

## **ARS DIPLOMATICA: A COLEÇÃO DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES (1955 -1970)**

*Breno Marques Ribeiro de Faria<sup>1</sup>*

Esse artigo propõe-se uma apresentação da pesquisa em fase inicial de desenvolvimento no doutorado em Estética e História da Arte. A proposta é analisar a composição e a significação do acervo de obras de arte pertencente ao Ministério das Relações Exteriores brasileiro. As obras e os artistas coligidos para figurar nesse acervo foram chamados a representar o Brasil, tal qual é a função do MRE, e conseqüentemente, constrói-se um discurso a partir de uma ideia do que é o Brasil artisticamente. O acervo em análise é altamente revelador da postura do Estado brasileiro em relação às artes e à cultura, pois os itens dessa coleção são peças da narrativa oficial produzida pelo órgão responsável pela "imagem" do país externamente.

Uma ideia concebida na Idade Moderna, de que a diplomacia é executada por pessoas que detêm domínio de diversas formas de conhecimento, que são indivíduos eruditos, sofreu adaptações ao longo do tempo.<sup>2</sup> Tanto pelas contingências das relações de poder entre os Estados Nacionais, quanto pelos modos de comportamento social considerados adequados e desejáveis, mas também pelas mudanças no entendimento geral da "cultura". Porém seu núcleo parece conservar-se até hoje, esperasse da diplomacia inteligência e sofisticação, que o corpo diplomático seja um compêndio de atributos de uma "civilização".

Reflexo disso é a coleção de arte conservada junto a um corpo diplomático, o acervo artístico do MRE, também conhecido como Itamaraty. Esse possui um acervo que inclui: pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e fotografias; além de trabalhos artísticos integrados à arquitetura; e também outros artefatos como mobiliário, tapeçaria e prataria. São itens de diversos períodos cronológicos, sendo os mais antigos duas figuras votivas gregas datadas do século VI-IV a.C., e as peças mais recentes obras de arte contemporânea. Mas a maioria dos itens da coleção é do século XX e predominantemente foram produzidos no Brasil.

Essa coleção sofreu algumas transformações ao longo do tempo, e uma delas foi sua localização geográfica. Hoje uma parte do acervo artístico do MRE faz parte do Museu Histórico e Diplomático, o MHD, no Rio de Janeiro, que ocupa parte do conjunto do antigo Palácio Itamaraty. E a outra parte está em Brasília, compondo a ambientação da atual sede da chancelaria brasileira, no também chamado de Palácio Itamaraty, edificação parte do conjunto da Esplanada dos Ministérios.

<sup>1</sup> Doutorando no Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2011. 2v.

A temporalidade que pretendemos analisar, dentro da trajetória dessa coleção, abarca o período entre 1955 e 1970. Pois é em 1955:

Criado como unidade do MRE o Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty pelo Decreto n.º 38.312, de 15 de dezembro, assinado pelo Presidente em exercício, Senador Nereu Ramos, e pelo Ministro José Carlos de Macedo Soares. Nos termos do Decreto de criação, o Museu teria como finalidade “a guarda e exposição pública de móveis, objetos, alfaias e documentos de valor histórico, artístico ou diplomático existentes no Palácio Itamaraty, ou que venham a ser incorporados ao patrimônio [do MRE]”<sup>3</sup>

E em 1970 é quando ocorre a inauguração oficial do Palácio do Itamaraty em Brasília, e a transferência definitiva da sede do MRE. Tendo em vista que a ambientação do Palácio de Brasília permanece praticamente inalterada desde a sua inauguração, ficam assim demarcadas as balizas de uma modelação dessa coleção.

Essa coleção tem uma trajetória anterior e posterior, mas nesse intervalo espaço-temporal ela adquire uma configuração específica, que se mantém e permanece validada até a atualidade. Isso se relaciona a qual é a narrativa paradigmática da “história da arte brasileira”, e dentro dessa está a questão do que é a “arte brasileira”, de qual é o cânone, ou os cânones, da produção artística realizada no Brasil.

