilizados, sobretudo pela dificuldade de permissão ao seu acesso. Se por um lado isso se configura como uma limitação, ao mesmo tempo, também poderia se caracterizar como uma vantagem, uma vez que a ilustração feita no ato do acontecimento, mesmo que rápida e furtivamente, diminui as probabilidades de um testemunho gráfico com as lacunas apontadas por Jean-Norton Cru e Primo Levi ao se referirem ao texto. Além disso, é digno de lembrança a exaltação que Charles Baudelaire (1996) fez dos esboços rápidos de Constantin Guys em *O pintor da vida moderna*, para capturar a alma do acontecimento. Então se observam nesses testemunhos gráficos algumas imagens precárias, porém muito informativas, feitas durante a experiência no cárcere, como os desenhos anônimos encontrados enterrados em Auschwitz (*The sketchbook of Auschwitz*), considerado a terceira mais importante evidência gráfica da experiência concentracional. De certa maneira, esses desenhos



reproduzem a mesma dicotomia das imagens perfeitas e imperfeitas das fotografias apontadas anteriormente por Didi-Huberman. Por outro lado, há inúmeras imagens feitas após a liberação, algumas realizadas anos depois, que munidas de toda a



**Imagem 2.** Os gaseificados em Birkenau (Die vergastem in Birkenau), Adolf Frankl, esferográfica sobre papel, 1944. 148 x 105mm, fonte: FRANKL, Adolf. Kunst gegen vergessen, NS-Dokumentationszentrum. München, 2016, p.86.



**Imagem 3.** Os gaseificados (Die vergastem), Adolf Frankl, óleo sobre tela, 1944. 59 x 74cm, fonte: FRANKL, Adolf. Kunst gegen vergessen, NS-Dokumentationszentrum. München, 2016, p.87.



liberdade e conforto de técnicas e materiais, somadas a uma reinterpretação memorial em uma perspectiva temporal da realidade por parte do ilustrador-testemunha, criam possibilidades de leitura e percepção dos eventos vividos.

Todavia, formas opostas de representação podem ainda convergir e apontar a sua complementaridade. Nesse caso é exemplar o trabalho do artista austríaco Adolf Frankl (1903-1983) que fez vários desenhos ainda em Auschwitz-Birkenau, com uma caneta esferográfica (*Die Vergasten in Birkenau*, 1944) e que anos depois os releu em novas versões, dessa vez pintadas a óleo (*Die Vergasten*, 1958) – ainda que estes representem, justamente, o evento intestemunhável. Alguns desenhos de Frankl têm um caráter mais informativo, no sentido de ser graficamente mais fidedigno à realidade, enquanto outros são mais fabulares, buscando expressar, sobretudo através das cores e das pinceladas rápidas, as sensações e os seus sentimentos, bem como dos outros prisioneiros e vítimas, a partir de uma representação e interpretação mais poética dos acontecimentos. Essa visão mais informativa da realidade e dos acontecimentos é encontrada na maioria dos testemunhos gráficos, como os do artista austro-húngaro Leo Haas (1901-1983) ou do polonês David Olère (1902 – 1985), feitos tanto durante, quanto após o cativeiro. Por outro lado, essa expressão mais poética, menos habitual, que evoca sensações e sentimentos, está presente em trabalhos de artistas como o próprio Adolf Frankl e nos da artista polonesa Halina Olomucki (1919-2007).

E é justamente com essas duas variações que é possível aproximar os testemunhos gráficos das categorizações de testemunhos textuais propostas por Cru. É importante ressaltar que essa hipotética afinidade não se constitui como uma correspondên-



**Imagem 4.** Quantas calorias têm realmente em cascas de batata? (Wie viel Kalorien sind eigentlich in Kartoffelschalen?) Leo-Haas, ponta-seca e água-tinta sobre papel, 1945-1966. 27 x 34cm, fonte: [https://benuri.org/exhibitions/25/works/image\\_standalone1105/](https://benuri.org/exhibitions/25/works/image_standalone1105/)



cia automática e inequívoca de categorias de texto para a imagem, até porque essas divisões sempre são limitadas e devem ser vistas apenas como balizadores iniciais para um desenvolvimento e aprofundamento posterior, que é o que se propõe neste



**Imagem 5.** Blocos 2 a 5, Birkenau (Blocks 2 to 5, Birkenau). David Olère, Nanquin e lavada sobre papel, 1945. 50 x 34cm, fonte: [https://benuri.org/exhibitions/25/works/image\\_standalone1105/](https://benuri.org/exhibitions/25/works/image_standalone1105/)



**Imagem 6.** Korczak. Halina Olomucki, Óleo sobre tela, 1955. 25,75 x 49,8 cm, fonte: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn509682>



**Imagem 7.** Tigela de sopa quente (Bowl of hot soup). Halina Olomucki, lápis sobre papel, 1945. 13,6 x 17,3 cm, fonte: [https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/last\\_portrait/olomucki.asp](https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/last_portrait/olomucki.asp)

trabalho. Tampouco se pode nortear a experiência de um testemunho gráfico pelas propriedades e definições de um testemunho textual e tal comparação resultaria sempre incompleta e mesmo equivocada. Contudo, esse diálogo pode ser inspirador e ajudar a pensar sobre as propriedades intrínsecas ao testemunho gráfico, nele mesmo, como um ponto de partida para se perceber essas potencialidades.

Feitas essas considerações, do ponto de vista das imagens, portanto, preliminarmente, o que mais se aproximaria dos testemunhos gráficos habituais seriam as *memórias*, que se poderia associar aos testemunhos gráficos informativos e as *reflexões*, que pela abertura e tentativa de reinterpretar a realidade evidenciando e reforçando a subjetividade, aproximar-se-ia dos testemunhos gráficos fabulares, que não é menos importante. Para Jean-Luc Nancy que parece complementar Ricoeur,

(...) A imagem deve ser imaginada: isto é, deve extrair de sua ausência a unidade de força que a coisa simplesmente colocada ali não apresenta. A imaginação não é a faculdade de representar algo em sua ausência: é o poder de extrair da ausência a forma da presença, isto é, o poder de "apresentar-se". O recurso necessário deve ser excessivo. (Nancy, 2003, 48).

Tal afirmação de Jean-Luc Nancy preenche com a força da imaginação as inconsistências trazidas pelas lacunas da memória, vistas anteriormente, e problematizadas por Cru e Levi.

Mas essas associações são ainda preliminares, ainda a carecer de maior aprofundamento e análise em uma variedade maior de testemunhos gráficos, inclusive encontrando suas categorias próprias. Contudo, a se valer dessa associação limitada e embrionária, percebe-se que, aparentemente, há uma variedade maior de testemunhos textuais do que testemunhos gráficos, em parte por demandas muito específicas destes últimos, de técnicas, materiais e mesmo de pessoas que podem se enveredar por essa forma de testemunho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os testemunhos gráficos sobre conflitos e guerras evidenciam o poder da imagem como um enunciado repleto de sentidos na medida em que, dentre outras questões, aponta para uma memória trazida à luz do presente para que se possa compreender o passado, de modo que, parafraseando Theodor Adorno em *Educação após Auschwitz* (2003) – “Auschwitz não se repita”. Eles oferecem outras possibilidades trazidas pela imagem e por um olhar específico, determinado e comprometido de um ilustrador-testemunha que enriquecem o conjunto de relatos sobre um determinado acontecimento. Há duas motivações mais evidentes para o testemunho gráfico, que se destacam. A primeira e mais óbvia é a necessidade e o compromisso com o testemunho, de tornar imagem uma realidade proibida de ser registrada, muitas vezes de converter realidade em uma detalhada imagem mental, para que se possa concretizar a representação em segurança, conferida seja pelo espaço ou pelo tempo.

