

PARA ALÉM DA EXIBIÇÃO: UM MUSEU DENTRO DA ACADEMIA

Marize Malta¹

PARA ALÉM DAS CONVENÇÕES

Trago aqui as reflexões que permearam as decisões conceituais e práticas durante a elaboração e a configuração do projeto para a nova museografia do Museu D. João VI, uma atividade que, do ponto de vista de uma expectativa tradicional, coloca “o historiador da arte para além da academia”, para usar a frase do título dessa mesa de comunicações. Essa atividade, mais projetual do que de pesquisa, é tomada como afim ao desempenho de um arquiteto ou designer de espaço do que às ações de um historiador, visto que os primeiros seriam profissionais da ordem do fazer e da prática e o segundo relacionado ao pensar e às teorias. Isso tem a ver também com a idéia de curadoria, mais propensa a ser identificada como uma conceituação e seleção de certas obras e/ou artistas para exibição, que demanda um conhecimento de história da arte, e, em grande parte, desconsidera sua abrangência, que inclui a determinação de como as obras serão apresentadas e como se articularão no espaço expositivo.

A questão que se coloca é quando o historiador da arte se dispõe a ir além das atividades que convencionalmente lhe são atribuídas – que são empreender pesquisas, escrever livros e artigos, compartilhar suas reflexões em eventos, dar aulas, orientar trabalhos. Agir para além disso, ainda seria da competência do historiador da arte? Nos últimos decênios, esse historiador da arte canônico tem se defrontado com desafios que fazem rever os limites da disciplina, que, aliás, seria uma disciplina que tem se colocado, segundo Mary Sheriff², como indisciplinada e movendo-se em múltiplas direções. O mundo da pós-modernidade reclama por um historiador da arte para além de um *connaisseur*, aquele erudito que mantém um conhecimento privilegiado sobre certo artista, escola e estilo artístico.

Mas, da mesma forma que atitudes que envolvem práticas de intervenção relacionadas a patrimônios artísticos não são tidas como próprias do historiador da arte, é no espaço da academia, enquanto lugar de experimentos, que se pode procurar esgarçar as convenções e testar outros caminhos

1 PPGAV – EBA – UFRJ

2 SHERIFF, Mary. Art history: new voices / new visions. *Eighteenth-Century Studies*, vol. 25, summer, 1992.

disciplinares e transdisciplinares. Falo de uma academia específica, uma academia de artes, onde atuo, em que o fazer, o conservar e o praticar arte convivem com o pensar, o pesquisar, o historicizar arte. O pesquisar e o fazer estão ainda atrelados ao administrar e ao coordenar, ou seja, ao dia a dia das obras, do presente, do passado. Tal situação permite uma convivência ampliada com a obra e nos aproxima de outras dimensões que envolvem sua natureza: materialidade, locação, conservação, etc.

APRESENTAÇÃO DO MUSEU

O museu D. João VI, para quem não o conhece, pertence à Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que por vezes é chamado de Museu da Escola de Belas Artes, identificação que o confunde com o Museu Nacional de Belas Artes, uma perturbação que não é por acaso. Para quem não conhece a história da EBA, ela começa em 1816 quando D. João VI decreta a criação da Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios, depois denominada de Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), nome que carregou até a República, quando passou a ser Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Em 1974, a escola foi incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, passando ao título de Escola de Belas Artes³.

Desde sua criação houve a preocupação de se estabelecer uma pinacoteca para auxiliar na formação dos alunos-artistas, constituída primordialmente de peças da coleção real de D. João VI e outras trazidas por Lebreton. Esse acervo foi sendo acrescido por várias iniciativas, como os envios de trabalhos de alunos gozando na Europa de seus prêmios de viagem, obras frutos de concursos, exercícios, aquisições, doações. É importante ressaltar que as obras lá reunidas estavam a serviço de um programa de ensino.

