

HISTÓRIA DA ARTE E MUSEOLOGIA – A EXPERIÊNCIA COM O ACERVO BANERJViviane Matesco¹

A comunicação visa refletir sobre a especificidade da pesquisa em História da Arte em um museu público tendo como universo uma coleção proveniente de um banco estatal liquidado: o acervo Banerj. A coleção é constituída por 880 obras de arte entre gravuras, desenhos, pinturas e esculturas do século XIX e XX; desatacam-se litografias de Adolphe D' Hastrel, Emil Bauch, pinturas de Anita Malfatti, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Bonadei, Portinari, Guignard, Volpi e um número expressivo de gravuras de Goeldi. Formada no início da década de 60 pelo Banco do Estado da Guanabara, a coleção “Banerj” carrega desde o início a marca da duplicidade que acompanhará sua trajetória: estar ligada a um banco e ao mesmo tempo ser via de política pública cultural. A origem da coleção relaciona-se às comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro, evento determinante para a aquisição das primeiras obras; daí o grande número de litografias de panoramas e vistas da Baía de Guanabara, bem como de pinturas focalizando a paisagem carioca. Nesse período o Rio de Janeiro passou por mudanças profundas como a transferência da capital do país para Brasília (1960) e a criação da Cidade-Estado da Guanabara (1960-1974). A relação entre a criação do novo estado, a afirmação da cidade em face da perda do status de capital do país e a expansão do antigo banco, sintetizava o momento. Desse modo, a coleção apresenta uma dupla faceta ao historiador: pesquisar suas obras e refletir sobre a memória de um momento histórico e artístico que a constituiu. Em 1975, com a fusão dos Estados da Guanabara e do Estado do Rio de Janeiro, o banco passa a se chamar Banerj e durante duas décadas promove vários eventos culturais não só ligados à coleção inicial, mas também como via de promover as artes no Estado. Em função disso, o acervo Banerj não se constitui apenas de obras de artes, mas de documentação proveniente da atuação cultural do Banco; desde fichas de movimentação de obras, cromos, cartazes, catálogos, fitas gravadas com artistas e demais documentos oficiais de eventos como as exposições organizadas na Galeria Banerj.

O acervo Banerj significa a memória dessa transição uma vez que se constitui de farto material documental relativo à coleção de arte, às mudanças político-administrativas, aos eventos, instituições e mecanismos de incentivo à cultura. O entrelaçamento entre personalidades, eventos históricos e referências artísticas permite compreender mais de 40 anos de relacionamento entre a conjuntura cultural, política e econômica do Estado. A análise das

¹ Prof. Adjunto Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Artes pela UFRJ. Pesquisa realizada pelo Museu do Ingá/ Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

obras, o momento e a forma da aquisição permitiu levantar os critérios que nortearam as compras e compreender como suas lacunas correspondem a posicionamento artístico nos anos 1960. O levantamento de eventos e dados desde sua formação ao tombamento em 2005 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), revela aspectos importantes da coleção e do universo cultural que a permeou.

O projeto Coleção Banerj supõe duas fases; a primeira centrada na pesquisa do acervo e documentação e a segunda nas estratégias para torná-lo disponível. A experiência de lidar com inúmeras catalogações e farta documentação, obras de arte de valor inquestionável, meras reproduções emolduradas e tombadas e até mesmo objetos de decoração que adornavam as salas do banco, mostrou-se um desafio tanto para a museologia quanto para a pesquisa em história da arte. A primeira etapa do projeto com duração de 18 meses contou com a participação de museólogos do Museu do Ingá e com estudantes de arquivologia e produção cultural da Universidade Federal Fluminense. Com uma coleção de tal abrangência, a estratégia utilizada foi agregar especialistas na pesquisa dos diversos segmentos da coleção. De uma imagem de São Sebastião do século XVIII, passando por obras de viajantes do século XIX, a artistas modernos, foram examinadas momentos e questões importantes da arte brasileira. O resultado dessa fase da pesquisa bem como da história da coleção foram discutidos em um colóquio e uma publicação (no prelo) por importantes historiadores da UFF, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, como Roberto Conduru, Maria Luisa Távora, Ana Cavalcanti, Vera Beatriz Siqueira, Glória Ferreira, Luis Sergio de Oliveira, Guilherme Bueno, Nancy Rabelo, Almir Paredes, Dora Silveira, Marcelo Campos, Valéria Salgueiro, Cláudio Valério Teixeira, Frederico Moraes. A investigação, entretanto, situa-se como o início de um processo que busca dar visibilidade ao acervo, aprofundar o conhecimento de suas obras e torná-lo acessível não só para outros historiadores como para públicos diversificados.