A outra é pelo desejo empático de conferir visibilidade a alguém que foi privado de ser visível e de sua própria humanidade. Tanto o fotógrafo Wilhelm Brasse quanto o desenhista Walter Spitzer concordam que suas motivações para concretizar algumas das imagens que fizeram respectivamente em Auschwitz e Buchenwald, residiam na

tentativa de devolver a esses prisioneiros algo de sua humanidade perdida. Fazer imagens, então, nessas situações, mais do que apenas gerar um testemunho, como se isso fosse pouco, representa, de certa maneira, devolver a vida, tanto para os prisioneiros retratados, quanto para os próprios autores de suas imagens, sejam elas artesanais ou técnicas. Foi o que alguns prisioneiros fizeram ao fotografar de dentro do crematório de Auschwitz a pilha de mortos e, com a ajuda de Brasse, enviar essas imagens para fora do campo. Por esse ponto de vista, não se sustenta a ferrenha crítica de Lanzmann, Wajcman e Pagnoux, sobre a exposição dessas imagens no Centro Georges Pompidou em 2001.

Diante disso, a despeito da discussão sempre delicada da representação de vítimas e determinados eventos de guerra, que não está restrito à Shoah - mas que também pode ser encontrada nos dias de hoje no próprio fotojornalismo e telejornalismo de guerra e conflitos contemporâneos - testemunhos gráficos, artesanais, desenhados, são as imagens menos controversas de aceitação, em um campo ético e político muito sensível, que são as imagens de guerra e genocídios. Isso se aprofundou a partir do século XIX, em que o fotógrafo Matthew Brady revelou pela primeira vez através das imagens técnicas, as atrocidades da Guerra Civil nos Estados Unidos. Essa reflexão, contudo, não deve ser vista também como um argumento para invalidar os testemunhos baseados em imagens técnicas, como a fotografia e o cinema. O testemunho é necessário, sob qualquer forma, linguagem e suporte. É importante perceber, contudo, o que representam essas imagens, o que elas falam, e como elas podem se apresentar como formas contundentes de testemunho, independente de suas linguagens, suportes, possibilidades e meios artísticos.

## REFERÊNCIAS

- A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993. 3h15min.
- A VIDA é bela. Direção: Roberto Benini. Itália: Melampo Cinematografica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 1997. 1h56min.
- ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. Educação e Emancipação. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 119-138.
- AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BERGSON, Henry. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BLOCH, Marc. A estranha derrota. Rio de Janeiro Zahar, 2011.
- BRUN, André. A malta das trincheiras. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.
- CARPI, Aldo. Diario di Gusen. Milão: Aldo Garzanti, 1974.
- CRIPPA, Lucca.; ONNIS, Maurizio. O fotógrafo de Auschwitz. Lisboa: Presença, 2020
- CROCI, Pascal. Auschwitz. Barcelona: Norma Editorial, 2005.
- CRU, Jean-Norton. Du témoignage. Paris: Allia, 2008.
- DELBO, Charlotte. Ninguno de nosotros volverá. Barcelona: Libros del Asteroide, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Images in spite of all: four photographs of Auschwitz. Chicago: Chicago Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

FALKENAU, vision de l'impossible. Direção: Emil Weiss, Samuel Fuller. França: Michklan World Production, 1988. 52 min.

FRANKL, Adolf. *Kunst gegen das Vergessen*. München: NS-Dokumentationszentrum, 2016.

GUIBERT, Emmanuel. *A Guerra de Alan: as memórias do soldado Alan Ingram Cope*. São Paulo: Zarabatana Books, 2012.

HANAWA, Kazuichi. *Na Prisão*. São Paulo: Conrad, 2005.

INTERVALO. Direção: Harun Farocki. Alemanha, Coreia do Sul: Harun Farocki Filmproduktion, 2007. 40 min.

LAUB, Dori. *Truth and Testimony: The process and the struggle*. In: CARUTH, C. (1995). *Trauma: explorations in memory*. Maryland: The John Hopkins University. p.61-75, 1995.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

MUANIS, Felipe. *Comics e Cinema-vérité: estratégias do cinema nas bandas desenhadas documentais*. *Cinema e outras artes II: inquietações artísticas*. Covilhã: Labcom. p. 85-105.

NAKAZAWA, Keiji. *Gen, pés descalços: uma história de Hiroshima*. São Paulo: Conrad, 1999.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

NOSTALGIA da luz. Direção: Patricio Guzmán. Chile: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, WDR, Cronomedia, 2010. 1h30min.

OLÈRE, David.; OLER, A. *Witness: images of Auschwitz*. Richland Hill: West Wind, 1998.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

SEMPRÚN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. França: Les Films Aleph, 1985. 9h26min.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SPITZER, Walter. *Sauvé par le dessin*. Lausanne: Favre, 2004.

**FELIPE MUANIS**

Doutor em Comunicação Social pela UFMG e Professor Associado do Departamento de Artes e Design e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordena o ENTELAS, grupo de pesquisa em conteúdos transmídia, convergência de culturas e telas. Pesquisa a imagem em distintas mídias como a ilustração, o cinema, a televisão, a fotografia e a história em quadrinhos.

*<http://lattes.cnpq.br/3754220449291813>*

*<https://orcid.org/0000-0001-7303-7750>*



# O DESENHO CEGO E A MEMÓRIA A PARTIR DA OBRA VISUAL DE CARLO LEVI

---

## BLIND DRAWING AND MEMORY FROM THE VISUAL WORK OF CARLO LEVI

---

**Bethielle Amaral Kupstaitis**

---

DESENHO  
DESENHO CEGO  
MEMÓRIA  
CARLO LEVI

O exercício de desenho cego é uma prática artística realizada com os olhos fechados ou vendados, que recorre com recurso da memória para a construção visual do que foi observado. Nesta ação, explora-se mais a lembrança perceptiva dos objetos visualizados do que as formas observadas de fato, já que os olhos estão temporariamente desprovidos de função e a imagem mental é gradualmente perdida com o passar do tempo. A partir de alguns desenhos cegos autorais apresentados no decorrer do texto, visa-se refletir sobre a natureza deste fazer, bem como compreender como as imposições físicas sofridas pelo escritor italiano Carlo Levi durante o período de sua cegueira o levou a desenvolver uma prática artística que remete à reconstrução de suas memórias.

---

DRAWING  
BLIND DRAWING  
MEMORY  
CARLO LEVI

The blind drawing exercise is an artistic practice performed with eyes closed or blindfolded that uses memory to visually construct what was analyzed. In this action, the perceptual memory of visualized objects is explored more than, strictly speaking, the shapes actually observed, since the eyes are temporarily devoid of function and the mental image is gradually lost over time. Using some blind copyright drawings presented throughout the text, the aim is to reflect on the nature of this practice, as well as understand how the physical impositions suffered by the Italian writer Carlo Levi during the period of his blindness led him to develop an artistic practice. which refers to the proximity of their memories.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484



## INTRODUÇÃO

A prática do desenho desperta para o momento presente e convoca os sentidos para uma atenção plena e consciente. A visão será responsável sobre a captura do instante atual, cujo foco é necessário para que a imagem posteriormente surja. O filósofo Jacques Derrida, no livro *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*, defende que a prática do desenho requer lidar com uma cegueira intrínseca ao processo gráfico. Esta cegueira se apresenta em vários momentos do fazer, um deles acontece na reconstrução mental da totalidade do modelo observado, construção que apontará para as lacunas da nossa memória. Portanto, uma cegueira que é própria do modo de funcionamento do cérebro no processo de armazenamento de memória. Ao desenhar algo, recorrendo a uma imagem mental, (re)construída pela memória, posso fazê-lo com os olhos fechados, evocando a imagem recente, fazendo dela o principal recurso.

