

Versión digital en :

<http://www.uam.es/mikel.asensio>

Da exibição à inspiração: o projeto de revisão museográfica do museu da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O museu Dom João VI reúne quase 200 anos de história do ensino da arte no Brasil, a qual começa em 1816 quando D. João VI de Portugal decreta a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. A maior parte do acervo é formada por obras que tiveram e ainda têm funções didáticas e remetem a um sistema pedagógico chamado de acadêmico. Entre 2005 e 2008, o museu passou por um projeto de renovação exigindo a discussão de vários conceitos que dizem respeito, de um lado, à História da Arte e de outro, à Museologia. As soluções propostas e implantadas, com sua 'reserva técnica exibida', mais do que promover exposições privilegiadas, procuraram provocar reflexões, críticas e, principalmente, inspirações capazes de incitar novas pesquisas sob a ótica de uma história da arte contemporânea.

Palavras-chave: ensino artístico acadêmico no Brasil; reserva técnica exibida; museu universitário de arte.

Abstract: *Nearly 200 years of art education history are assembled in the D. João VI Museum in Brazil, which was established 1816 by royal decree when D. João VI of Portugal created the Royal School of Sciences, Arts and Crafts. Most of the collection consists of works that were and are still used to teach students and in the most part relate to the academic education system. Between 2005 and 2008 the museum underwent a renovation program which required several concepts relating to Art History on the one hand, and to Museology on the other, to be discussed. The solutions proposed and implemented, with its 'exhibition storage room', did not seek to promote privileged exhibitions, but rather to provoke reflection, analysis and, in particular, inspirations capable of stimulating new research from the perspective of contemporary art history.*

Keywords: *academic art education in Brazil; exhibition storage room; university museum of art.*

Uma pinacoteca para uma escola

Em 12 de agosto de 1816, na cidade do Rio de Janeiro, o príncipe-regente do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve – D. João VI² - decretava a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, fruto do projeto de Joaquim Lebreton, antigo responsável pela classe de Belas Artes no Instituto de França, que para implantá-la trouxe consigo, emigrados da França, uma série de artistas e artífices. O projeto de uma dupla escola de artes e de ofícios não foi levado a termo e quando a instituição veio a funcionar efetivamente em prédio próprio, em 5 de novembro de 1826, já carregava o nome de Academia Imperial de Belas Artes, assumindo a formação exclusiva de artistas. Para garantir a qualidade de formação dos alunos brasileiros fez-se necessário a criação de uma pinacoteca, organizada em 1843 por Felix Emile Taunay, que contou inicialmente com obras da coleção real de D. João VI e outras trazidas pelo próprio Lebreton, cerca de 54 quadros ingleses e franceses.

O corpo de obras que compunha o acervo didático da Academia Imperial de Belas Artes afirmava o papel da arte na construção de novos padrões civilizatórios, que depositavam nos modelos eurocêntricos seu paradigma. Gravuras e moldagens foram encomendadas e compradas em museus italianos e franceses para servirem de recursos didáticos para o ensino do desenho, base do aprendizado artístico. Reproduções de quadros, totais ou parciais, ornatos arquitetônicos e fitomorfos, imagens greco-romanas, reproduções anatômicas do corpo humano e de animais serviam de referência para as traduções visuais³ pelas quais o aluno aprendia a ver e a dominar a representação do mundo visível. Com a implementação das Exposições Gerais (1840) e dos Prêmios de Viagem (1845), cópias dos grandes mestres europeus enviadas por alunos bolsistas, obras frutos de concursos e premiações, além de doações e aquisições, ampliaram o acervo inicial. De modo acumulativo, o conjunto representava o que de melhor havia sido produzido em arte no país e considerado emblemático da arte europeia.