O acervo Banerj pode ser analisado a partir de quatro períodos bem distintos. O primeiro, do início da década de 1960 até o período da fusão 1974/75, significa o momento no qual a parte mais relevante da coleção foi adquirida a partir de critérios específicos e do olhar de um artista que representava uma vertente do meio artístico dos anos 60. Aqui há uma lógica de aquisição com objetivos claros, configuração que analisaremos depois com maior profundidade. Dessa fase, no entanto, não restaram documentos e só podemos compreendê-la por intermédio da análise das próprias obras e por relatos de artistas e pessoas que o vivenciaram. De 1974/75 a 1980, momento da fusão e de reestruturação administrativa dos dois Estados, bem como do banco, é o período que fornece os primeiros documentos relativos à coleção que se encontra no acervo. É significativo que o inventário das obras tenha ocorrido em outubro de 1974 e evidencia

a preocupação com o novo estatuto que a coleção iria assumir com a fusão em março de 1975. As obras de arte, que na primeira fase da coleção eram distribuídas pelas agências, como a pintura *Gente da ilha*, de Di Cavalcanti, locada em Paquetá, nesse segundo momento, adornam as salas dos departamentos da sede. Das fichas de catalogação também constam as restaurações efetuadas, participação em exposições, bem como o valor de compra e avaliação das obras. Além das fichas que se estendem até a década de 1990 com novos dados das doações do período da Galeria Banerj, também integram o acervo pastas com reportagens de cada artista com obra na coleção e apresentam a data inicial de 1975. A ampliação da coleção nesse período ocorre, sobretudo, por dois fatos. O primeiro é a incorporação de obras a partir do processo de falência do Banco Halles, ao todo 46 obras, sendo grande parte reproduções que, no entanto, foram inventariados como obras de arte. O fato demonstra que a essa altura já não havia, como na primeira fase da coleção, um olhar artístico preocupado com a aquisição de nomes relevantes da arte brasileira. Ao contrário, a incorporação de numerosos elementos de caráter diverso ao acervo revela uma burocratização da coleção vista sob a perspectiva de uma relação patrimonial. No entanto, outro elemento indica abordagem mais profissional: a aquisição de duas tiragens de xilogravuras de Goeldi realizadas por Reis Júnior, em 1976, e assinadas por Beatrix Reynal em 1977, a partir de matrizes da coleção. Esse processo foi intermediado por Clarival do Prado Valadares, crítico que terá papel relevante na implementação da Galeria Banerj.

A Galeria de Arte Banerj funcionou entre 1980 e 1987 tendo como coordenadores Clarival Valladares (1980/1982), Geraldo Edson de Andrade (1982/1983) e Frederico Morais (1984/1987). A Galeria passa a realizar exposições envolvendo a coleção e também cria uma estrutura para expor novos artistas. A montagem e filosofia da galeria foram criadas por Clarival Valladares, pesquisador de arte, que nos anos 1960 destaca-se como crítico tendo assinado a coluna de arte do Jornal do Brasil por vários. Os critérios para seleção previa artista radicado no Rio de Janeiro com um currículo com duas premiações em salões e uma individual. A galeria proporcionava pôster e convite para a exposição e o artista doava uma das obras expostas para o acervo Banerj. Doente, Clarival Valadares indica Geraldo Edson de Andrade para substituí-lo. Em entrevista, Edson de Andrade relata que seguiu a filosofia e as normas instituídas por Clarival Valadares. As individuais, tanto de artistas iniciantes quanto daqueles consagrados, como Edith Behring, foram entremeadas por exposições temáticas e históricas com obras do Banerj e de coleções particulares, como “Autorretrato brasileiro” e “Guignard, 20 anos da morte”. Nesse período também foram feitas novas aquisições como uma pintura e desenhos de Burle Marx e gravuras de Anna Letycia, Edith Behring e Fayga Ostrower. Geraldo Edson de Andrade esteve ligado ao acervo Banerj em três momentos: o primeiro como consultor da galeria

Banerj, depois quando realiza levantamento e catalogação das obras para a editora Spala² com a revisão da catalogação que corrige diversos equívocos como, por exemplo, várias reproduções de Tarsila do Amaral inventariadas como obras de arte. O terceiro momento, já em 1996, promove a exposição “Visões do Rio: 50 anos de Banerj”, no Museu de Arte Moderna, com título inspirado na obra *Visão carioca*, de Cícero Dias,.