O “desenho cego” ou “desenho de contorno cego” é um meio de exercitar a mão e a memória: basta observar algo, fechar os olhos e tentar reproduzir o que se viu com a maior fidelidade possível. A regra é desenhar, do começo ao fim, sem olhar para o papel. Deve-se acreditar ver o modelo muito bem, antes que desapareça de vista e a urgência na apreensão do objeto faz com que se olhe para ele com mais afinco do que jamais se viu na vida. E tão logo esse derradeiro olhar aconteça, aí sim, os olhos são fechados ou vendados. Somente depois os primeiros traços cegos surgirão sobre o suporte.

No entanto fica uma questão, não seria este registro gráfico mais um desenho de memória do que propriamente um desenho cego? Ou ambos assumem o mesmo significado, cegueira e memória? Derrida salienta que uma das alternativas para se criar na cegueira é recorrer à memória. Para discorrer acerca de tais questões, apresento a seguir alguns desenhos realizados por mim, como experiência de processo, e mais adiante, apresento a obra gráfica do escritor e artista italiano Carlo Levi que, sob outra ótica, incursionou sobre a prática dos desenhos cegos nos últimos anos de vida, depois de perder a visão.

## “DESENHO CEGO” OU “DESENHO DE CONTORNO CEGO”

Na experiência do desenho cego, ele inicia pela memória. Apesar da cegueira provisória, a memória possui parâmetros de visibilidade que permitem modular o espaço e calcular minimamente as distâncias correspondentes através da perspectiva. Durante o desenho, com os olhos vendados, evocam-se as propriedades da escala do objeto observado em relação ao suporte onde a mão se move, como dados indicadores da realidade visual. Mas antes de fechar os olhos, quando o desenhista vê, ele, ao mesmo tempo, mede, compara, contrasta, e uma parcela destas informações visuais resistirá na memória para ser colocada à prova no momento do traço.

O desenho cego tem a capacidade de retirar o gesto do modo automático e abandonar temporariamente vícios de expressão que incidem em repetições previsíveis e que tornam o desenho entediante. Além do mais, ensina outra lição, que é a aceitação do processo, afinal, se está temporariamente cego, o que se produz foge do seu controle. Os esboços terão características particulares e não se deve fazê-los parecer com outra coisa. Pelo contrário, as distorções, excessos e supressões tendem a dar-lhes uma qualidade expressiva que outros desenhos podem não ter, como afirma Robert Kaupelis ao abordar essa prática no ensino (KAUPELIS, 1980, p. 17). É bastante comum que o desenho fruto desta experiência não se pareça com o objeto que fora observado

anteriormente, e no papel restem apenas traços desfigurados e desconectados entre si. Apesar disto, o registro preservará a espontaneidade e expressividade, que servirá de repertório para desenvolver o desembaraço nos traços futuros.

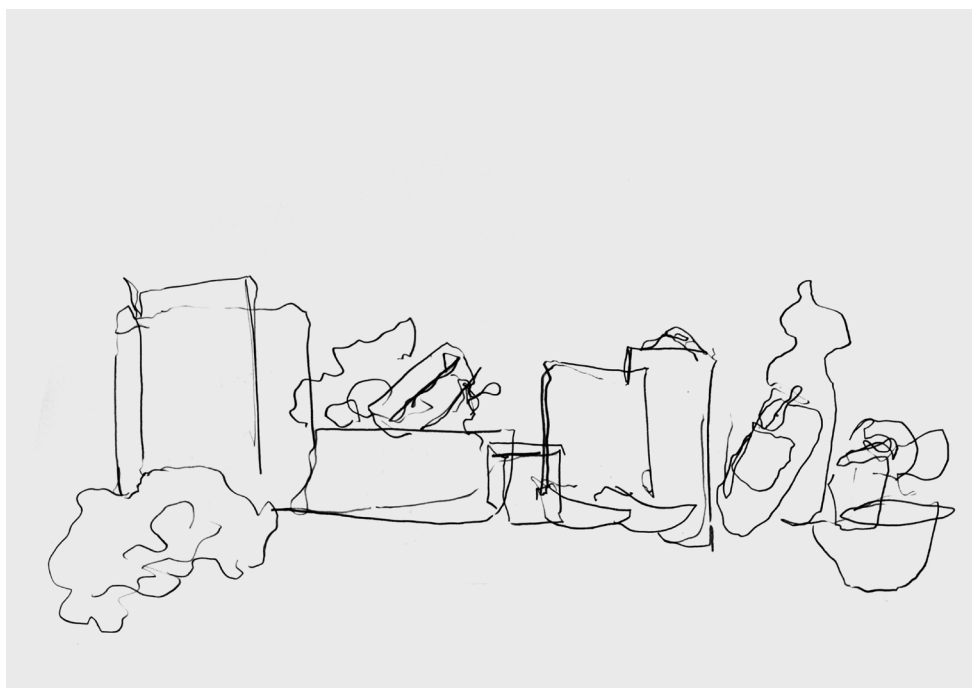
Diante do suporte, o empenho em apreender o entorno o faz reter na memória o máximo de informações da situação em que está imerso e, quando decide cerrar os olhos e cegar-se, inicia o desenho. A cada instante que passa, a imagem mental do objeto afasta-se progressivamente até que sua empreitada se torna cada vez mais difícil. As linhas serão cada vez mais incertas e titubeantes que as primeiras, e assim, o tempo se faz inimigo porque abala o objetivo original: aproximar-se da representação.

Se, no entanto, em um segundo momento prossegue-se com o desenho para além da imagem mental já esmorecida, o traço ganha autonomia e emancipa-se do compromisso com a representação. O desenho cego cumpre com o papel de proporcionar confiança nas capacidades do desenhista, visto que ele aprende a desenhar mais pelo seu ato perceptivo em si do que ancorado ao modelo antes observado. A libertação processada pela perda da imagem também liberta o gesto, que passa a ser isento e, assim, contribui para a construção de uma identidade gráfica e na aceitação da sua gestualidade. A perda da imagem mental não faz com que sua observação deixe de ser atenta e consciente, o que ocorre é apenas a mudança de foco: se antes concentrava-se na imagem mental, agora dedica a maior parte da atenção à própria percepção e gestualidade.

Na experiência com o desenho cego, é possível fazer-se lúcido das limitações da visão e da memória, pois percebe-se a fronteira que oscila entre a apreensão da imagem mental e seu desaparecimento gradativo na medida em que o tempo de cegueira se estende. Desta forma, constata-se pela prática que “a memória trabalha num tempo e espaço de perdas” (ALMEIDA, 2002, p. 158), desafia a percepção ao mesmo tempo que induz a visão a uma construção errática. Ora, se o desenho cego desperta para a minha percepção singular, tenho nele a demonstração de que a visão não é precisa, tampouco rigorosa, e trata, sobretudo, das limitações de alcance do meu olhar. Não só a experiência de estar diante do desenho, fazendo-o, comprova minha afirmação, mas principalmente o resultado da ação que igualmente aponta para lacunas que me colocam questões.

Este é um excelente meio de enfatizar que ver não é uma ação imparcial e unívoca. Quando eu finalizo um desenho cego e o olho, confrontando com o modelo ao fundo, percebo que omiti um dos objetos e que ele, inclusive, tinha passado despercebido durante a observação. Este elemento negligenciado por mim é revelado por meio da sua ausência no desenho cego. É precisamente o confronto de ver o desenho em perspectiva ao objeto, que evidencia as limitações da visão e da memória. Assim, se porventura não registrei a prateleira perfilada parcialmente escondida por detrás da sequência de objetos, pode ser que a tenha visto, mas não retido na memória e por isso não registrado, ou então sequer a notei. Ela será posteriormente “revelada” ao meu olhar no paralelo que faço depois do desenho e não deixo de surpreender-me quando constato sua ausência (Imagem 1).