*Mas por que motivo um Ministério das Relações Exteriores deve ter um acervo de obras de arte?*

O Ministério das Relações Exteriores tem a competência legal de coordenar o Protocolo e o Cerimonial do Estado, e o Palácio Itamaraty é o espaço para a recepção oficial de autoridades e delegações estrangeiras. Seguindo uma tradição que remonta ao antigo palácio da Rua Larga, no Rio de Janeiro, as autoridades são recebidas com o que há de melhor na culinária, no mobiliário e nas artes brasileiras. O acervo do Ministério é uma demonstração da criatividade do povo brasileiro, desde a colônia até os dias de hoje, num panorama que se inicia na arte indígena, passa pelo barroco e chega aos nossos grandes artistas contemporâneos. Sua renovação reflete essa evolução.<sup>4</sup>

A coleção do MRE está conservada em dois imóveis<sup>5</sup>, um no Rio de Janeiro e o outro em Brasília. O edifício no Rio de Janeiro é um exemplar de imóvel residencial urbano, da arquitetura neoclássica produzida no Brasil imperial, atribuído ao arquiteto Jacinto Rebelo.<sup>6</sup> No ano seguinte à Proclamação da República, em 1890, o Governo Provisório comprou o Palácio da viúva Maria Romana Bernardes da Rocha, a Marquesa de

<sup>3</sup> CONDURU, Guilherme Frazão. *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização*. Brasília: FUNAG, 2013. p. 35.

<sup>4</sup> <http://blog.itamaraty.gov.br/89-uma-importante-doacao-para-o-acervo-do-itamaraty>

<sup>5</sup> Em princípio vamos tratar do acervo localizado nas sedes do MRE em solo brasileiro, mas será pertinente a investigação do acervo mantido fora do país. Especialmente a Embaixada em Washington EUA, pelos fortes vínculos diplomáticos, mas adicionalmente pelos paralelos traçáveis entre os acervos.

<sup>6</sup> ESCOREL, Silvia. “O Palácio Itamaraty do Rio de Janeiro”, em *Palácio Itamaraty – Brasília – Rio de Janeiro*. São Paulo, Banco Safra, 2002.

Itamaraty. Esse foi a sede do Poder Executivo até 1897, e em 1899 passa a sediar o Ministério das Relações Exteriores.<sup>7</sup>

Pode-se considerar que o início da coleção ocorre durante a administração do Barão do Rio Branco como Chanceler (1902-1912), reverenciado como um período áureo do Ministério. Foram realizadas diversas obras na edificação original, entre elas, o pintor Rodolfo Amoedo foi contratado para uma encomenda em 1906. Ele executou a pintura mural da galeria do segundo andar, com as datas dos acontecimentos que eram considerados pelo “Ministério” como os mais importantes da História nacional.<sup>8</sup> Além disso, Rio Branco ordenou ainda a importação de mobiliário, tapetes, cristais e porcelanas com a intenção de equipar o Palácio.<sup>9</sup> Já a coleção pessoal deixada pelo Barão, que habitava e trabalhava no Palácio do Itamaraty, foi prontamente adquirida durante a gestão do seu sucessor Lauro Müller em 1913. O acervo de objetos que pertenceram ao Barão, além da biblioteca e do seu arquivo particular, é constituído por quadros, gravuras, móveis, tapeçarias, objetos de decoração e esculturas.<sup>10</sup>

Hoje o Palácio do Itamaraty no Rio de Janeiro tem o espaço formatado para cumprir a função de museu, mas o nome que é dado as suas salas permanece em parte o atribuído em uma reforma que ocorreu durante a gestão do Ministro Otávio Mangabeira na década de 1920. Seguindo critérios de utilização como “o Salão de Honra, também chamado Sala dos Embaixadores, ou o Salão de Baile;” ou o critério celebrativo como “as salas Pedro II, Cotegipe, Rio Branco, Cabo Frio, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa (rebatizada de Sala General Roca) e Lauro Müller”; e também a partir de alguma característica da decoração do ambiente como “a Sala dos Índios, em razão do papel de parede que a adorna com cenas brasileiras baseadas em gravuras de Rugendas<sup>11</sup>, a sala de Música, por ostentar um piano, ou as salas Verde e Amarela, da cor da forração de seda de suas respectivas paredes”.<sup>12</sup>