As obras, mais do que constituírem um acervo museológico de sagração da arte e de sua história, prescreviam modos ideais de ver e fazer arte. Como meios didáticos, as imagens lá reunidas eram referências a serem copiadas pelos alunos.⁴

2 D. João VI permaneceu no Brasil entre 1808 e 1821.

3 De acordo com a abordagem das gravuras de tradução nas práticas das cópias. Cf. ARGAN, 2004: 16-21.

4 Não custa lembrar o sistema acadêmico de ensino e a dinâmica de capacitação para a representação gráfica (BOIME, 1986), em que o aluno começava por aprender a olhar as gravuras e a reproduzir seus traços e suas nuances de claro e escuro. Em seguida, o estudante passava pelo desafio de transpor para o papel o que via em relevo – moldagens em gesso pintadas de branco, de modo a desenvolver a habilidade de perceber e reproduzir as mais sutis diferenças de sombreado. Para se aprimorar no efeito de modelado, enfrentava as esculturas como modelos. Após dominar a reprodução gráfica de traços e sfumatos, o aluno teria que representar um modelo vivo, reproduzindo-o por desenho e pintura.

A aprendizagem pela cópia explica, em parte, a construção de um acervo eminentemente didático, composto por gravuras, relevos e esculturas em gesso, além de reproduções de quadros, no todo ou em parte, de artistas europeus. A priori, as peças não possuíam valor em si, mas permitiam o desenvolvimento das capacidades visuais e técnicas do futuro artista. Entretanto, a reunião de obras de arte tão emblemáticas passava a ter interesses mais amplos, desejosas de oferecer experiência estética a um grupo bem maior do que os acadêmicos. A então Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), nome angariado após a proclamação da República (1889), detinha um acervo significativo. Ele deveria servir para todos.

Nos primeiros anos do século XX, a Escola Nacional de Belas Artes passava a ser abrigada em novo prédio, onde havia sido previsto um grande salão para reunir seu acervo, constituindo um museu, o qual poderia ser visitado pelo público em geral. A Escola ultrapassava sua função de formar futuros artistas e estabelecer cânones da boa arte ao franquear ao público um conjunto artístico de alta qualidade para ser visitado, admirado e contemplado. A essa altura, o acervo contava com significativa quantidade de obras e era reconhecido como o único museu de arte do país, daí, provavelmente, o compromisso de abri-lo ao público.

Em 13 de janeiro de 1937, era criado pela Lei 378 o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), fruto do movimento cultural que organizou na mesma ocasião o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão ao qual o museu estaria, então, vinculado. Seu acervo foi fruto da decisão de reunir obras que pertenciam ao museu da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e lá residiam, conferindo-lhes um outro local social e político. A exibição triunfava sobre a inspiração.

As obras que não foram selecionadas para compor o acervo do Museu Nacional de Belas Artes permaneceram nos domínios da ENBA e acompanharam a Escola, que a partir de 1971 foi incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), adotando o nome de Escola de Belas Artes (EBA). Em 1975, a EBA foi transferida para a cidade universitária na Ilha do Fundão, levando todo seu patrimônio material e histórico e ocupando parte do prédio modernista da Faculdade de Arquitetura. Em 1979 foi criado pelo então diretor Almir Paredes Cunha o museu D. João VI da EBA-UFRJ que reuniu as obras e documentos antigos, de modo a preservar e divulgar a história da própria instituição e do ensino artístico no Brasil.

A constituição de um museu sobre a própria escola re-acendia sua importância, procurando preservar o papel que desempenhou na história das artes visuais do país, referência obrigatória tanto na formulação do ensino oficial, quanto na

vivência e produção do campo artístico, sobretudo através da sua vinculação aos salões e às premiações, constituindo interlocutor indispensável, mesmo para seus opositores.

A curadoria original do museu D. João VI, seguindo prática comum à época, elegeu obras consideradas singulares para comporem a exposição permanente. As excedentes e as que não estavam em bom estado de conservação ficaram guardadas na reserva técnica. No salão expositivo existia uma sequência para o visitante seguir, conforme o entendimento sobre a 'evolução' da arte acadêmica: a chegada da Missão Francesa; primeira geração de artistas brasileiros formados pela Academia; a geração da passagem do século com a ENBA; e a história mais recente da EBA. Essa solução assim ficou por muitos e muitos anos e cristalizou um modo de ver a arte acadêmica.