Se refaço o desenho e lembro de representá-la, surgirão novas relações com o espaço e com os outros objetos referentes, e a visão que tenho da totalidade será reformulada, fazendo-me enxergar de outra forma. O desenho desvela, sinaliza, expõe e proporciona descobertas. Abre uma janela para a percepção, desenvolvendo-a e refinando-a.



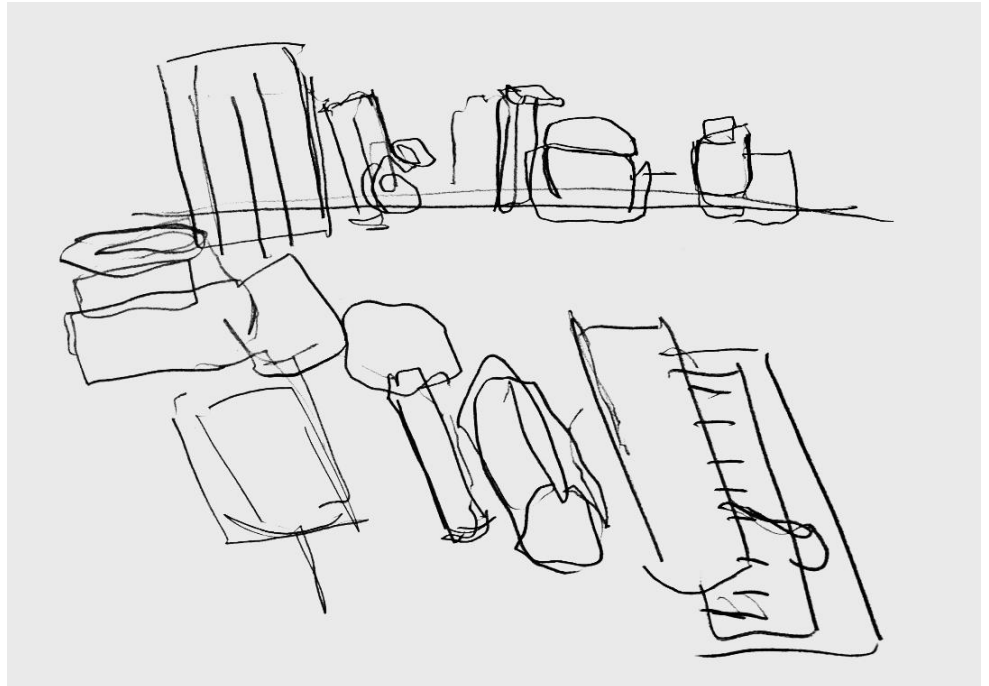
**Imagem 1.** Desenho cego feito a partir da observação da bancada da cozinha, 2019, grafite sobre papel, 48 x 67cm. Fonte: Foto da autora.

Além do mais, o desenho cego não está estritamente vinculado somente à visão, mas à percepção tátil. Afinal, o desenho acontece no momento em que o lápis se move, no instante em que se acredita estar fazendo os contornos fidedignos do modelo recém-observado. Assim, o desenho de contorno cego é mais tátil do que visual porque, conforme afirma Robert Kaupelis, “seu sucesso depende da capacidade de acreditar que você está realmente tocando a forma ou o contornando com o lápis” (KAUPELIS, 1980, p.17). O desenho trava uma relação com o espaço real, que passa a ser imagem mental por meio da observação e, posteriormente, virtual, da projeção gráfica, passando de uma à outra, sucessivamente.

O passo a passo do processo de criação de um desenho cego guarda similaridades com a construção da percepção espacial e temporal das pessoas com baixa visão. A atuação da mão e a percepção tátil do desenhista no momento da observação incide sobre a pessoa cega também, ao passo que ambos, sem ver, recorrem à memória como forma de construção da “visualidade”, mesmo que a memória do objeto tenha sido formada por estímulos diferentes, ocorrerá que ela se expressará de forma distinta, mas coerente com a formação da sua lógica interna. A filósofa Marie-José Mondzain afirma que:

Basta conversar com um cego para constatar que o termo *imagem* encontra o seu lugar no vocabulário dos invisuais, que empregam muito naturalmente o verbo *ver* para designar operações de reflexão sobre o mundo sensível a partir de todo o seu corpo e de uma experiência privilegiada com o toque” (MONDZAIN, 2015, p.18).

No conhecido romance de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* é recorrente a utilização do verbo “ver” pelos cegos, como uma forma de fazer menção à sua



**Imagem 2.** Desenho cego (sala), 2020, grafite sobre papel, 38x52cm. Fonte: foto da autora.

forma de exploração do mundo, uma maneira de evocar sua experiência com a visão antes da cegueira. A este respeito, Marie-José Mondzain explica que “O estado de espectador é aquele que se mantém até durante os nossos sonhos, quando todas as outras operações estão em repouso e se submetem a outro tipo de figurabilidade” (MONDZAIN, 2015, p. 19). A experiência da visão é tão potente que permanece mesmo após a ausência física.

Os desenhos cegos, “de memória” (Imagem 2) criados por alguém que vê, são permeados por diferentes etapas de não-ver. Isto porque, ao recobrar uma imagem mental, uma construção complexa se dá a partir da reunião de diversos fragmentos do real que foram vistos e reordenados virtualmente, a fim de compor uma imagem que será uma versão criativa fruto destas observações. Esta imagem ficcional conjuga tempos e informações desconectadas do real e forma uma imagem única que as conjuga.

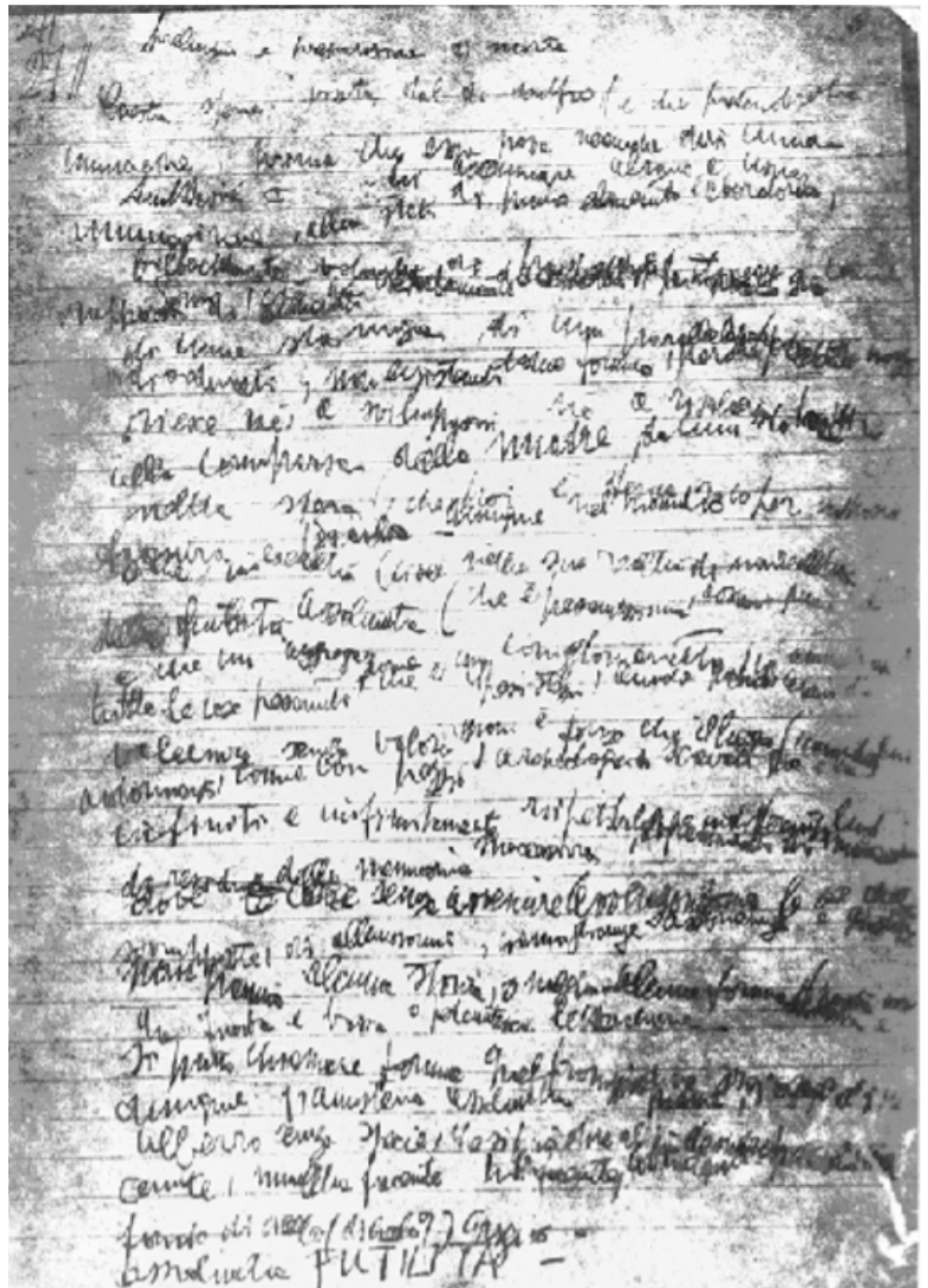
Minhas observações pontuadas pela experiência com o desenho cego acontecem mediadas pela visão. Minha cegueira é, portanto, induzida e premeditada.