Sob a coordenação de Frederico Morais³, a galeria promoveu um Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro, mas de modo diverso das gestões anteriores; a maior parte dessas exposições não contava com obras do acervo. Morais pesquisou momentos relevantes da arte carioca mesmo que não tivessem relação com as obras da coleção.⁴ Também não deu continuidade às exposições individuais que resultavam em doação de obra para o acervo. A proposta era fazer mostras com forte caráter documental com o intuito de pesquisar e remontar exposições históricas do Rio de Janeiro. Essas mostras tiveram grande repercussão a ponto do meio artístico até hoje identificá-las à coleção Banerj. Fotos documentais de trabalhos e peças gráficas de exposições históricas, como a Capa do catálogo da exposição do Grupo Guignard na ABI, em 1943, documentações fotográficas como a série *Sapatos Quentes* de Guilherme Vaz, de 1969, cromos, fitas cassetes com palestras e depoimentos, provas para catálogos e cartazes, além de pastas com relatório de obras, visitação e material de imprensa de cada uma das exposições representa um acervo resultante de uma pesquisa realizada durante dois anos e que deveria ser disponibilizado ao público. A Galeria Banerj foi fechada em função da intervenção federal no Banerj em 1987.

Na última fase, o acervo está vinculado ao Instituto Banerj de Ação Cultural. Inaugurado em 1989 com uma exposição realizada no Paço Imperial, o Instituto constituía-se como uma associação sem fins lucrativos relacionada a Secretaria de Cultura do Estado com a finalidade de viabilizar operações de caráter cultural e a utilização de patrocínio. Com a privatização do banco foi firmado convênio em 1998 com o Governo do Estado do Rio de Janeiro e o BANERJ em Liquidação Extrajudicial pelo qual o acervo Banerj ficaria sob a guarda do Estado na reserva

² Edson de Andrade chegou a preparar a publicação sobre o acervo pela Spala Editora, mas segundo ele, o livro não saiu em função da intervenção no Banerj. Todo o material integra o Acervo Banerj/Museu do Inga.

³ Frederico Morais participou do Colóquio Banerj (2009) dando um detalhado depoimento sobre o trabalho realizado na Galeria.

⁴ A sequência das exposições foi: “Neoconcretismo/1959-1961” (1984), “Grupo Frente. I exposição nacional de arte abstrata: 1954-1956” (1984); “Rio: vertente construtiva”, reunião das exposições “Neoconcretismo” e “Grupo Frente”, circulou por museus de Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre; “O Rio é lindo” (1985); “Retrato do colecionador na sua coleção [Chateaubriand]” (1985), itinerou para Belo Horizonte; “Opinião 65” (1985); “Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil, 1940-1948” (1985), itinerou para o MAM de São Paulo; “Tempos de guerra: Hotel Internacional” (1986); “Pensão Mauá” (1986); “Depoimentos de uma geração 69/70” (1986); “Rio: vertente surrealista” (1985); “A nova flor do abacate e dissidentes” (1987), “Rio de Janeiro, fevereiro e março”, (1987).

técnica no Museu do Ingá. Ainda com estatuto indefinido, a coleção foi resguardada por processo de tombamento do INEPAC (2005).

A Coleção BEG

Coleções de banco são diferentes daquelas de indivíduos como as de Raymundo Castro Maya, Sergio Fadel, João Sattamini ou Gilberto Chateaubriand, mesmo que essas coleções se tornem públicas, elas revelam, pelo menos inicialmente, um gosto particular de um indivíduo, pois as escolhas evidenciam uma bagagem cultural e uma orientação estética. Significam também estabelecer uma relação afetiva com as obras e mesmo com os artistas quando estão vivos. Mas mesmo envolvendo afetividade, uma dose de racionalidade é inerente à coleção, uma vez que ela supõe um conjunto a partir de critérios, o que implica a aquisição de elementos para cobrir suas ausências. Várias empresas, especialmente bancos, possuem acervos respeitáveis, como aquele do Banco Itaú, os que pertenceram aos bancos Bozano Simonsen, Chase e Sudameris. Uma coleção de banco fica a meio do caminho entre o caráter particular e individual do gosto do colecionador e o distanciamento de uma coleção formada por um museu, pois nela interfere tanto o gosto do banqueiro e a opção por um investimento, como também o desejo que a coleção evidencie simbolicamente a potência do banco.