Ao longo de 195 anos, a escola desempenhou papel de destaque na história da arte do Brasil e na sua escrita. Seu espaço de memória, o museu D. João VI, por outro lado, com o passar dos anos e a falta de verbas para manutenção, parecia não legitimar essa trajetória, chegando ao século XXI estagnado. Esse longo percurso merecia ser revisado, atualizado e compartilhado, assim como ser reconhecido em uma relação de superação e continuidade das tradições. Era necessário mudar e escrever uma nova história em que as obras passassem por olhar renovado e se beneficiassem de sua inserção em uma escola de artes de uma universidade pública federal.

Uma escola para uma pinacoteca

Da mesma forma que atitudes que envolvem práticas de intervenção relacionadas a patrimônios não são tidas como próprias do historiador da arte, é no espaço da universidade, enquanto lugar de experimentos, que se pode procurar esgarçar as convenções e testar outros caminhos disciplinares e transdisciplinares. Falamos de uma escola específica, uma escola de artes, onde o fazer, o conservar e o praticar arte convivem com o pensar, o pesquisar, o historicizar. E para além disso, o pesquisar está atrelado ao administrar, coordenar, ou seja, ao dia a dia das obras, tanto do presente quanto do passado. Nesse contexto, um historiador da arte, em uma escola de arte que possui um museu de arte, tem condições de ultrapassar a excepcionalidade do objeto artístico, encontrando-o na sua cotidianidade, o que lhe permite atuar em campo expandido e experimentar limites disciplinares da natureza da história da arte. Desse modo, esse perfil de historiador da arte assumiu o papel de repensar o museu D. João VI e, em um trabalho de equipe multidisciplinar, orientou uma nova fase, levando a escola a enxergar novamente seu museu e democratizar o acesso aos seus bens culturais. O museu voltaria a interessar e instigar a Escola.

Entre 2005 e 2008, o museu D. João VI passou por ampla mudança, impulsionada por projeto de fomento de apoio a acervos, patrocinado pela Petrobrás⁵. Sua localização foi alterada, ficando em meio às salas de aula, e sua museologia e museografia pensadas por professoras da Escola que atuavam no campo da história da arte. Pesquisa e prática se fundiram, balizando os conceitos que direcionaram o novo museu D. João VI.

O museu reabriu suas portas em dezembro de 2008, com nova proposta museológica-museográfica, permitindo melhor disponibilidade e acondicionamento das obras e dos documentos e oferecendo condições para visibilidade do acervo e para a pesquisa.

As discussões acerca das coleções, da importância do acervo para entendimento da formação artística, da história da Escola, da potencialidade das obras para a escrita da história da arte no Brasil foram basilares para chegar à fundamentação do projeto museográfico, permitindo questionar certas categorias artísticas, limites cronológicos, classificações enrijecidas.

O projeto museográfico precisava deixar claro que foi fruto da revisão que nos últimos anos a arte dos séculos XIX/XX vinha enfrentando. As obras deveriam estar localizadas em situações que demarcassem sua re-significação. Diferente de pensar em um circuito de apresentação, a preocupação se direcionou para o melhor acondicionamento das coleções de obras diante do espaço disponível. A locação das obras (CHERRY, 2006) assumia a importância das ambiências na colaboração da construção de sentidos das obras de arte.

Cientes da ausência da imparcialidade de qualquer escolha, o projeto museológico-museográfico procurou uma leitura capaz de evidenciar as discussões conceituais que vêm norteando os estudos sobre a produção artística oitocentista no Brasil, sensibilizadas por estudos da cultura visual (CHERRY, 2005). E, principalmente, as referentes ao ensino artístico no Brasil, que têm sido foco de pesquisa sistemática da professora Sonia Gomes Pereira, com quem os conceitos e propostas foram divididos, e de dissertações e teses sobre a história da instituição e sobre o ensino de arte, muitas das quais vinham sendo desenvolvidas no programa de pós-graduação em artes visuais da Escola.