Para avançar na discussão acerca do desenho cego e a memória, apresento um artista que experimentou momentos de cegueira por imposição, dada a sua situação precária de saúde nos últimos anos de vida.

### **DESENHO (DE) CEGO POR CARLO LEVI**

O italiano Carlo Levi foi um homem de múltiplos talentos. Escritor da literatura do século XX, médico de formação, atuou como pintor, jornalista, escritor reconhecido e senador da república<sup>1</sup>. Nos últimos anos de vida produziu uma série de desenhos atrelados à experiência de cegueira ocasionada pela diabetes. Em 1973, enfermo e acamado, planejou e encomendou a produção de uma espécie de caderno de madeira que o ajudaria a balizar os movimentos da mão ao desenhar e escrever. A prancha

1. Carlo Levi (Turim, 1902 – Roma, 1975) foi um intelectual italiano escritor do romance *Cristo si è fermato a Eboli* (Cristo parou em Éboli) escrito entre 1944 e publicado em 1945, logo após a segunda guerra mundial e traduzido para vários idiomas. Foi militante antifascista, tendo sido preso e confinado, sua obra é o relato da experiência do confinamento entre 1935 e 1936, em que o autor esteve em contato com a realidade da distante região meridional abandonada pelos poderes constituídos do Estado. Levi foi uma personalidade ativa nos mais importantes meios culturais e sociais europeus. Sofrendo de diabetes, ele morreu em Roma em 1975.



**Imagem 3.** Carlo Levi. Xerocopia (c. 27) do original perdido de *Quaderno a cancelli* (1973). Fonte: Foto retirada do livro *Quaderno a cancelli*.

enquadrada nas laterais e com um espaço vazio no centro é acrescida por cordões de metal nas extremidades que atravessam a superfície a fim de guiar o lápis na folha. A criação deste período em que esteve internado foi nomeada de *Quaderno a cancelli* ou “caderno cercado”, mesmo nome dado à coleção final de prosa e poesia publicada postumamente em 1979, sob os cuidados de sua companheira Linuccia Saba.

*Caderno Cercado* ofereceu muitos desafios aos herdeiros e editores da obra por se tratar de um trabalho de milhares de páginas, de escrita a lápis com extensos trechos



praticamente indecifráveis e recheado de lacunas deixadas pelo escritor, iniciante na situação imposta pelo deserto da cegueira (Imagem 3). As rasuras presentes no corpo do texto transformam em desenho a escrita que ignora as pautas de organização do papel, remetendo à dinâmica de produção do autor que intercala vigília e sono, presente e memória. Segundo Riccardo Gasperina Geroni, o caderno

nasce de uma prática cotidiana destinada a exorcizar, com a luz da escrita, a escuridão da doença. As mesmas condições materiais em que o autor é encontrado guiam a obra mais do que nunca, a tal ponto que, em algumas passagens, os papéis manuscritos atestam que ele adormeceu enquanto escrevia, bem como o contrário, outras vezes ele acordava e prontamente anotava um sonho. O caráter diário e cotidiano da obra se mistura com o olhar onírico e interior para o qual a cegueira o obriga (GERONI, 2020, p.6, tradução do autor).

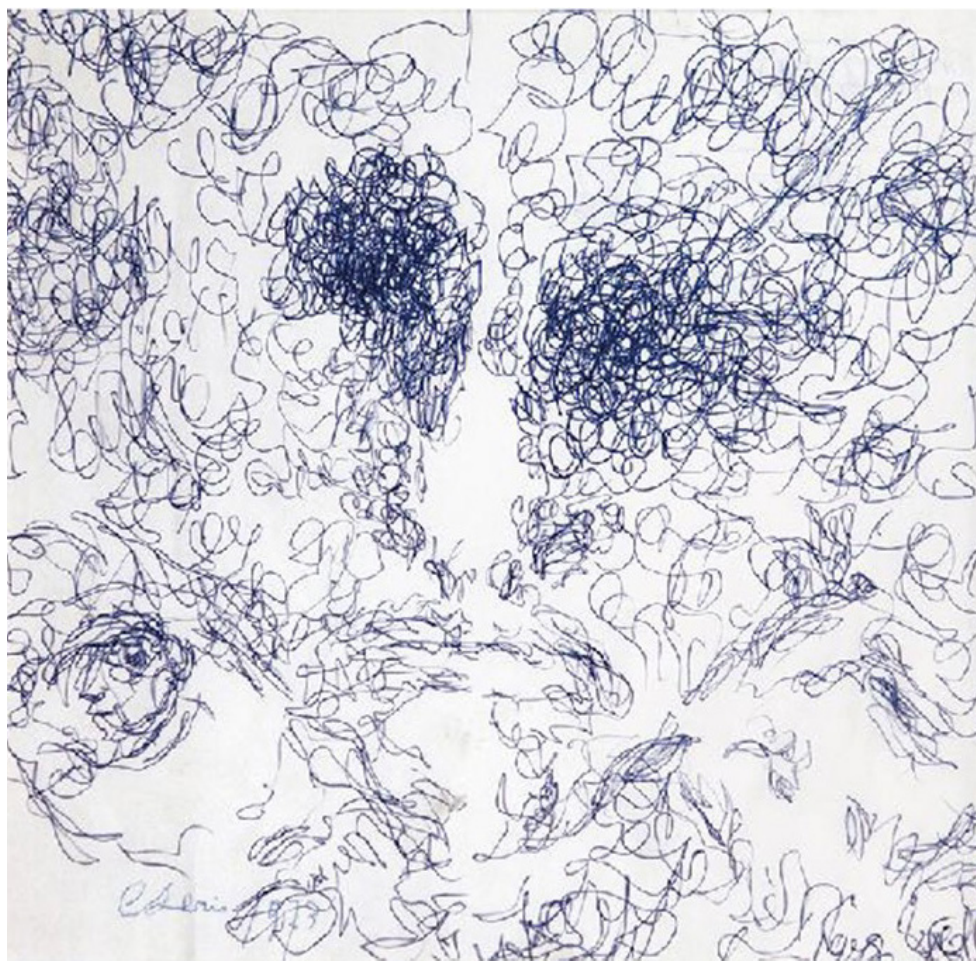
Entre prosa e poesia, o olhar onírico de Carlo Levi o levou a criar alguns desenhos. Por sua vez, estes desenhos cegos são também desenhos de alguém que, estando cego, não fez a escolha de fazê-los sem visão, mas acatou as limitações físicas temporárias, não tomando-as como impeditivo para a criação. O aparato que possibilitou *Caderno Cercado* foi estratégico para burlar os empecilhos impostos pela condição frágil de saúde do autor. Apesar da imobilidade horizontal vivida por Carlo Levi, uma fluidez criativa o permitiu migrar de uma linguagem a outra sem entremeios. Da escrita ao desenho, sua obra não requer uma leitura linear e pode ser explorada em incursões transversais, sem comprometer a compreensão geral do volume.