Em 1937 foi criado o Museu Nacional de Belas Artes, quando a coleção da academia foi desmembrada – uma parte considerável foi transferida para integrar o museu, a outra permaneceu pelas salas e ateliês, servindo para fins didáticos. Contudo, ambas as instituições compartilhavam do mesmo espaço, embora os territórios estivessem delimitados: o museu ocupando a parte da frente, na avenida Rio Branco, e a escola, ficando com os porões e os fundos do prédio. A situação assim se manteve até 1975 quando a escola foi transferida para o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) na ilha do Fundão e, junto com ela, as obras didáticas e os arquivos institucionais, os quais continuaram pelos ambientes administrativos e de ensino.

Somente em 1979 o diretor Almir Paredes Cunha, preocupado com a conservação e preservação dessas obras, criou o museu D. João VI, entregando à Ecylla Castanheira Brandão a museologia do acervo. A partir de negociações com a direção da FAU, o museu ocupou o segundo andar do prédio, sobre os pilotis de entrada.

³ A respeito da história da instituição e do ensino artístico, veja PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *180 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997 e PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *185 anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

A curadoria original, como era de praxe à época, elegeu certas obras, consideradas emblemáticas, para comporem a exposição permanente. As excedentes e as que não estavam em bom estado de conservação ficaram guardadas na reserva técnica. A museografia se valia de painéis articuláveis onde as telas, gravuras e desenhos se dispunham na vertical, de pedestais para abrigar as esculturas e de vitrines horizontais para expor as peças de menor dimensão, todos pintados de branco. 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. Privilegiavam-se as obras bem acabadas e na sua integridade – telas e esculturas eminentemente.

O ambiente do museu, contudo, foi sofrendo sucessivos desgastes e sem as devidas manutenções perdeu muito do espaço disponível para a área expositiva, cada vez mais exígua, e chegou ao estado de não ter condições de receber visitantes. Ao mesmo tempo, foram crescentes os projetos para catalogar e melhor conhecer o acervo, o qual se tornou conhecido, principalmente pelos seus documentos de arquivo, entre os pesquisadores que se aventuravam a mergulhar sobre a produção artística oitocentista.

O PROJETO PETROBRÁS

Em 2005 foi concedido o patrocínio da Petrobrás, por meio do edital Petrobrás Cultural, para revitalização do Museu D. João VI, a partir de projeto criado e coordenado pela prof. Sonia Gomes Pereira. Como ações, o projeto previa atualização e expansão do banco de dados e sua disponibilização on-line, higienização e conservação do acervo e modernização da reserva técnica. Foi particularmente em virtude desse item de modernização da reserva técnica que a professora Sonia me convidou para participar do projeto. Começamos as discussões com encontros sistemáticos para decidir as posturas projetuais.

As principais decisões conceituais e práticas foram⁴:

Mudar o museu de localização – do segundo andar, onde fora instalado originalmente, para o sétimo andar, lugar anteriormente ocupado pela biblioteca da EBA. Como reação, a biblioteca foi transferida para o segundo andar, com exceção das obras raras, incorporadas aos espaços do museu.

Constituir um centro de pesquisa sobre o ensino acadêmico, um centro de memória da instituição, reunindo as obras raras, o arquivo histórico e os artefatos visuais;

Enfatizar o caráter de pesquisa do museu enquanto instituição que está vinculada a uma Escola de Belas Artes e a uma universidade federal e, portanto, entendê-la como fonte privilegiada de estudo para pesquisadores, e instrumento de estudo e observação dos alunos para a compreensão da tradição artística que embasou a trajetória da arte ocidental e também para a discussão sobre os métodos de formação do artista⁵.

⁴ Cf. PEREIRA, Sonia Gomes. *O novo museu D. João VI*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

⁵ Tal vocação já vinha sendo explorada por uma das linhas de pesquisa da pós-graduação em artes visuais (PPGAV) da EBA, mostrando o quanto seu acervo havia fomentado uma produção científica significativa, mesmo que o espaço não oferecesse condições ideais para isso.