⁵ Para conhecer a totalidade do projeto de revitalização do museu, patrocinado pela Petrobrás, veja o catálogo-divulgação do museu. PEREIRA, 2008. O projeto abarcava vários itens: higienização e conservação do acervo, atualização do banco de dados e sua disponibilização on-line, modernização da reserva técnica.

Hoje não entendemos mais a história da arte por intermédio exclusivo das obras excepcionais, nem por objetos tradicionalmente reconhecidos como artísticos. Também não encaramos mais o produto artístico confinado em um casulo naturalizado, hermético, dissociado de um lugar no mundo, mas inserido nas práticas do vivido, nas ações e reações de sua produção, circulação, recepção, até desaparecimento. As instabilidades, as incertezas e as experimentações das poéticas contemporâneas despertaram nos historiadores da arte uma ação crítica sobre a própria maneira de olhar e escrever arte, fazendo com que alguns diluíssem certas barreiras disciplinares para dar conta da arte em sua complexidade.

O museu D. João VI, guardião da memória de parte da história da arte brasileira, como um espaço coligado com a contemporaneidade, permite-nos contar outras histórias da arte. Ao exibir o que antes ficava guardado, ao mostrar o que se escondia, o museu D. João VI sugeriu outras formas de olhar para arte

A nova versão do museu D. João VI deveria sublinhar sua natureza de museu universitário, voltado menos para o outro, aquele público externo, visitante esporádico, interessado em arte em geral, e mais para si mesmo, ou seja, para alunos, professores, pesquisadores que tanto utilizaram o acervo para estudos e foram os principais fornecedores, ao longo dos tempos, de obras que constituíram o próprio acervo. Além do interesse por seu manancial histórico, indicador das tradições artísticas que moldaram a arte e a formação do artista do mundo ocidental, o acervo poderia voltar a servir de instrumento didático-pedagógico por meio das obras disponibilizadas para as aulas teóricas e práticas.

Menos expositivo, mais investigativo. Menos exibição, mais inspiração. Com a vocação para ensino e pesquisa, as obras do museu estariam praticamente todas disponibilizadas para estudo e franqueadas ao olhar. Com a supressão da área expositiva, não haveria motivo por priorizar certos espaços ou obras. O museu se transformou em uma grande reserva técnica e todas as suas salas e circulações foram consideradas como espaço para guarda/exibição do acervo, criando um partido que denominamos de 'reserva técnica exibida', espaço capaz de guardar e exibir, preservar e mostrar, proteger e expor. Em vez de tratar esses conceitos como oposições, a opção foi de encará-los como diferenças capazes de conviverem e se sensibilizarem.

Outro norteador do projeto foi enfrentar os acervos como coleções. A idéia de coleções implicava ação de reunir peças sob determinado critério, tanto de escolha das peças como da maneira de agrupá-las. Vê-las em conjunto, todavia, significava

tratá-las como coleções de estudo, locando-as de modo a provocar indagações capazes de incitar novas pesquisas ou, pelo menos, de fazer com o que o público pudesse olhar os agrupamentos, seja pelo processo técnico (desenho, gravura, pintura, relevo, escultura), seja por eixo temático (histórico, alegórico, mitológico, animal, retrato, paisagem, ornamental, etc.). Tal procedimento apoiava-se na experiência visual de formação artística que, tradicionalmente, aprendia a ver composições formais, escolher temas, dominar técnicas de representação e retóricas da imagem.

Os objetos, assim, não foram situados de modo a permitir admirações controladas, mas de colocar o espectador colocado em relação ao objeto como co-autor, um colaborador em potencial (MITCHELL, 1995: 260). A intenção era de também despertar no espectador uma qualidade marcante do colecionador: a curiosidade. Essa postura poderia levar a certa correspondência com os gabinetes de curiosidades, na medida em que se pretendia reunir variadas peças em um mesmo espaço e agrupá-las segundo afinidades. Por outro lado, evitava-se fazer referência a uma espécie de aparato de representação de soberanos ou a uma reunião de peças exóticas, raras e inacessíveis.