Para a prática do desenho, os materiais escolhidos são os mais imediatos: lápis, pastéis e caneta esferográfica, materiais secos e duros, de fácil aderência no papel. Estes desenhos, ora figurativos, ora abstratos estão concentrados ao fim do volume cuja disposição é dada pelo desconhecimento da ordem que o autor as daria ao longo do texto ao se tratar de uma compilação póstuma.

O formato e nome *Quaderno* lembram os cadernos quadrados utilizados por crianças nas primeiras séries de ensino, quando as mãos ainda inexperientes precisam ser orientadas para a ordem e sequencialidade linear necessária à escrita. Nele, Carlo Levi rememora suas lembranças remotas reavendo o seu passado e utiliza a mesma ferramenta no sentido metafórico como um espaço de retenção, na medida em que está restrito à prisão dos limites da prancha. Assim, o título *Caderno cercado* não poderia ser mais apropriado. Nesta obra derradeira, ele está trancafiado em uma cela existencial, privado da visão, privação que o lembra da condição de prisioneiro imposta durante a segunda guerra que fez com que “Levi se tornasse militante antifascista e fosse preso em 1934 (logo libertado) e em 1935, quando foi condenado à pena de confinamento na Lucânia (atual Basilicata)” (MARANGON, 2020). Da experiência com o cumprimento da pena nasceu seu primeiro romance, chamado *Cristo si è fermato a Eboli* (Cristo parou em Éboli). Muito mais tarde Carlo Levi reviverá o enclausuramento, desta vez do mundo em cores.

Na recondução do passado, ele evoca a reconstrução de uma memória remota ao dar forma para sua perspectiva interior que reúne fatos passados da infância, o surgimento da doença, o amor pelas artes e pela família e o latente sentido de morte que perpassa o texto. É na posição horizontal, mesma posição sobre a qual repousa seu caderno, que ele escuta as vozes internas e externas, equalizando-as na busca por uma representação





**Imagem 4.** Carlo Levi. Autorretrato (blu), 1973, desenho de caneta esferográfica. Fonte: Foto retirada do livro *Quaderno a cancelli*.

de si. É o caso dos autorretratos (Imagem 4). Os autorretratos aparecem desde os primeiros momentos da convalescença, diante deles, Carlo Levi se imagina a redefinir os contornos do próprio rosto que não pode ver diante do espelho sob a barba que cresce, ocultando as formas de uma face já dolorida marcada pela entrada no mundo escuro da interioridade de um olhar cada vez mais voltado para dentro.

Em *Autorretrato (celeste)*, (Imagem 5) a representação da cabeça inclinada é amparada por uma mão enorme que oferece sustentação e centraliza a imagem. Um olho aberto e outro fechado revela seu limiar no mundo visual, o situando na realidade dura das limitações físicas. Imóvel e indefeso, ele permanece recluso, com os olhos vendados durante as sucessivas operações no olho direito. Por outro lado, é despertado para o mundo dos sonhos e das lembranças que o desenho permitirá representar, criar e reviver. O azul-celeste do desenho, sinalizado no título, explora “a lógica do pensamento consciente [que] cede lugar à fantasia e aos sonhos que emergem dos abismos mais profundos de nosso mundo interior, abrindo as portas do inconsciente e pré-consciente” (PEDROSA, 2014, p. 126). O azul é a cor do infinito, dos mistérios e, como afirma Pedrosa, causa a impressão de desmaterialização como algo que transmuta do real ao imaginário. Registros frágeis de um corpo que dá sinais de cansaço e que através do desenho expõe os indícios de uma transição lenta e irreversível.



**Imagem 5.** Carlo Levi. Autorretrato (celeste), 1973, desenho a lápis e marcador. Fonte: Foto retirada do livro *Quaderno a cancelli*.

Segundo Geroni, os desenhos do cego Levi nascem circunscritos na dependência das condições materiais de que dispunha, do óculos usado depois das operações para reeducar a vista, conduzindo o olho a orientar-se numa direção precisa e estrita, bidimensional, limitada. A mesma visão achatada da qual ele menciona em textos anteriores ao recobrar o nazismo e o fascismo que se comportam como ideologias que “sacrificam a tridimensionalidade e a complexidade do ser humano em nome de uma ideologia, de uma religião ou um credo” (GERONI, 2020, p.12). Assim como a experiência da guerra achata e sacrifica a tridimensionalidade das coisas, a cegueira factual também. Ambas convocam os sentidos para o momento presente. O desenho cego idem. O desenho cego de Levi desafia suas próprias memórias, as coloca à prova ao mesmo tempo que aceita e acolhe os resultados da experiência de fazê-los.

### **O DESENHO CEGO E A MEMÓRIA**

Se o exercício de desenho cego desperta para o momento presente, quando os olhos se fecham evoca-se a memória recente e o desenhista faz dela seu principal recurso inicial. Enquanto exercício, os desenhos evocam a memória imediata, que segundo

Iván Izquierdo, é aquela “que dura segundos, raras vezes minutos” (IZQUIERDO, 2013, p. 19). Chamada também de memória de trabalho, porque dura o pouco que deve durar com o objetivo pontual de cobrir um pensamento ou evento que deverá ser registrado. Portanto, dificilmente a imagem observada perdurará para além da execução do desenho.

Em contraponto, o desenho cego de Carlo Levi se ancora sobre o acúmulo de memórias, como camadas perceptivas sobrepostas a fim de condensar uma imagem única. O desenho é seu hábito ou memória procedural cuja aquisição vem de suas habilidades sensoriais e/ou remotas (IZQUIERDO, 2013, p. 23). Para transportá-las, escora-se sobre o pouco que o olho sadio da última cirurgia permitirá explorar. Tudo isto aliado à estrutura do caderno cercado, que fornece os parâmetros que modulam o espaço e permite calcular as distâncias correspondentes através de noções básicas de perspectiva e localização espacial. Aqui o caderno cercado de Carlo Levi é equivalente ao aparato perceptivo do desenhista que experimenta o desenho cego e serve para balizar a experiência. O seu foco está no fazer e não centrado no resultado gráfico que obterá. Para isto ele tenta, testa, degusta, e verifica suas memórias através do desenho cego, utilizando-o como o seu recurso.

2. Refere-se ao mito de origem do desenho, narrado por Plínio, que trata da história da jovem Dibutades que, na eminente ausência do amado, registra sobre a parede o perfil de sua sombra refletida pela luz. A esse primeiro registro seria atribuído o valor de figura de substituição, na medida em que o desenho da sombra cumpre o propósito de tornar o ausente presente, ou seja, fixar uma imagem e consequentemente uma memória carregada de afeto.