Elaborar um novo conceito museológico, colocando o acervo à disposição dos seus usuários naturais: alunos, professores e pesquisadores;

Organizar o acervo por séries de objetos e não cronológica, evidenciando a formação das coleções. Para isso foram estipulados critérios para a apresentação do acervo. Primeiro, o critério do meio artístico (desenho, pintura, gravura, escultura etc.) e, depois, o critério temático (exemplos: temas históricos, mitológicos, alegóricos, decoração arquitetônica, ornamento vegetal, estudo anatômico e assim por diante).

A partir dessas premissas, a museografia assumiu como partido o que chamei de “reserva técnica exibida”. É sobre esse conceito que pretendo agora compartilhar com vocês.

A MUSEOGRAFIA – ‘RESERVA TÉCNICA EXIBIDA’

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 se chegar à fundamentação do projeto museográfico. Ele precisava deixar claro que havia sido fruto da revisão que nos últimos anos a arte do século XIX/XX vinha enfrentando. As obras deveriam estar locadas em situações que demarcassem sua ressignificação, permitindo questionar certas categorias artísticas, limites cronológicos, classificações enrijecidas.

Uma das importantes decisões para o novo museu D. João VI foi a de lhe conferir um perfil bem definido e que legitimasse sua trajetória e inserção em uma escola de artes quase bicentenária, absorvida por uma universidade pública federal, a UFRJ. Essa contingência promovia uma particularidade no seu perfil e longe de querer assemelhá-lo aos museus da cidade do Rio de Janeiro que se apoiavam em propostas expositivas (permanentes e/ou temporárias), preferiu-se priorizar sua potencialidade para pesquisa e apoio didático.

A junção por tipologias de objetos ou por temáticas procurou ultrapassar um rótulo curatorial tradicional e desenvolver uma forma perceptiva e intelectual do objeto mais como trabalho público. Não se procurou igualmente tratar o acervo como um gabinete de curiosidades, uma espécie de aparato de representação de soberanos ou peças excepcionais e exóticas, nem representar um microcosmo criado pelo homem, uma espécie de mundo na sua totalidade, como demanda de uma classe alta culta.

Temos a consciência de sermos uma porção da produção decorrente do ensino artístico, principalmente por sabermos que boa parte do que constitui a pinacoteca da AIBA e ENBA tenha sido transposta para um museu que a instituição de ensino, a Escola, não possuía gerência. Somos uma porção e como tal, não podíamos querer representar uma síntese de toda uma produção relevante de certo período. Não desejávamos uma demarcação de autonomia da arte nem de celebração do acervo, mas, sim a preferência por outro papel das obras de arte: em ser útil e agradável para a história.

Consideramos as obras como artefatos, buscando diluir o peso de uma abordagem que qualificava certas produções de maiores – a obra de arte - e outras de menores – o objeto, fazendo-os coexistir, condição possível quando postos no espaço. Assim, os artefatos poderiam ser apresentados como inquietantes, para usar um termo freudiano, onde são simultaneamente estranhos e familiares⁶. O objetivo era explorar o delicado domínio intermediário entre o monumento e o ornamento, entre a esfera privada de intimidade e as proporções gigantescas da percepção em massa, um espaço *in-between*, associado a um modo público de percepção⁷. Isso implicava entender o diálogo provocado pelos objetos em certo lugar – *in situ* - como parte dos sentidos da obra.

Os objetos não foram localizados de modo a permitir admirações controladas. A intenção foi de colocar o espectador em relação ao objeto como co-autor, um colaborador em potencial⁸. A idéia era também despertar no espectador uma qualidade marcante do colecionador - a curiosidade.

A área de exposição foi eliminada e transformamos o museu em uma grande reserva técnica, cujos salões foram ocupados pelas várias coleções: pintura, esculturas (vultos e relevos), coleção Ferreira das Neves, medalhas, móveis e vitrais. Estantes, armários com portas de vidro e trainéis móveis asseguraram a disponibilização de todas as obras. A reserva seria exibida.

Só não pudemos deixar disponibilizados os documentos do arquivo⁹ e os desenhos e gravuras muito frágeis para serem manuseados cotidianamente. Da mesma forma, a biblioteca de obras raras não teve condições de habilitar o ingresso em seu recinto. De certo que isso não impede que os pesquisadores acessem esses documentos. Eles só não acompanharam o conceito da guarda exibida, como o restante do acervo.