As salas que foram povoadas com objetos de valor histórico e obras de arte compõem a ambientação do edifício. Esse que foi modificado desde a sua formatação original como residência, pelas necessárias adaptações para cumprir suas funções burocráticas e representativas. Dentre as obras estão telas de Jean Baptiste Debret, Castagnetto, Navarro da Costa, Pedro Américo, Vitor Meirelles, Antônio Parreiras, Guido Reni e Franz Prost.<sup>13</sup> O museu começou em quatro pequenas salas no andar térreo do Palácio,<sup>14</sup> e com a transferência das funções de chancelaria para o Palácio do Itamaraty em Brasília, ele pode ganhar a nova

<sup>7</sup> CONDURU, Guilherme Frazão. *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização*. Brasília: FUNAG, 2013. p. 33.

<sup>8</sup> CONDURU, Guilherme Frazão. “Cronologia e história oficial: a galeria Amoedo do Itamaraty”, em *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 23, n.º 46, 2010, pp. 281-300.

<sup>9</sup> CONDURU, Guilherme Frazão. *Op. Cit.* 2013. p. 197.

<sup>10</sup> *Idem.* p. 216.

<sup>11</sup> O mesmo papel de parede foi utilizado na decoração de um dos ambientes da atual casa do Embaixador em Washington, adquirida em 1934, que foi a sede da Embaixada até a construção de um prédio específico em 1970.

<sup>12</sup> CONDURU, Guilherme Frazão. *Op. Cit.* 2013. p. 214.

<sup>13</sup> *Idem.* p. 218.

<sup>14</sup> ESCOREL, Sílvia. *Op. Cit.*, 2002. p. 212.

função de lugar de memória da diplomacia brasileira, mas mantendo o uso protocolar na antiga capital federal.

Já o palácio em Brasília é parte do conjunto arquitetônico e urbanístico do Plano Piloto no Distrito Federal. A sua proposta é do governo de Juscelino Kubistchek (1956 – 1961) e o projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. Mas foi no contexto político pós 1964 que foi executado, sendo inaugurado em 1967. Houve interesse pelas obras do novo palácio, o que assegurou sua continuidade e a manutenção da equipe de arquitetos, técnicos e funcionários. Empreitada comandada pelo Embaixador Wladimir Murinho,<sup>15</sup> Presidente da Comissão de Transferência do Ministério das Relações Exteriores para Brasília, e pelo arquiteto Olavo Redig de Campos,<sup>16</sup> chefe do Serviço de Conservação e Patrimônio do Itamaraty. “A efetiva consolidação de Brasília estava condicionada à transferência do Itamaraty. Mais do que um ministério transplantado, o novo palácio deveria corresponder às expectativas e perspectivas políticas da diplomacia brasileira”.<sup>17</sup>

Premeditadamente foi “concebido como edifício que serviria ao propósito de apresentar o Brasil aos visitantes estrangeiros e, portanto, foi construído apenas com materiais nacionais e seus salões abrigam obras apenas de artistas nascidos ou naturalizados brasileiros”.<sup>18</sup> O Palácio do Itamaraty contou com a colaboração de cerca de vinte artistas e designers que receberam encomendas de obras especialmente para compor a ambientação da Chancelaria em Brasília entre eles: Burle Marx, Alfredo Volpi, Pedro Correia de Araújo, Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Fayga Ostrower, Mary Vieira, Maria Martins, Sérgio Camargo, Sônia Ebling, Athos Bulcão, Bernardo Figueiredo, Joaquim Tenreiro e Aloísio Magalhães.<sup>19</sup> E o acervo de obras inclui também outras adquiridas também para esse fim, além das que foram transferidas do Rio de Janeiro.