A coleção de um banco público como a do Banco do Estado da Guanabara expressou não só a potência da instituição, mas da própria conjuntura particular do Estado que representava. Nesse período o Rio de Janeiro passou por mudanças profundas como a transferência da capital do país para Brasília (1960) e a criação da Cidade-Estado da Guanabara. A Coleção BEG começou a ser formada no início dos anos 1960 em parte em função das comemorações do IV Centenário da cidade, mas, sobretudo, com o propósito de expressar a pujança artística da Cidade-Estado. A identificação da cidade como capital cultural, construída ao longo da trajetória da cidade enquanto capital do país seria reforçada e redimensionada por intermédio da idéia de uma Cidade-Estado voltada para as artes e as expressões culturais de vanguarda. A relação entre a criação do novo estado, a afirmação da cidade em face da perda do status de capital do país e a expansão do antigo banco, sintetizava o novo momento e explica em grande parte a formação da coleção BEG. O Banco do Estado da Guanabara foi a via para a consolidação desse papel cultural que a cidade-estado deveria assumir. O BEG foi resultado de uma política agressiva, de uma cidade-estado que queria ser independente financeiramente⁵. Carlos Lacerda fez uma verdadeira revolução do pequeno banco, não medindo esforços políticos para o seu crescimento.

⁵ Ângela Moulin Penalva Santos (FGV: 2003) analisa como o Estado da Guanabara como cidade-estado contava com tributação de origem estadual e municipal, esse privilégio de dupla arrecadação viabilizou o financiamento de verdadeira reforma urbana. Nesse contexto, o BEG se beneficiou dos depósitos da população, o que repercute no poder de financiamento de diversas obras públicas.

A construção do edifício-sede inaugurado em 1965 marca o ápice dessa política e refletia a pujança do banco; um moderníssimo prédio, dotado com sistema de processamento de dados, um sistema de comunicação privativa, algo só comparável no exterior; decorado com o que de melhor existia em móveis modernos no país, como mobiliário da OCA e Tenreiro.

Desse modo, o ano de 1965 foi emblemático, pois se comemorava o 4º Centenário do Rio de Janeiro e a inauguração do edifício-sede. A formação da coleção de arte do BEG não pode ser desvinculada desse contexto, pois significa a afirmação da potência do Estado e de seu banco. A relação com a nova sede e o 4º Centenário é evidente nas encomendas dos grandes painéis de Cícero Dias, Di Cavalcanti, Carybé e Emeric Marcier. A narrativa da fundação da cidade e de seu santo padroeiro, São Sebastião, está presente na escultura em madeira do século XVIII, nas obras de Benjamim Silva, Francisco Brennand, Enrico Bianco, Marcier e Guignard. Ao contrário dos demais, o São Sebastião de Guignard (*Martírio de São Sebastião*,) não foi uma encomenda para ocasião, foi garimpado como comprova a aquisição na Petite Galerie em 1965. A temática da cidade expressa nos grandes painéis e em inúmeras obras retratando o Rio de Janeiro dá o tom comemorativo da formação da coleção, como por exemplo, na obra de Kalixto *Iluminação à Gás do Rio de Janeiro* doada pelo próprio governador Lacerda. A aquarela de Cícero Dias, de 1930, *Graff-Zeppelin* que marca sua passagem pelos céus cariocas. Do Rio, boêmio e folclórico, de Di Cavalcanti, ao Rio, anônimo e silencioso, de Goeldi a cidade domina a coleção nessa primeira fase. A aquisição de obras com paisagens de viajantes do século XIX seja em aquarela, litografia ou mesmo pela edição de álbuns da Coleção Mauá, o de número I, *O Rio no tempo da Coroa* (Benjamim Mary, William Gore Ousseley), em 1961, o de número II, *Panorama do Rio de Janeiro* (Iluchar Desmons), em 1963 e o número III, *O Rio de Janeiro na Maioridade* (Barão de Planitz/Karl Robert), também constituiu um elemento de afirmação da identidade da cidade. Destacam-se entre elas, as gravuras realizadas a partir da fotografia, como a cromolitografia *Vista Panorâmica da Baía de Guanabara*, 1872, de Emil Bauch e a litografias de Victor Frond.

Se de um lado a temática da cidade é o critério principal para seleção das obras, a análise das primeiras aquisições também evidencia a ambição de constituir um conjunto da arte moderna brasileira. O artista José Paulo Moreira da Fonseca, advogado do banco na época, ficou encarregado da escolha das obras, fato que implica uma concepção e um olhar representativo de parte do meio artístico da época. Além dos grandes nomes como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, a maioria das aquisições significam a sobrevivência da modernidade nos anos 1960; os artistas do grupo Santa Helena e do Núcleo Bernardelli são representados tanto com obras das décadas de 1930/40, quanto por trabalhos da década de 1960. Dessa maneira, mostra-se com clareza a opção de alguns deles pela abstração, como em Ado Malagoli e em Volpi. A coleção

expressa um posicionamento artístico ao apresentar o embate entre figuração e abstração, embate que dominou a cena artística nos anos 50, sem a presença de um único trabalho de abstração geométrica e construtiva. O cubismo revisitado e tardio adotado pelo próprio José Paulo Moreira da Fonseca, Carlos Scliar e Ernesto Lacerda sintetiza uma visão na qual a geometria apenas pontua a narração.