Estávamos lidando com reproduções, cópias, duplos, obras nada excepcionais, e objetos que foram e ainda são empregados na cotidianidade do ensino, portanto franqueadas aos alunos e professores. Para isso, seria desejável tratar o objeto como se fosse um caso (caso de estudo, por exemplo), em vez de um exemplo ou ilustração. Era preciso desarmar os rótulos da canonização e da explanação estilística e cronológica da histórica da arte.

Outra opção foi eliminar legendas, deixando somente o número de registro da peça⁶. Quando há o objeto e o rótulo, coordenados, não há brecha para o questionamento. Na medida que o rótulo promove um modo de estabilizar o objeto para enquadrá-lo ideologicamente e forçar convicção, ele entorpece, embota a possibilidade dialética apresentada pelo objeto.

O projeto procurou dialogar, a partir de olhos contemporâneos, com as ambientações oitocentistas que se utilizavam de cor, textura e padronagens nas paredes para oferecerem um fundo tão artístico quanto a obra (MALTA, 2011). Procurava-se demarcar museograficamente a possibilidade de atualização do

6 Existem catálogos que compreendem as fichas de identificação das peças. Caso o pesquisador deseje, ele pode consultá-las durante a visita.

passado pelo presente, sem remontar a um espaço do passado nem abrir mão do prazer estético da composição das obras no espaço, atuação relevante das obras no século XIX, período de onde pertencia a maior parte das obras do acervo. Estantes, armários e trainéis de aço de linhas simples e cor neutra contrastavam com a complexidade das peças da velha Academia, avivadas com a cor das paredes. Usar paredes com cor em uma reserva técnica reforçava a ideia de se estar em um outro local capaz de favorecer uma encenação do objeto que permitisse reflexões. Não se estaria em um lugar neutro e de clausura, como se supõe repousarem as obras na maioria das reservas técnicas, nem em um ambiente de celebração e monumentalização da obra de arte, como normalmente se vê nos salões de muitos museus de arte. Procurava-se criar uma atmosfera de quase intimidade com as obras, um meio termo entre a sensação de estar em espaço público ou privado, aludindo aos salões oitocentistas.

Como resultante do novo perfil, o museu já produz frutos: tem envolvido de forma ativa e colaborativa o corpo docente da Escola; o número de bolsas discentes para pesquisa de seu acervo foi ampliado, assim como o número de alunos que querem estudá-lo; as visitas de professores com seus alunos de Desenho de Observação passaram a ser frequentes; a procura por pesquisadores de outras instituições aumentou, dividindo o interesse pelo conteúdo e pela museografia; a organização de eventos, as intervenções poéticas e publicações sobre seu acervo foram impulsionadas.

A nova museografia pretendeu provocar a reflexão contínua sobre a relação entre obra, espectador, lugar e a própria escrita da história da arte, priorizando uma museografia que permitisse mais a inspiração e menos a exibição, um museu para ser estudado, vasculhado, repensado, revisitado e transformado a cada visita: um museu de inspiração.

Referencias Bibliográficas.

ARGAN, Guilio Carlo. Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARBONELL, Bettina Messias (ed.). Museum studies: an anthology of contexts. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

CHAGAS, Mario de S.; BEZERRA, Rafael Z.; BENCHETRIT, Sarah F.(org.) A democratização da memória: a função social dos museus ibero-americanos. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

CHERRY, Deborah. Art history visual culture. In: _____. Art: history: visual: culture. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p.1-15.

CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan. On location. *Art History, Oxford*, vol.29, n.1, 532-539, sep. 2006.

MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Z.; BENCHETRIT, Sarah F. (org.). Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

MALTA, Marize (org.). O ensino artístico, a histórica da arte e o museu D. João VI. Rio de Janeiro: Edições EBA, 2010.

_____. O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad / Faperj, 2011.

MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA. Coleção Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

MITCHELL, W. J. T. Picture theory; essays on verbal and visual representation. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.). 180 anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes / UFRJ, 1997.

_____. 185 anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes / UFRJ, 2002.

_____. O novo museu D. João VI. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2008.