O acervo de obras de arte do MRE desempenha uma função “ornamental” em um sentido muito preciso do termo, está disposto fisicamente para decoração de espaços, mas não de maneira negligente e despreziosa. Podemos definir a existência deste acervo em uma dimensão intermediária entre o da coleção de um museu de arte e a dos equipamentos uma repartição pública. Pois estes ambientes podem ser entendidos como a “sala de visita” do Estado nacional brasileiro, espaços para recepcionar um público muito específico, os representantes de outros países. É onde o poder Estatal autóctone recebe e o emissário de um poder estrangeiro. Lugares de afirmação do poder, para o qual essas obras não podem ser escolhidas, adquiridas e expostas de maneira leviana, pois elas devem necessariamente corroborar para essa função, a finalidade “cerimonial” destes espaços.

<sup>15</sup> ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação (1959-70). *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 106.02, Vitruvius, mar. 2009. p. 2.

<sup>16</sup> Entre outras obras, projetou a chancelaria de Washington.

<sup>17</sup> ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Op. Cit.* 2009. p. 2.

<sup>18</sup> <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/visite-o-itamaraty>

<sup>19</sup> <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/notas-a-imprensa/15878-cinquentenario-do-palacio-itamaraty>

As obras e os artistas coligidos para figurar nesse acervo são assim chamados a representar o Brasil, tal qual é a função do MRE, e conseqüentemente, constrói-se um discurso a partir de uma ideia do que é o Brasil artisticamente. Neste caso, a variedade de obras, artistas, estilos e suportes acaba por formar uma versão do que seria a história da arte brasileira oficial, a materialização de um determinado entendimento do que seria a “cultura brasileira”. Seriam esses objetos assim, possíveis exemplos do que há de relevante ou simbólico da brasilidade, *a priori*, e por isso estão na coleção, ou, *a posteriori*, por fazerem parte deste acervo. Sendo o processo de produção de sentido recíproco, pois a instituição que abriga o acervo dota os itens de significado, e os itens doam carga simbólica à instituição.

Nesse sentido, também podemos refletir sobre os próprios espaços físicos onde as obras se encontram como prenes de significados, uma vez que estes são edifícios públicos e tem como uma de suas várias funções a de representar o Estado. Sendo assim, seria possível pensar em um diálogo entre ambos, acervo e edificações, mutuamente construindo significado. A questão que levantamos nessa pesquisa é: houve uma “curadoria” para essa coleção nesses espaços específicos. Obras e edifícios foram selecionados e construídos para um fim especial, ser a manifestação física do Ministério das Relações Internacionais do Brasil.

Um conceito fundamental desta pesquisa é o de “Coleção” como colocado por Krzysztof Pomian.<sup>20</sup> Nesse texto ele faz um exame dos objetos colecionados pelo homem, e começa pela definição que guia a investigação: “uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local preparado para esse fim, e expostos ao olhar público.”<sup>21</sup>

Para estes objetos aponta um paradoxo inicial, eles teriam valor de troca sem ter valor de uso, considerando que mesmo as obras de arte perderiam sua possível função decorativa ao entrarem para uma coleção ou acervo de museu. E ressalta que fazer parte de uma coleção é ser um objeto precioso, e que ter a posse destes é fator de prestígio. Assim passa a ponderar sobre tipos de coleções do período anterior à Idade Moderna e em culturas não europeias: *mobiliário funerário; oferendas; presentes e despojos; relíquias e objetos sagrados; e os tesouros principescos.*

Depois desse levantamento de tipos de coleções, Pomian trata do que seria o nexos do colecionismo: *o visível e o invisível*. Seriam os objetos acumulados em coleções “intermediários entre os espectadores que os olham e o invisível”<sup>22</sup>, sendo assim “usados para assegurar a comunicação entres os dois mundos, a unidade

<sup>20</sup> Originalmente publicado em 1978 em italiano, e republicado em francês como "Entre le visible et l'invisible", em *Collectionneurs, Amateurs et Curieux - Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*.

<sup>21</sup> POMIAN, Krzysztof. « Coleção ». In: *Enciclopédia Einaudi. I. Memória-História*. Porto: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1985, p. 53.