A importância das matrizes de Goeldi, adquiridas em 1965, também explica a importância da gravura na coleção, configurando um expressivo conjunto com Anna Letycia, Zaluar, Darel, Marcelo Grassaman Eduardo Sued, Fayga Ostrower, Edith Behring, entre outros. No texto de “De Goeldi a Darel”, Clarival Valladares analisa a importância de Goeldi como professor e tece considerações sobre alguns de seus discípulos; como o crítico desempenhou papel importante na aquisição das obras de Goeldi, conclui-se que a idéia de formar um conjunto da gravura na arte brasileira foi uma linha que permeou a formação da coleção.

Outra característica que transparece nesse primeiro grupo de obras é a relação entre arte e literatura, exemplificada na própria duplicidade do poeta e pintor José Paulo Moreira da Fonseca, e explica, em parte, a ênfase narrativa das aquisições. Essa relação, no entanto, pode ser ampliada, pois muitos artistas modernos mantinham estreitas relações com escritores ou editores para quem realizavam ilustrações, como Goeldi com a série *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoiévski. Também a relação de Guignard com poetas como Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Aníbal Machado demonstra o entrelaçamento das duas áreas. Uma aquisição importante, como a coleção João Condé manifesta esse convívio entre escritores e pintores. Um dos diretores do *Jornal de Letras*, que publicava poesias e contos dos principais escritores brasileiros, Condé vendeu 29 trabalhos com destaque para os guaches de Cícero Dias, Antonio Bandeira, Eric Marcier e desenhos de Goeldi, Guignard, Portinari, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, Pancetti, Bonadei, Augusto Rodrigues, Santa Rosa, Fayga Ostrower, Clóvis Graciano. Outra procedência de grande relevância foi a coleção Geraldo Longo; são 33 trabalhos de artistas como Guignard (*Retrato de D. Titã e Trecho do Parque*), Anita Malfatti, Pancetti, Portinari (1 aquarela, 1 litogravura, 2 desenhos), Segal, Visconti, Maria Leontina, gravuras de Grassmann, Anna Letycia, Isabel Pons, Darel, De Iamônica, Milton Dacosta. Nessa primeira fase a maior parte dos trabalhos foi adquirida por compra (314), seja diretamente dos artistas, de terceiros (141) ou realizada em galeria de arte.

O total de 875 itens tombados no acervo Banerj induz a uma dimensão equivocada da coleção pelos seguintes fatores: a catalogação de uma obra em suas partes como as reproduções dos três álbuns editados em 1961, 1963 e 1964 inventariadas separadamente em 74 itens. Em função do estatuto do acervo ainda estar ligado a uma massa falida, fato que impede o descarte

de qualquer elemento, grande número de reproduções sem qualquer valor continua a fazer parte do total do acervo. Goeldi apresenta 326 itens no banco de dados atual, com 104 matrizes, 218 xilogravuras (sendo 208 tiragens das matrizes da coleção), 14 desenhos. Se levarmos em conta que as tiragens póstumas de Goeldi (208 itens) foram feitas a partir das matrizes adquiridas em 1965 e que nem todas as obras doadas à coleção partir da Galeria Banerj apresentam relevância equivalente àquelas do período inicial, concluímos que, não só pelo número, mas também pela importância, o núcleo mais significativo da coleção foi adquirido no período do Banco do Estado da Guanabara.

Bibliografia

DUARTE, Paulo Sergio. *Banerj 60 obras/Instituto Banerj de Ação Cultural*, Paço Imperial: Rio de Janeiro, 1989.

ANDRADE, Geraldo Edson. *Visões do Rio: 50 anos de Banerj*, Museu de Arte Moderna: Rio de Janeiro, 1996.

COLEÇÕES do governo do Estado – Palácios, Museus e Acervo Banerj. Casa França-Brasil: Rio de Janeiro, 1998.

PENALVA Santos, Ângela Moulin *A experiência da metrópole carioca como estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

MORAIS, Frederico. 1. *Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984.

_____. *Grupo Frente 1954-1956 3. I Exposição Nacional de Arte Abstrata/Hotel Quitandinha/1953*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1984.

_____. *Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil, 1940-1948*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

_____. *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

_____. *Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.

_____. *Depoimentos de uma geração 69/70*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.