A pergunta na introdução questionava se um desenho de memória não seria propriamente o mesmo que um desenho cego. Na história da origem do desenho, a memória é alçada como recurso para as representações em que se substitui a percepção, a exemplo de Dibutades<sup>2</sup>, que invoca sua memória afetiva mais que a percepção para registrar o perfil da sombra do amado na parede. No que tange à criação, o artista transita nesse “entrelugar” entre percepção e memória. Era o que julgava Charles Baudelaire, afirma Denise Schittine

O escritor acreditava que o desenhista que não era capaz de suspender a percepção visual para entregar-se à cegueira momentânea e aos olhos da memória corria o risco de ficar cego pelo simples medo de perder a vista, ou seja, os modelos concretos. (SCHITTINE, 2016, p. 279).

Tanto os desenhos cegos dos exercícios de observação quanto os desenhos do cego Carlo Levi convocam os olhos da memória. Memórias recentes ou remotas, construções ficcionais de um imaginário em permanente ameaça de desaparecimento, que sofrem alterações pela capacidade de registro momentâneo associada às condições perceptivas do artista.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Inês Barahona de. A cegueira na origem do desenho. Jacques Derrida em *Mémoires d'aveugle*. In: *Philosophica* 19/20, Lisboa, p. 155-176, 2002.
- DERRIDA, Jacques. Memória de cego: o autorretrato e outras ruínas. Fundação Calouste Gulbany, 2011.
- DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível. (Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- GERONI, Riccardo Gasperina. Oltre i cancelli: l'ultimo Levi. In: *Quaderno a cancelli* (póstumo). Itália: editora einaudi, 2020.
- IZQUIERDO, Iván Antonio. Questões sobre memória. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.



KAUPELIS, Robert. *Experimental drawing*. New York: Watson-Guption, 1980.  
LEVI, Carlo. *Quaderno a cancelli* (póstumo). Itália: editora einaudi, 2020.  
MARANGON, Leila. *Carlo Levi, um autor de múltiplos talentos*. UFSC, 2020.  
MONDZAIN, Marie-Jose. *Homo Spectator: ver>fazer ver*. Portugal: Orfeu Negro. 2015.  
PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.  
SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.  
SCHITTINE, Denise. *Ler e escrever no escuro: a literatura através da cegueira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2016.

**BETHIELLE AMARAL KUPSTAITIS**

Bethielle Amaral Kupstaitis é professora de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá (UEM).

<http://lattes.cnpq.br/2721592503541963>

<https://orcid.org/0000-0001-8402-4875>





# MÁRIO PEDROSA, CRÍTICO DE ARTE E DA MODERNIDADE

---

AUTOR **Glaucia Villas Bôas**

---

RESENHISTA **Tarcila Soares Formiga**

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

Mesmo se destacando por uma atuação multifacetada em diversas frentes do universo artístico, Mário Pedrosa, caso estivesse vivo, talvez se surpreendesse com o fato de que ele – que auxiliou na organização de exposições como a VI Bienal de São Paulo, em 1961, e contribuiu para importantes instituições artísticas como os Museus de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e de São Paulo –, tivesse sua trajetória intelectual exposta tal como as obras que ele escrutinou como crítico de arte. Em 2023, a *Ocupação Mário Pedrosa*, realizada no Itaú Cultural em São Paulo, com a curadoria de Marcos Augusto Gonçalves e da equipe dessa instituição, apresentou a biografia e o trabalho do crítico que puderam ser vistos por meio de fotografias, documentos e entrevistas de familiares e de diversos intelectuais que se debruçaram sobre sua obra. A realização dessa ocupação em uma instituição artística marca um período em que a fortuna crítica de Mário Pedrosa ganha força por meio de antologias, publicações e a criação da *Plataforma Mário Pedrosa Atual*, coordenada por Izabela Pucu e Luiza Paladino, cujo objetivo é reunir um grupo de pesquisadores das mais diversas áreas em torno do crítico.

No bojo do interesse crescente pela fortuna crítica de Mário Pedrosa, Glaucia Villas Bôas lançou, em 2023, o livro *Mário Pedrosa, crítico de arte e da modernidade*. Embora seja um lançamento recente, essa publicação é a culminância de uma trajetória consolidada em estudos na Sociologia da Arte e da Cultura, e na formação de acadêmicos nessa área. Além da publicação de artigos sobre o crítico e o concretismo carioca, em 2010, Glaucia e Nina Galanternick dirigiram o filme *Formas de afeto – um filme sobre Mário Pedrosa*, que reuniu depoimentos de diversos artistas que conviveram com o Pedrosa, que sofreram influência de suas ideias, e que foram atores importantes na construção do abstracionismo geométrico na sua vertente carioca, dando origem ao Grupo Frente na década de 1950.

A menção de forma sucinta a uma trajetória na Sociologia da Arte e da Cultura explica, em parte, o fato de seu livro ser formado majoritariamente por uma reunião de artigos escritos ao longo dos últimos anos. Mesmo que o objetivo inicial não fosse reunir esses textos em um livro, vale enfatizar que a publicação possui uma coerência ao analisar a trajetória de Pedrosa em diversos momentos de sua vida, e nas diversas frentes em que ele atuou, que vão desde a própria crítica de arte até a organização de exposições como a Bienal. Só por esse aspecto, o livro já merece destaque, tendo em vista que uma parte considerável dos autores que analisaram seu percurso intelectual se deteve em marcos temporais limitados, e em áreas de atuação específica (ARANTES, 2004; FORMIGA, 2014; KAREPOVS, 2017; MARI, 2006; MARQUES NETO, 1993; VASCONCELOS, 2018). Fugindo desse lugar, Villas Bôas conjuga questões centrais da Sociologia, como a discussão sobre modernidade, e o pensamento e a atuação do crítico que apontavam para o cruzamento de temporalidades e de territorialidades distintas, concepção que se difere de uma noção de modernidade centrada no progresso e no apagamento das diferenças culturais.

Guilherme Wisnik (2015, p. 16) afirmou que Pedrosa se colocava “na linhagem dos pensadores da ‘formação brasileira’”. Ainda que Villas Bôas não faça colocação semelhante, o argumento central do seu livro é que aquilo que une os aspectos do pensamento e da atuação do crítico abordados no seu livro, como a crítica às obras de Cândido Portinari, as relações que ele estabeleceu no Ateliê do Engenho de Dentro, a organização da VI Bienal e do Museu da Solidariedade do Chile são devedoras de sua concepção de modernidade associada à defesa da diversidade e das identidades

culturais. Nesse sentido, mais do que um pensador da ‘formação brasileira’, tal como descrito por Wisnik, Pedrosa seria um pensador da modernidade, tal como uma parte da intelectualidade brasileira discutida por Villas Bôas no seu livro *Mudança Provocada: passado e futuro no pensamento sociológico Brasileiro*, publicado em 2006. Vale notar que o título dessa publicação, ressaltando a relação entre passado e futuro, aponta para um aspecto que vai ser destrinchado no seu livro sobre Pedrosa, qual seja: o sentido de modernidade do crítico vai em direção a camadas do passado relegadas pela modernidade, como as “culturas primitivas”, e para os desafortunados dessa modernidade, como o sul global. A utopia presente no pensamento de Pedrosa, que aponta para o papel da arte na construção de uma nova sensibilidade e estar no mundo, não está decolada dessas camadas de passado e de territorialidades distintas, configurando uma nova geopolítica da arte e na valorização de outros modos de vida.

O quarto capítulo do livro, intitulado *Na trilha da Kulturkritik*, resume essas questões expostas anteriormente e que aparecem ao longo do livro. É nesse capítulo que a autora esboça a noção de modernidade que vai ser objeto de crítica e de revisão por parte de Pedrosa – aquela que guarda relação com a ênfase na liberdade, racionalidade e individualidade. Por oposição a essa racionalidade excessiva que marca as civilizações modernas e capitalistas, Pedrosa propõe uma nova sensibilidade estética que teria capacidade de mudar a forma de pensar dos indivíduos por meio da valorização da arte produzida por crianças, indígenas, esquizofrênicos, e outros grupos marginalizados.