Outra opção foi eliminar legendas, deixando somente o número de registro da peça¹⁰. Quando há o objeto e o rótulo, perfeitamente 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.

Foi preciso desarmar os rótulos da canonização e da explanação histórica da arte e tratar o objeto como se fosse um caso (caso de estudo, por exemplo), em vez do exemplo de um artista ou ilustração de um estilo.

Os objetos em grupamento tomam tempo. Não é um tempo com duração hermenêutica, decorrente do processo de interpretação e descrição que conduz à verdade escondida, mas o movimento

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

7 *Ibid.* p.256.

8 *Ibid.*, p.260.

9 Encontra-se em processo de execução a digitalização do arquivo histórico.

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

de uma ordem aparente para um labirinto de enigmas¹¹.

Tivemos que lidar com o desafio de ocupar os lugares disponíveis. A museografia não pretendeu somente usar o espaço físico de um prédio, destinado originalmente para uma escola de arquitetura, para guardar as obras do acervo do ensino artístico desde os tempos da Academia Imperial de Belas Artes e para facilitar seu acesso aos estudantes, professores e pesquisadores. O edifício, projetado por Jorge Moreira, é em si um patrimônio do modernismo brasileiro e ao mesmo tempo um lugar de referência da EBA há mais de 30 anos. A idéia era a de criar uma imagem ambiental que lembrasse o papel da AIBA, ENBA e EBA na formação de artistas, inclusive arquitetos, relativizando a imposição modernista, que o prédio poderia simbolizar, sobre a arte dita acadêmica.

Sem interferir na estrutura do prédio ou nos seus elementos arquitetônicos, o museu D. João VI instituiu sua marca visual. A presença da cor e o modo de locar as obras foram ações substantivas para se alcançar esse caráter identitário. A reserva técnica tem suas paredes coloridas, estabelecendo uma condição visual ambiental fora do comum, levando mais a indagações do que a certezas.

O envolvimento com o projeto de revisão museográfica do museu, o que ele proporcionou em termos de facilidade de acesso ao pesquisador e ao corpo acadêmico da EBA, acabou levando à criação de um grupo de pesquisa que considerasse o acervo do museu D. João VI sua principal fonte de pesquisa. Em 2009 foi então criado o grupo ENTRESSÉCULOS, que tem como subtítulo: Mudanças e Continuidades nas Artes no Brasil nos Séculos XIX e XX. Ele é constituído pelas professoras Sonia Gomes Pereira, Ana Cavalcanti e eu.

O Grupo investiga principalmente a produção artística desenvolvida no Rio de Janeiro, do início do século XIX a meados do século XX. Tem interesse pelo ponto de vista do processo de produção, circulação e recepção, incluindo o ensino-aprendizagem e sua relação com os sistemas de arte nacionais e estrangeiros. Procura-se problematizar o confronto entre a tradição e a contemporaneidade e, sobretudo, naquilo que pode ser reconhecido como traços de continuidade entre elas. O conhecimento do acervo, e de sua história, fundamental para conceituar o projeto, de longe se esgotou e permanece desafiando os historiadores da arte.

Reunindo pesquisa, ensino de graduação e pós-graduação, e práticas projetuais, o caso da museografia do museu D. João VI é exemplo do que o ofício do historiador da arte na academia pode promover, na medida que não se atém às atuações convencionais e às posturas teóricas tradicionais que envolvem o lidar com as obras, ao rever a questão da exibição de seu objeto de estudo e permitindo-se atuar nessa seara, consciente dos riscos envolvidos.

Assim, o 'historiador da arte para além da academia' seria aquele que, na academia, estivesse investido com olhar sensibilizado pela prática e atuasse na prática sensibilizado pelo olhar. Foi esse tipo de historiador da arte que possibilitou pensar e praticar um museu para além das exposições e das convenções – o museu D. João VI.

¹¹ MITCHELL, *op.cit.*, p.250.