<sup>22</sup> Idem. p. 66.

do universo”<sup>23</sup>. O autor passa então à questão da *utilidade e significado* das coleções. Ele parte dessa linguagem estabelecida, que ao mesmo tempo opõe e une o visível e o invisível, atribuindo superioridade ao segundo. E sintetiza que:

De um lado estão *as coisas, os objetos úteis*, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, ou transformar matérias brutas de modo a torna-las consumíveis, ou ainda proteger contra as variações do ambiente. Todos esses objetos são manipulados e todos exercem ou sofrem modificações físicas, visíveis: consomem-se. De um outro estão os *semióforos, objetos que não tem utilidade*, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são *dotados de um significado*; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura.<sup>24</sup>

Essa categoria de objetos, os semióforos, tem valor de troca por ter significado, por fazer a conexão com o invisível, sendo assim superiores aos objetos úteis, as coisas. Do mesmo modo essa hierarquia está presente nas atividades humanas e nos próprios homens, organizando a sociedade e se projetando no espaço através das edificações e das cidades. Pomian deduz assim que “é a hierarquia social que conduz necessariamente ao aparecimento de coleções”<sup>25</sup>, e conclui que:

um estudo das coleções, e dos colecionadores, não pode fechar-se no quadro conceptual de uma psicologia individual que explica tudo utilizando como referências noções como “gosto”, o “interesse” ou ainda “prazer estético”. É exatamente o fato o gosto se dirigir para certos objetos e não para outros, de se interessar por isso e não por aquilo, de determinadas obras serem fonte de prazer, que deve ser explicado.<sup>26</sup>

Por fim, tratará das *coleções particulares e os museus*, retomando suas origens na mudança de atitude em relação ao passado ocorrida na Europa a partir do século XIV. Nesse momento uma categoria de semióforos que, “sem ser nova, acede a partir do século XV a uma dignidade que não tinha antes, é constituída por quadros e geralmente obra de arte modernas.”<sup>27</sup> De tal modo o artista se torna um personagem chave na estrutura de poder do príncipe.<sup>28</sup> O trabalho artístico pode fazer com que os “feitos” dos detentores do poder durem no tempo, produzindo assim a “glória” para aqueles que fomentem as artes. Por esse motivo tornam-se aqueles que ocupam altos postos na hierarquia social em mecenas e colecionadores.<sup>29</sup> Forma-se assim um novo sistema de produção e consumo de semióforos, “organiza-se a

<sup>23</sup> Idem. p. 67.

<sup>24</sup> POMIAN, Krzysztof. *Op. Cit.* 1985. p. 71.

<sup>25</sup> Idem. p. 74.

<sup>26</sup> Idem. p. 75.

<sup>27</sup> Idem. p. 77.

<sup>28</sup> Mais detalhadamente esse processo é analisado em: WARNKE, Martin. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo, SP: EDUSP, 2001.

<sup>29</sup> HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Ed. rev. e ampl. São Paulo, SP: EDUSP: IMESP, 1997.

pouco e pouco, no discurso dos séculos XVI e XVII, um mercado de arte, antiguidades, curiosidades diversas.”<sup>30</sup>

Há uma longa trajetória entre a passagem do príncipe mecenas ao Estado provedor de semióforos, na qual a demanda de “estratos médios” faz com que surjam as bibliotecas e os museus públicos. Pomian avalia por fim que: “os museus substituem as igrejas enquanto locais onde todos os membros de uma sociedade podem comunicar na celebração de um mesmo culto.”<sup>31</sup>

Para o entendimento aprofundado desta coleção será necessária uma investigação cruzada entre duas dimensões principais: as obras de arte *versus* a instituição que as guarda. Na primeira, uma linha de investigação partirá das especificidades das obras, identificando quem são os seus respectivos autores e inserindo-as em seu contexto de produção. Nesse processo o foco será sobre quais foram os julgamentos conferidos pela crítica e pela historiografia da arte para determinadas amostras, observando a data de entrada no acervo do MRE. Paralelamente objetiva-se retrazar o caminho que conduziram essas obras até o MRE e determinar a posição que elas ocuparam na ornamentação dos ambientes, ressaltando as funções desses espaços na Chancelaria.

---

<sup>30</sup> POMIAN, Krzysztof. Op. Cit. 1985, p. 80.

<sup>31</sup> Idem. p. 84.