Villas Bôas enfatiza diversos momentos em que essa crítica à modernidade aparece na trajetória de Pedrosa. O segundo capítulo, por exemplo, intitulado *O ateliê do Engenho de Dentro*, trata da defesa que o crítico faz da produção artística de internos de um hospital psiquiátrico, no final da década de 1940, chamando atenção para a importância de elementos como a intuição e a sensibilidade para a criação artística. Mesmo que essa sensibilidade não estivesse descolada de uma organização formal, condição central para o fazer artístico, a ênfase nesses aspectos criava condições para se afirmar que qualquer indivíduo ou grupo poderia produzir arte, inclusive os deserdados da modernidade. Também vale destacar uma hipótese original da autora, apresentada nesse capítulo, que atribui o programa concretista carioca da década de 1950 às relações cultivadas nesse ateliê entre Pedrosa e jovens artistas que viriam a formar o Grupo Frente.

A ideia de que qualquer indivíduo ou grupo poderia produzir arte também foi discutida por Villas Bôas no capítulo *A Bienal-Monstro*. Nessa parte do livro, ela aponta para a memória da VI Bienal, que foi objeto de um revisionismo recente, e para o fato de que essa exposição evidencia o conceito de universalidade de Pedrosa, qual seja: a arte não se restringe a um período histórico ou a modos de vida específicos, mas é “composta de camadas diversas do passado, civilizações e culturas, primitivas ou complexas, vivas ou mortas, provenientes do Ocidente ou do Oriente” (Villas Bôas, 2023, p. 98). Novamente aqui, temporalidades e territórios distintos se cruzam para formar um novo panorama artístico exposto a partir do olhar do crítico-curador. Essa ideia de universalidade aparece também no projeto Museu das Origens, proposto por Pedrosa em 1978, após o incêndio do MAM do Rio, que incluiria o museu de arte moderna, do inconsciente, do índio, do negro e das artes populares.

A atenção conferida por Villas Bôas a frentes de atuação nem sempre destacadas por aqueles que analisaram a trajetória e os trabalhos do crítico aparece tanto no capítulo sobre a VI Bienal, quanto na parte em que ela põe ênfase no papel de Pedrosa

na organização do Museu da Solidariedade, criado em 1972, no período em que ele esteve exilado do Chile. No capítulo *O Museu da Solidariedade em três tempos*, Villas Bôas aborda os diferentes períodos de institucionalização do museu, da sua data de criação até os dias de hoje, e lança luz sobre um dos períodos em que Pedrosa esteve no exílio e que foi menos estudado do que aquele em que viveu nos Estados Unidos, entre 1938 e 1945. Esse exílio nos Estados Unidos teria sido um momento de transformação no seu percurso intelectual, pois seu retorno ao Brasil coincidiu com seu reconhecimento como crítico de arte e seu envolvimento com o concretismo carioca. O exílio no Chile entre 1970 e 1973, no entanto, têm ganhado destaque especialmente pelo esforço empreendido por Pedrosa para a criação do Museu da Solidariedade, mobilizando sua rede de contatos no meio artístico internacional para angariar doações de obras (PALADINO, 2020). Naquele momento, Pedrosa já desfrutava de uma posição privilegiada naquele meio, o que tornou possível levar a cabo esse projeto. Vale frisar a importância dos círculos sociais e intelectuais frequentados por Pedrosa ao longo de sua trajetória, sem as quais não é possível compreender os projetos em que esteve envolvido e suas ideias.

A experiência de Pedrosa no Museu da Solidariedade também lança luz sobre as relações tênues entre política, arte e crítica na trajetória e obra de Pedrosa. O projeto de um museu de arte naquele momento, em pleno exílio, no governo socialista de Salvador Allende, era parte de uma iniciativa de angariar apoio aos ideais políticos que ele cultivava desde jovem, quando criou e fez parte de grupos de esquerda. Vendo assim, como separar um “Mário militante” de um “Mário crítico”, envolvido com as atividades artísticas? Villas Bôas foge desse dilema ao mostrar que essas atividades estavam imbricadas nos diversos projetos dos quais ele fez parte.

Outra contribuição do livro está no texto inédito *Mário Pedrosa & Mário de Andrade*. Em vez de enfatizar as já conhecidas diferenças entre os dois projetos modernos defendidos por ambos – o de uma arte universal incentivada pelo primeiro, e de uma arte nacional e popular abraçada pelo segundo –, Villas Bôas revela a amizade e a troca intelectual entre eles, as críticas feitas aos trabalhos de Cândido Portinari, que se prestou à defesa de seus projetos no campo das artes, e os distintos projetos políticos levados a cabo por eles. No caso de Mário Pedrosa, a suposta distância da plataforma artística do primeiro modernismo, cujo ápice foi a Semana de Arte Moderna de 1922, é relativizada, quando o próprio crítico faz uma prestação de contas com as contribuições desse período no campo das artes em conferência proferida por ocasião do aniversário da Semana em 1952.

Por fim, vale ressaltar a clareza do texto, menos acadêmico e mais ensaístico, facilitando a divulgação das ideias e da trajetória de Pedrosa para leitores que não possuem muita intimidade com os temas discutidos. Esse esforço se soma a uma tentativa de disseminação da sua fortuna crítica em diversas empreitadas, como organização de coletâneas, coletivo de pesquisadores e de exposições sobre ele. Por outro lado, o livro também é uma contribuição para aqueles que já se debruçam sobre obra e vida de Pedrosa, considerando seu argumento original, com visada sociológica, de relacionar seus projetos no campo da crítica e da arte a uma concepção de moderno que destoava daquela relacionada com uma ode ao progresso, à racionalidade e ao tecnicismo. Desse modo, Pedrosa também poderia ser considerado um pensador da modernidade, indo para além dos rótulos atribuídos a ele de crítico e de militante

socialista. Villas Bôas, portanto, dá um pontapé em uma agenda de pesquisa sobre Pedrosa, incluindo-o entre os grandes pensadores brasileiros, considerando suas contribuições no campo da arte, da cultura, da política e da sociedade contemporânea.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Otília Beatriz. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.
- FORMIGA, Tarcila. À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- KAREPOVS, Dainis. Pas de politique Mariô! Mário Pedrosa e a política. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- MARI, Marcelo. Estética e Política em Mário Pedrosa (1930 – 1950). São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de São Paulo, 2006.
- MARQUES NETO, José Castilho. Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- PALADINO, Luiza Mader. A opção Museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, 2020.
- VASCONCELOS, Marcelo. O exílio de Mário Pedrosa e os New Yorkers Intelectuais: abstracionismo na barbárie. Campinas, 2018. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, 2018.
- WISNIK, Guilherme. Prefácio. In: WISNIK, Guilherme (org.). Mário Pedrosa: Arquitetura, Ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

**TARCILA SOARES FORMIGA**

Professora de Sociologia do Cefet-RJ, Maracanã.

*tarcilasformiga@gmail.com*





VIS – Revista do PPG em Artes Visuais, Universidade de Brasília

**PPG** Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG 01, Asa Norte - Brasília  
Telefones: 61 3107-1174 / 1173  
[arteppg@unb.br](mailto:arteppg@unb.br)

**REVISTA VIS** [revistavis@unb.br](mailto:revistavis@unb.br)

Utilizou-se na composição dos textos, títulos e legendas a família tipográfica UnB Pro, desenvolvida por Gustavo Ferreira para a Universidade de Brasília. UnB Pro é derivada da família tipográfica Liberation Sans, desenvolvida por Steve Matteson da Ascender Corporation, distribuída como software livre pela Red Hat Enterprise.